



Territórios indivisíveis: Corpo, escrita e política no Brasil e na América Latina

O eixo e a roda

Universidade Federal de Minas Gerais

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

Faculdade de Letras

Diretora: Sandra Gualberto Bianchet; Vice-Diretor: Lorenzo Teixeira Vitral

Conselho Editorial

Alcir Pécora (Unicamp), Antônio Carlos Secchin (UFRJ/Academia Brasileira de Letras), Berthold Zilly (UFSC/ Freie Universität Berlin), Ettore Finazzi-Agrò (Università di Roma “La Sapienza”), Flora Süsskind (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

Organizadores do número

Ana Carolina Macena Francini (IFSP), Débora Duarte dos Santos (UESC), Ellen Maria Martins de Vasconcellos (UNAM).

Secretaria

Ana Clara de Souza Marques, Julia Netto, Lilian Souza dos Anjos

Editor de Arte

Emerson Eller

Projeto Gráfico

Stéphanie Paes

Revisão

Gabriel Batista Silva Magela, João Gabriel P. Gomes, Maria Clara de Freitas Barcelos

Diagramação

Gabriel Batista Silva Magela, João Gabriel P. Gomes, Maria Clara de Freitas Barcelos

O eixo e a roda



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FALE
—
FACULDADE
DE LETRAS

U F *m* G



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. il.; 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.letras.ufmg.br/periodicos
periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

7 Apresentação

Ana Carolina Macena Francini; Débora Duarte dos Santos; Ellen Maria Martins de Vasconcellos

10 Editorial

Carolina Serra Azul Guimarães; Gustavo Silveira Ribeiro

Dossiê – Territórios indivisíveis: Corpo, escrita e política no Brasil e na América hispânica

13 O devir do corpo num jogo lancinante de pêndulos: entre a metáfora e a metonímia em Maura Lopes Cançado

The becoming of the body in a lacerating pendulum game: between metaphor and metonymy in Maura Lopes Cançado

Ana Elisa Drawin

29 O que afeta o corpo ocupa o texto (e vice-versa): Uma análise de A ocupação de Julián Fuks

What Affects the Body Occupies the Text (and vice versa): An Analysis of A Ocupação by Julián Fuks

Ellen Maria Martins de Vasconcellos

44 O corpo pós-orgânico: uma vida alternativa em Kentukis

The Post-Organic Body: An Alternative Life in Kentukis

Ana Carolina Macena Francini

- 59** A escritura Deleuze-Guattariana é a criação de um corpo sem órgãos
Deleuze-Guattarian Writing is the Creation of a Body without Organs
Wagner Honorato Dutra; Roberta Carvalho Romagnoli
- 73** Juliana Burgos, uma intrusa entre coisas de homens
Juliana Burgos, an intruder among men's things
Umberto Luiz Miele
- 83** Corpos, coisas e políticas do luto em *Huaco retrato* (2021),
de Gabriela Wiener
*Bodies, things and politics of mourning in Huaco retrato (2021),
by Gabriela Wiener*
Diego Freitas Garcia
- 97** De pacificadora a insurgente: divergências na construção ficcional
da líder taína Anacaona em romances históricos críticos e acríticos
– o processo de colonização na América Latina
*From Peacemaker to Insurgent: Divergences in The Fictional
Construction of The Taíno Leader Anacaona in Critical and Uncritical
Historical Novels – The Colonization Process in Latin America*
Tatiane Cristina Becher; Gilmei Francisco Fleck
- 113** Corpo, escrita e violência em *O amor dos homens avulsos*
Body, Writing, and Violence in The Love of Singular Men
Fabio Pomponio Saldanha
- 129** O cantar na poesia de Juanele Ortiz
The Singing in the Poetry of Juanele Ortiz
Mariana Vieira Mitozo
- 144** O corpo ambivalente do poema: forma e experiência em
Ana Cristina Cesar
*The Ambivalent Body of the Poem: Form and Experience in
Ana Cristina Cesar*
Zeno Queiroz
- 155** O caçador da noite: O *cruising* noturno na poesia urbana de
Roberto Piva
The Night Hunter: Nighttime Cruising In Roberto Piva's Urban Poetry
Rangel Gomes de Andrade
- 166** Precariedade, modos de sobrevivência e reinvenção da vida em
Néstor Perlongher
*Precariousness, Modes of Survival, and the Reinvention of Life in
Néstor Perlongher*
Debora Duarte dos Santos

- 177** La Soledad de Ninguém: quando José Leonilson e Feliciano Centurión se encontram
Nobody's solitude: when José Leonilson and Feliciano Centurión finally meet
Marina Baltazar Mattos
- 194** Literatura, autoritarismo e direitos humanos na literatura argentina atual, o caso de *Ganarse la muerte*, de Griselda Gambaro: Uma leitura encarnada
Literature, authoritarianism and human rights in current Argentine literature, the case of Ganarse la muerte, by Griselda Gambaro: An embodied reading
Marcela Crespo Buiturón
- 208** Ruptura de silenciamentos em *Cartas para a minha mãe*, de Teresa Cárdenas
Silences break in Letters to my mother, by Teresa Cárdenas
Maria Beatriz Ferreira Santos; Algemira de Macêdo Mendes
- 223** Marilene Felinto: uma escrita antifascista e contracolonial
Marilene Felinto: anti-fascist and counter-colonial writing
Alexandre Fernandes
- 238** Voz, violência e futebol: Uma análise do livro *No fue penal: Una jugada en dos tiempos* de Juan Villoro
Voice, Violence and Football: an Analysis of the Book No Fue Penal: Una Jugada en Dos Tiempos by Juan Villoro
Luiza Sousa Romão
- 254** Comunidades originárias e livros cartoneros: Ressonâncias de um trabalho escriturístico a partir de narrativas fundacionais
Original Communities and Cartoneros Books: Resonances of a Writing Work Based on Foundational Narratives
Flavia Krauss; Alexandre Mariotto Botton

Varia

- 269** Marocas, de “Singular ocorrência”: entre a prostituta regenerada e a nostalgia da lama
Marocas, from “Singular ocorrência”: between the reformed prostitute and the nostalgia for mud
Luiza Helena Damiani Aguilar

- 280** Mal-estar, bem-estar e ambivalências no processo formativo emocional de Carlos de Melo em *Menino de engenho*
Malaise, Well-Being And Ambivalences Regarding Carlos de Melo's Formative-Emotional Process On Plantation Boy
Pedro Barbosa Rudge Furtado
- 295** Uma Leitura “terrena” de *A lua vem da Ásia*, de Campos de Carvalho
An ‘Earthly’ Reading of Campos de Carvalho’s A lua vem da Ásia
Arthur Barboza Ferreira
- 308** Um panorama da atividade crítica de Carlos Drummond de Andrade
Panorama of Carlos Drummond de Andrade’s Critical Activity
Roberto Said
- 322** Poesia afro-gaúcha na encruzilhada: temas da poesia de autoria de mulheres negras gaúchas
Afro-Gaúcha Poetry at The Crossroads: Themes of Poetry Authored by Black Women from Rio Grande do Sul
Dênis Moura de Quadros

Resenha

- 340** BRUM, Eliane. *Banzeiro òkòtó: uma viagem à Amazônia centro do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
Walisson Oliveira Santos
- 345** KRENAK, Ailton. *Um rio um pássaro*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2023.
Rodrigo Felipe Veloso

Apresentação

Territórios indivisíveis: corpo, escrita e política no Brasil e na América hispânica

Este dossiê é o desdobramento de um diálogo iniciado no XIII Congresso Brasileiro de Hispanistas, realizado em Florianópolis, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), entre os dias 5 e 9 de agosto de 2024. Naquele encontro, um grupo de pesquisadoras e pesquisadores se reuniu em torno de um mesmo gesto: pensar os modos como a *escrita toca o corpo* – e é tocada por ele – em suas dimensões políticas, afetivas e materiais. O que nasceu como um simpósio temático expandiu-se, desde então, em reflexões que ultrapassam fronteiras nacionais e disciplinares, consolidando-se agora neste volume 34, número 3, da revista *O Eixo e a Roda* como um território *indivisível*: espaço de contágio entre corpo e linguagem, entre estética e existência, entre Brasil e América hispânica.

Propusemos, como editoras, articular um tecido que unisse os dezoito artigos aqui reunidos a partir de uma hipótese: *a escrita é sempre corporal*, uma extensão sensível que, ao inscrever o mundo, reinscreve também quem escreve. Assim, o corpo deixa de ser apenas tema para tornar-se *matriz de pensamento, material de criação e lugar de resistência*. Nesse sentido, este volume se organiza como um conjunto de vozes que investigam, sob múltiplas perspectivas, o entrelaçamento entre vida, palavra e política.

O dossiê se abre com Ana Elisa Drawin que, em “O devir do corpo num jogo lacinante de pêndulos: entre a metáfora e a metonímia em Maura Lopes Cançado”, examina o corpo como espelho e escritura, um espaço de espasmo e invenção. A escrita de Maura, ao mesmo tempo confissão e delírio, mostra como o corpo pode ser o lugar onde a linguagem pulsa. Em seguida, Ellen Maria Martins de Vasconcellos, em “O que afeta o corpo ocupa o texto (e vice-versa): uma análise de *A Ocupação* de Julián Fuks”, lê a narrativa como gesto de hospitalidade, em que a ocupação



urbana se transforma em ocupação textual e ética. Já Ana Carolina Macena Francini, em “O corpo pós-orgânico: uma vida alternativa em *Kentukis*”, pensa as fronteiras entre humano e máquina, investigando os modos como a tecnologia inscreve novas sensibilidades e dependências.

Wagner Honorato Dutra e Roberta Carvalho Romagnoli retomam, em “A escritura Deleuze-Guattariana é a criação de um corpo sem órgãos”, a força da escrita como desarticulação das formas instituídas do corpo, gesto que desestabiliza hierarquias e abre fendas para o pensamento. Já Umberto Luiz Miele, em “Juliana Burgos, uma intrusa entre coisas de homens”, tensiona o corpo feminino e sua vulnerabilidade diante da violência simbólica e material, revelando como a literatura ainda é um campo de disputas corporais e discursivas.

A investigação de Diego Freitas Garcia, “Corpos, coisas e políticas do luto em *Huaco retrato*, de Gabriela Wiener”, propõe a memória como inscrição e o luto como gesto político, aproximando a escrita do testemunho. Enquanto em “De pacificador a insurgente”, Tatiane Cristina Becher e Gilmei Francisco Fleck reconstruem, a partir da figura de Anacaona, uma genealogia de corpos insurgentes na história latino-americana, questionando narrativas coloniais e patriarcas.

Fábio Pomponio Saldanha, em “Corpo, escrita e violência em *O amor dos homens avulsos*”, mostra a dor como matéria da linguagem, uma ferida que se escreve e que, ao se escrever, resiste. Já Mariana Vieira Mitoto, em “O cantar na poesia de Juanele Ortiz”, devolve ao corpo o sopro da voz, entendendo o canto como gesto comunitário que reinscreve modos de presença. Zeno Queiroz, em “O corpo ambivalente do poema: forma e experiência em Ana Cristina Cesar”, indaga como o poema corporifica ambiguidades e desejos, fazendo da forma um espaço de experimentação sensível.

O texto de Rangel Gomes de Andrade, “O caçador da noite: o *cruising* noturno na poesia urbana de Roberto Piva”, reinscreve o corpo dissidente na cidade, onde prazer e perigo se entrelaçam como coreografia de visibilidade e resistência. Debora Duarte dos Santos, em “Precariedade, modos de sobrevivência e reinvenção da vida em Néstor Perlongher”, reflete sobre a potência erótica e vital que emerge do corpo precário, afirmado a poesia como gesto de reinvenção diante da morte. Na sequência, Marina Baltazar Mattos, em “*La Soledad de Ninguém*: quando José Leonilson e Feliciano Centurión se encontram”, borda uma escrita do cuidado, na qual o têxtil e o texto se confundem em práticas de sobrevivência e afeto.

A leitura de Marcela Crespo Buiturón sobre *Canarse la muerte*, de Griselda Gambaro, aproxima literatura e direitos humanos, evidenciando como a escrita encarna o trauma e resiste ao autoritarismo. Maria Beatriz Ferreira Santos e Algemira de Macêdo Mendes, em “Ruptura de silenciamentos em *Cartas para a minha mãe*”, exploram a epístola como forma de cura e escuta, onde o corpo escreve e se escreve para romper o silêncio histórico. Alexandre de Oliveira Fernandes, em “Marilene Felinto: uma escrita antifascista e contracolonial”, revela o corpo como campo de batalha e linguagem de insubmissão. Luiza Sousa Romão, em “Voz, violência e futebol: uma análise do livro *No fue penal, de Juan Villoro*”, examina como o esporte e o corpo masculino se tornam arenas de poder e disputa simbólica. Por fim, Flavia Krauss e Alexandre Mariotto Botton, em “Comunidades originárias e livros cartoneros”, encerram o dossiê com uma reflexão sobre práticas comunitárias de escrita, nas quais o corpo coletivo se torna meio e mensagem, gesto e território.

A multiplicidade desses trabalhos não fragmenta o conjunto: ela o mantém vivo, em tensão e movimento. Entre corpos que cantam, escrevem, dançam ou se insurgem, o que se revela é uma mesma pulsação: a vida enquanto escrita, a escrita enquanto corpo. Em tempos de precariedade e violência, as poéticas aqui reunidas propõem formas de reexistência – não

como fuga, mas como invenção. Há, em cada texto, uma tentativa de devolver à literatura sua dimensão de contato: o gesto que une pensamento e carne, política e afeto, teoria e respiração.

Esses textos seguem à esteira das considerações sobre escrita e corpo que deram início ao dossiê. Ao privilegiar o gesto, o toque e o encontro, os textos reunidos neste volume deslocam o olhar das ontologias fixas para um pensamento da *contiguidade* – o corpo como limite compartilhado, a escrita como extensão dessa borda. Tal perspectiva permite ler a literatura como um espaço de *materialidades em trânsito*, onde o humano se pensa em meio às suas interdependências – com o animal, a máquina, o ambiente, a ruína, o outro. Nesse sentido, os corpos que aqui se escrevem e são escritos não se reduzem a identidades ou categorias, mas se apresentam como *configurações transitórias de afeto e potência*. É na fricção entre precariedade e criação, entre dor e invenção, que a escrita se torna política: não por representar o sofrimento, mas por *fazer existir o que insiste em desaparecer*. O que emerge é uma estética do entre, um pensamento que recusa a transcendência e aposta na vibração do comum, na capacidade da arte de sustentar o comum – um modo de pensar a literatura latino-americana não como representação do real, mas como *produção material de mundos possíveis*.

Assim, reafirmamos que este dossiê é também um corpo coletivo – poroso, indisciplinado, múltiplo – que se oferece como espaço de partilha e continuidade para os debates inaugurados em 2024 e que ainda darão outros frutos no futuro. Que as escritas aqui reunidas sigam produzindo encontros, abrindo frestas, convocando o pensamento e o sentir a habitarem juntos.

Com carinho,

Ana Carolina Macena Francini (IFSP)

Débora Duarte dos Santos (UESC)

Ellen Maria Martins de Vasconcellos (UNAM)

Editorial

O presente número de *O Eixo e a Roda* apresenta, como é habitual, uma gama de artigos que abordam a literatura brasileira sob distintos vieses críticos, de modo que o leitor se encontra diante de um panorama daquilo que está sendo produzido nas universidades em diferentes partes do país.

No que concerne à prosa, Luiza Damiani Aguilar aborda, em “Marocas, de ‘Singular ocorrência’: entre a prostituta regenerada e a nostalgia da lama”, a figura da prostituta, recorrente na literatura ocidental do século XIX, em um conto realista de Machado de Assis; a autora do artigo evidencia os modos não-óbvios pelos quais o escritor brasileiro configura a personagem Marocas, mulher prostituída e enigmática. A prosa do século XX será discutida pelos artigos “Mal-estar, bem-estar e ambivalências no processo formativo emocional de Carlos de Melo em *Menino de engenho*”, de Pedro Barbosa Rudge Furtado, e “Uma Leitura ‘terrena’ de *A lua vem da Ásia*, de Campos de Carvalho”, de Arthur Barboza Ferreira. Os dois artigos estabelecem relações entre psicanálise, literatura e sociedade a partir da análise de elementos de cada romance: no caso de *Menino de Engenho*, a construção da subjetividade do protagonista é escrutinada por Rudge Furtado; já Barboza Ferreira esmiuça a construção do espaço no romance de Campos de Carvalho, de modo a associá-lo a mudanças substanciais ocorridas no processo social brasileiro.

Os estudos em torno da lírica aparecem em dois importantes artigos: “Um panorama da atividade crítica de Carlos Drummond de Andrade”, em que Roberto Said analisa textos críticos elaborados por um dos mais importantes poetas mineiros (vale ressaltar que boa parte do material examinado por Said é inédita em livro); e “Poesia afro-gaúcha na encruzilhada: temas da poesia de autoria de mulheres negras gaúchas”, em que Dênis Moura de Quadros realiza um levantamento da lírica elaborada por mulheres negras gaúchas ao longo dos séculos XX e XXI.



O número conta, ainda, com duas resenhas que se debruçam sobre obras que pensam a urgência de imaginar novas formas de habitar o planeta: Walisson Oliveira escreve sobre *Banzeiro òkótó: uma viagem à Amazônia centro do mundo*, de Eliane Brum, e Rodrigo Felipe Veloso sobre *Um rio um pássaro*, de Ailton Krenak.

Setembro 2025,

Carolina Serra Azul Guimarães
Gustavo Silveira Ribeiro

Dossiê

Territórios indivisíveis: Corpo,
escrita e política no Brasil e na
América hispânica

O devir do corpo num jogo lancinante de pêndulos: entre a metáfora e a metonímia em Maura Lopes Cançado

The becoming of the body in a lacerating pendulum game: between metaphor and metonymy in Maura Lopes Cançado

Ana Elisa Drawin

Universidade Federal de Minas Gerais

(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR

anadrawin@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2751-8785>

Resumo: A pesquisa discutiu a obra *Hospício é Deus – Diário I*, de Maura Lopes Cançado, autora pouco estudada e por vezes mantida na invisibilidade, com o objetivo de apontar a profunda conexão que o livro apresenta com a noção de corpo. Com base nesse cenário, as reflexões sobre as ideias de metáfora, fundamentadas pela escrita de Susan Sontag, e de metonímia, apoiadas no conceito de *différance* de Jacques Derrida, foram utilizadas como diretrizes para investigar a noção de corpo no diário. Partiu-se da hipótese de que o vínculo entre corpo e escrita da memória, na obra de Cançado, é estabelecido por uma relação de espelhamento entre esses dois campos.

Palavras-chave: Maura Lopes Cançado; Corpo; Escritura; Diário.

Abstract: The research discussed the work *Hospício é Deus – Diário I*, by Maura Lopes Cançado, an author who has been little studied and often kept in invisibility, with the aim of highlighting the profound connection that the book presents with the notion of the body. Based on this scenario, reflections on the ideas of metaphor, grounded in the writing of Susan Sontag, and metonymy, supported by Jacques Derrida's concept of *différance*, were used as guidelines to investigate the notion of the body in the diary. The hypothesis considered was that the link between the body and the writing of memory in Cançado's work is established through a mirroring relationship between these two fields.

Keywords: Maura Lopes Cançado; Body; Writing; Diary.



1. A História

"Maura Lopes Cançado era uma figura ambígua" (Cançado, 2015, p.108). Nascida em São Gonçalo do Abaeté, cidade no interior de Minas Gerais, no dia 27 de janeiro de 1929, filha de José e Affonsina Lopes Cançado, Maura Lopes Cançado adveio de uma família tradicional, com dez irmãos, sendo ela a nona, e abastada – ganhou um avião Paulistinha que insistia por pilotar, apesar de sofrer com crises de epilepsia - e desde a infância, tempo vivido na fazenda paterna, apresentava inclinações para a literatura ao se mostrar, por exemplo, ávida leitora.

As instâncias monótonas de interior, por vezes felizes, visto que Maura recebia, como ela mesmo relata, uma atenção especial por parte do pai por ter nascido depois de um longo período sem crianças, escondem momentos delicados e de sofrimento. Um fato peculiar, relatado inclusive no diário, é o sonho do irmão de Maura. Após a morte de Antônio, padrinho da escritora, devido às condições do cadáver, que não se encontrava suficientemente nem frio nem duro, Affonsina especula que Antônio tenha sido enterrado vivo. Alguns dias depois, um dos irmãos de Maura sonha com o morto a dizer que viria atrás da afilhada, fazendo com que Maura tenha um medo terrível e constante da morte, gerando dificuldades para dormir e crises de ansiedade. Outro momento, também presente no diário, é o acontecimento de abusos sexuais, cometidos por funcionários da fazenda, experienciados pela jovem e a ainda criança Maura. O episódio do casamento, seguido da ruptura, é um ponto que exerce bastante influência e relevância na biografia de Cançado. A autora desposou, aos 15, após conhecê-lo aos 14 anos, nas aulas no aeroclube, seu marido, Jair Praxedes, e divorciou-se um ano após oascimento de seu único filho, Cesarion.

Cançado, já não mais em uma relação com Jair, que falece em um acidente aéreo rumo à fazenda para visitar Cesarion, decide partir para Belo Horizonte para terminar seus estudos. Todavia, a condição de mulher separada recobre a vida da autora de dificuldades. Maura é sistematicamente desligada de instituições de ensino e pensionatos na capital mineira por macular a imagem dos estabelecimentos com sua imoralidade. Aos pouco mais de 18 anos, em 20 de abril de 1949, fato que iniciou uma série de internações espontâneas e compulsórias em diversas instituições que marcariam o percurso da autora, internou-se na Casa de Saúde Mental de Santa Maria. Com o fim das heranças do pai, as crises de depressão, a vida instável, tendo de, por exemplo, morar em hotéis, o panorama mostrou-se espinhoso, até que, em 1955, em seguida à chegada dela ao Rio de Janeiro no ano de 1953, Maura tentou suicídio.

Os únicos dois livros de Maura Lopes Cançado, *Hospício É Deus – Diário I*, diário escrito durante uma de suas internações, e *O Sofredor do Ver*, lançados em 1965 e em 1968, respectivamente, recebem comentários bastante elogiosos. Ambos foram redigidos durante a estadia de Maura no hospital Gustavo Riedel, Centro Psiquiátrico Nacional, em Engenho de Dentro,¹ complexo no qual trabalhava a Dra. Nise da Silveira.² No entanto, os momentos de calmaria não seriam bastante duradouros e, possivelmente, o anúncio do processo de despejo, em 1970, do Solar da Ponte, pensionato que abrigou figuras como Caetano Veloso, foi o prenúncio de uma década difícil.

¹ Famosa instalação psiquiátrica, o hospital é referenciado em outras produções, como na música *Que loucura*, de Sérgio Sampaio, presente disco *Tem que acontecer*, de 1976.

² Apesar de não haver registros de encontros entre Maura e Dra. Nise no diário, figura revolucionária no âmbito da psiquiatria brasileira, as inovações de Silveira certamente atingiram Maura.

Margarida Autran, jornalista de *O Globo*, em 1977, ao entrevistar Maura, escreveu: “Ninguém visita a interna do cubículo 2” (Cançado, 2015, p.126) . Condenada ao ostracismo após assassinar, em 1972, na Clínica de Saúde Dr. Eiras, em Botafogo, outra paciente, as obras da autora, que viveu um início de carreira como escritora promissora, pouco figuraram entre as livrarias.

2. O Corpo

Os ecos que surgem a partir da criação de Maura Lopes, em linhas gerais, sustentam dois tipos de aparições da corporeidade, reiterando o ramo que relaciona corpo e memória, igualmente urgentes. Maura, repetidas vezes, se afirma, por exemplo, como uma mulher bela e faz seu corpo emergir de maneira concreta: “Teria dona Auda se deixado impressionar com a leitura da Bíblia? Ela sempre dorme cedo. Enquanto eu lia, esteve tão quieta e atenta. Tenho fumado demais. Sinto dores no estômago, e a boca amarga” (Cançado, 2015, p.142). Outro modo de apresentá-lo, concomitante à primeira investida descrita, também é observado em *O Hospício É Deus—Diário I*. O corpo, neste, é uma construção incompleta:

Visitei-me no futuro: a memória não tem culpa.
Sou a desocupada no tempo, a não fixada.
Gota a gota esvaiu-se sangue róseo: estou branca, confundível.
Perdi meus pés na areia - e choro os sapatos roubados.
Não importa a estação - amoras machucadas ameaçam tingir-me os dedos.
Esta grinalda de cerejeiras não tem pátria: o Japão está ali,
onde meu braço alcança.
Entrei num salão de festas, dancei ao lado de um rei. À meia-noite saí (brincava
de Cinderela).
O pintor para quem posei desistiu das linhas, abandonou as tintas:
Meu retrato é uma tela branca. (Cançado, 2015, p.143);

Afirmar é palavra, sim. E o resto? Pensar dói muito. Os nomes frios tingem o coração de pesar. NÃO.
Minh'alma nua
Ela se permuta com rocha.
A tarde se prolonga como a alcançar em dor o infinito. A tarde se estende sem vibração para nada. Mulheres iguais – guardas – monotonia - cotidiano-dor: HOSPÍCIO (Cançado, 2015, p.57).

O corpo de Maura clama e diz “Sou grande e amorfa” (Cançado, 2015, p.180). Há que se escutar esse clamor, pois, nas palavras de Nancy,

Meu corpo não é algo assim como um invólucro exterior sobre o qual eu existiria independentemente dele. Não é de modo algum um invólucro e sim a desenvoltura desse. Singular chamado “qualquer um”. Sem essa desenvoltura, o ponto permaneceria limitado à sua existência de ponto, sem dimensão e inexistente. Nesta desenvoltura, o ponto se faz linha, volume, contorno, estatura, porte, figura (Nancy, 2015, p.31).

A palavra corpórea, produtora de tensões, faz da escrita, no caso de Maura, um campo de relações entre texto e corpo, configuração mais relevante do que uma ingênuas classificação dos modos de aparição do corpo no texto . Esse corpo, que reivindica sua existência na obra de Cançado, ultrapassa evidentemente a ideia biológica de corporeidade e se torna outro, não mais apenas uma casca, mas uma linha produtora de sentidos que tem no exercício metafórico um dos seus pontos de apoio. Vemos que nessa relação corpo-texto, há um caráter de transubstanciação que não pode ser ignorado, num texto em que os ambientes também são descritos como corpos:

Nada me é dado. Nenhum o espetáculo de casas bonitas e alegres, cortinas levianas de perna soltos dançando no ar, cortinas leves, bailarinas inconsequentes. Cortinas jovens e brincalhonas. Ou até velhas, pesadas, imponentes. Imponentes impotentes (a imponência nas pessoas parece-me estar, quase sempre, mascarando sua impotência). As casas velhas, estragadas pelo tempo, esta tristeza. (Cançado, 2015, p.83).

É em direção ao abstrato, ao escopo do metafórico, para onde o texto de Cançado caminha, afastando-se, assim como as tessituras já mencionadas, do biológico. A atribuição do corpo e seus estados em *Hospício é deus* pode ser vinculada aos fundamentos da metáfora, haja vista o deslocamento e as comparações que esse texto levanta.

A metáfora é um fenômeno basilar da linguagem. O processo metafórico, ligado à transposição, tem também no corpo um de seus pontos-chave, na medida em que constrói novos vocabulários e abrem a possibilidade de um novo tipo de organização do ambiente. As metáforas relativas ao corpo e à corporeidade, como a ideia de cidade-organismo, trazem para o exterior algo da organização interior de um corpo, uma corporificação dos espaços. Esse sistema também funciona pela via inversa, por exemplo, quanto utilizamos um vocabulário bélico ou militar para nos referirmos ao corpo, como é o caso da expressão “defesas do organismo”. Tal vocabulário reflete o modo de organização do pensamento, que por sua vez expõe a maneira com a qual nos relacionamos com o corpo (Greiner, 2008). Uma importante peça na associação promovida entre corpo e metáfora foi esmiuçada pela filósofa estado-unidense Susan Sontag.

Sontag, nascida e falecida, respectivamente nos anos de 1933 e 2004, na cidade de Nova York, em seu livro, publicado em 1978, *Doença como Metáfora*, enfrenta os deslocamentos postos às patologias câncer e tuberculose no âmbito das representações. Uma das etapas fundamentais do percurso argumentativo da pesquisadora é o entendimento que a enfermidade confere ao doente, por meio da transformação da doença na própria figura do mal, uma nova identidade, uma nova cidadania. A doença seria, apesar de, no entendimento da autora, não dever, uma espécie de conteúdo que estaria para além de suas dimensões fisiológicas e se tornaria uma operadora da linguagem. É por meio da metáfora, por vezes imbuída de silêncios, como é o caso do câncer, que se tornaria “aquelha doença”, que o adoecimento passaria a representar, muito mais que uma patologia tratável. Atravessada também pela literatura, como o herói de *O Imoralista*, um tísico, no livro de Gide, a doença cria vocabulários, desloca a linguagem da fala corriqueira e cotidiana, e carrega a certeza de que tudo relativo ao corpo é passível de ser acometido pela metáfora e portanto pela criação, invenção: “E as convenções segundo as quais o câncer é tratado, não como uma simples doença, mas como um inimigo

satânico, fazem dele não só uma enfermidade letal mas também uma doença vergonhosa" (Sontag, 2002, p.75).

O corpo de Maura, à primeira vista, parece-nos dado ao metafórico, à ideia de aproximar entidades diferentes para a produção de um terceiro elemento, distinto dos pontos que foram colocados à prova. "Mas, e esta falta total? Falta de objetivo, falta de dor, de amor-toda esta ausência? Difícil continuar enganando- me. Como falar isso a dr. A? Prefiro mentir, mentir-me, estou cansada: este vácuo" (Cançado, 2015, p.123). Cançado reconhece esse jogo de substituições e para aplacar as ausências, o vácuo, lança aos nossos olhos um raciocínio da ordem do metafórico, de modo a trazer para dentro de seu corpo elementos que não o deveriam pertencer, como pensamentos coloridos: "Costumo pensar em tecnicolor. Reconheço as pessoas pela suas cores. Quanto a mim, sou quase sempre neutra" (Cançado, 2015, p.148). No entanto, recorrer somente a essas evidências pode ser uma percepção oblíqua por desconsiderar certos ruídos e incompatibilidades com a forma de se apresentar dessa figura de linguagem, que necessariamente devemos tomar nota.

"Maura, Super-Maura, Hiper-Maura, Mauríssima, Maura de Todas as Coisas e de Nada, Solene e Vaga, Longe e Presente [...]" (Cançado, 2015, p.149). A personagem Maura convidados a compreender e destecer os contornos de uma corporatura fracionada, ora todas as coisas, ora o nada. Esse corpo cindido por vezes impõe sua existência: "O quarto é triste e quase nu: duas camas brancas de hospital. Meu vestido é apenas uniforme de fazenda rala sobre o corpo. Não uso soutien, lavei-o, está secando na cabeceira da cama. Encolhida de frio e perplexidade, procuro entender um pouco. Mas não sei. É hospício, deus - e tenho frio" (Cançado, 2015, p.31). O corpo da narradora Maura afirma sua presença e reivindica um lugar nessa narrativa inclusive fazendo-se confundir com o hospital e com os elementos relacionados a ele, como o uniforme. O quarto está nu, o corpo está praticamente nu, exceto pelo já gasto uniforme, e as funções da matéria invadem a descrição a ponto de hospício, Deus e frio serem postos em um mesmo estágio. É mister elucidar a sutileza da assimetria produzida pelos termos frio e frieza. A frieza poderia advir do hospício ou de Deus, por exemplo, mas o fato do termo utilizado ser frio implica o corpo de Maura.

Ao longo de *Hospício é deus*, como já dito em outro momento, temos uma voz que constroi o diário não inteiramente confiável. Devemos ressaltar brevemente outro tipo de relação para reportar à confiabilidade, agora tomando a perspectiva do corpo.

Meu corpo me agrada. Se tivesse me dedicado ao cinema, me faria,? muitas vezes fotografamos de costas, como Marilyn Monroe. Nasci para ser amada, acariciada. Apesar de não ser um tipo vulgar. Suavizo certas exuberâncias do meu corpo com minha voz infantil, minhas maneiras displicentes. Meu corpo um dia se tornará rígido, frio, depois putrefato. Depois —— (Cançado, 2015, p.149).

Maura exibe uma oscilação entre dois polos, a exuberância e a decadência, frequentaçao que esbarra em opiniões díspares não apenas em relação ao corpo, mas, pela força da metáfora, acabam dirigidas ao próprio hospital, como podemos ver nas quatro citações a seguir: "Não amo meus olhos negros/.Esta noite dancei um balé fantástico,/cego./Meus olhos?/ Misturam-se ao negrume das pupilas." (Cançado, 2015, p.36); "(A propósito, meus cabelos estão bem claros e compridos. Estão na verdade muito bonitos. Meus olhos a cada dia brilham mais.). Ó, como "O sofredor do ver" está me custando". (Cançado, 2015, p.63); "Fe-

lizmente não sinto desejo de sair daqui" (Cançado, 2015, p.50) e "Odeio estar aqui - mas vim" (Cançado, 2015, p.54). Todavia, a divisão mais marcante advém do próprio corpo da narradora.

A composição do diário suporta a priori a uma existência cindida e de determinação refratária:

Desnecessário, afirmo: jamais fui atingida em minha essência. Sou muito mais do que me cercam. Sou deveras mais do que tudo que me foi dado a conhecer - e desprezar. Ando quase sempre à procura da minha dimensão humana. Busco-a no mais profundo de mim, no mais exterior de mim, No reflexo da minha alma nos outros. Não encontro, as almas são opacas e estúpida demais para refletirem minha tranquilidade (Cançado, 2015, p.171).

Se nas primeiras páginas essa fratura pouco se apresenta ou é debatida, tal dimensão, à medida em que o diário transcorre, alcança ares incontornáveis: "Hoje, no meu diário, vou dirigir-me a mim mesma, falando como o fizesse com outra pessoa. É divertido. Muito mais divertido do que conversar com outrem. [...] Julgava encontrar inteira liberdade ao escrever esta página do meu diário. Curioso como ela consegue perturbar-me, surgindo tímida e séria" (Cançado, 2015, p.88).

Há na obra vários dados que trabalham na construção de ideia de fissura, quebra. Faz-se necessário salientar que observamos uma barreira que é construída nomeadamente por Maura: "Sinto (e esta sensação não é nova, sempre me acompanhou) como se uma parede de vidro me separada das pessoas. Posso vê-las, mas estou sempre só, jamais as atingiria, nem seria atingida." (Cançado, 2015, p.158). Além dessas engrenagens, temos a narradora Maura que perde-se de si mesma e cria um duplo para tentar encontrar-se.

Testemunhamos, nos fazeres de Maura, um corpo que nos é oferecido a olhar,³ "Meu corpo exposto/ao frio do vento/dos mundos dos mortos" (Cançado, 2015, p.192) e desenovelar esse fio seria traçar um caminho rumo a uma possível entrada à obra de Cançado, daí a sua importância. Esse mesmo corpo esbraveja em badaladas curtas e crava na página sua existência: "Meu egoísmo é tão grande que não me permite esquecer-me um pouco: sou, sou, sou. Naturalmente a dor me absorve - translúcida. Meu corpo visto através do maior desespero. Meu amor às criaturas é uma mentira" (Cançado, 2015, p.55). Por vezes também põe-se indagar e responde a si mesmo tomando para si a substância música, na forma de algo que ressoa:

Às vezes a espada fria tinge o coração de nomes remotos e assustados. A mão trancando o cérebro enquanto voam com palavras. Sim, no centro: eu, eu, eu. Que? - ressoa sonoro e longe. Bem longe: tudo longe. Hein? Frio. No centro, brilhante, a preocupação do mundo a ser feito. Embora ondas convergentes tragam de volta a própria necessidade. O centro. Mortes. Autopunição. Uma cabeça exibe os olhos. Ocultou, um mundo se rói. Mais. A luta. E contém-se (Cançado, 2015, p.158).

Nos dois momentos, não apenas a fragmentação, mas o ritmo da tessitura também batalha lado a lado ao corpo de Maura, tal qual fortes marteladas sonantes entre os silêncios promovidos pelos sinais de pontuação, numa configuração em que a mais pequenina das par-

³ "Emprestar seu corpo à obra, dar à obra um corpo ou ainda fazer do corpo uma obra - essas expressões não dizem tudo e mostram o jogo mesmo entre corpo e arte, entre corpo e sujeito." (Rivera, 2014, p. 20).

tículas linguísticas, como um ponto final ou uma vírgula, torna-se relevante na arquitetura textual ou promover a intercalação entre sons e silêncios.

Apesar de em muito ser tomado em seu caráter prosaico e leviano, o ritmo, para além de formar-se enquanto um conceito, aciona dispositivos teóricos que devem ser tratados com responsabilidade. A alternância de sons, promovida nas tradições neolatinas pela câmbio entre sílabas fortes e fracas, tônicas e átonas, ou, na experiência das línguas clássicas, sílabas longas e breves, também por vezes é usada para definir ritmo, como nos aponta o manual de Goldstein, “O ritmo é formado pela sucessão, no verso, de unidades rítmicas resultante da alternância entre sílabas acentuadas (forte) e não-acentuadas (fracas); ou entre sílabas constituídas por vogais longas e breves. (Goldstein, 1990, p.11). Para o importante crítico e teórico mexicano Octávio Paz (1914 - 1998), em sua obra seminal *O Arco e a Lira*, o ritmo seria definido como: “Todo ritmo é sentido de algo. Então o ritmo não é uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido. O ritmo não é a medida, é o tempo original.” (Paz, 2012, p.64). Mais adiante, no mesmo texto, Paz completa:

Quando o ritmo se desdobra à nossa frente, algo passa por ele: nós mesmos. No ritmo há um “ir para” que só pode ser elucidado se, ao mesmo tempo, se elucidada o que somos nós. O ritmo não é a medida, nem algo que está fora de nós, nós mesmos é que nos vertemos ao ritmo e nos lançamos em direção a “algo”. O ritmo é sentido e diz “algo”. Assim, seu conteúdo verbal ou ideológico não é isolável. A que dizem as palavras do poeta já está sendo dito pelo ritmo em que essas palavras se apoiam (Paz, 2012, p.65).

O eminentíssimo vínculo entre a matéria orgânica, corpo, e ritmo estaria no fato de o ritmo se valer do corpo, de usá-lo como condutor da temporalidade e de se enraizar a partir dele, de modo que esta relação exista de maneira tão unânime e implacável, a criar uma forma poético-literária que só existe dita de um determinado modo, em outras palavras, lançada em um determinado ritmo, criado pela própria literatura. À sua maneira, o crítico de poesia, poeta e tradutor francês Henri Meschonnic (1932 - 2009) estabelece também o corpo, sempre marcado por suas dimensões sócio, político e históricas, como aquele conectado ao ritmo. “É para esse corpo-linguagem que tende a crítica do ritmo. Porque o ritmo é justamente o que impõe a crítica do corpo para chegar à crítica da linguagem”. (Meschonnic, 2009, p.645, Tradução nossa).⁴ Uma formulação fundamental da literatura, em sua dimensão antiliterária, dada sobrepujança do mercado literário e editorial para a construção da instituição literatura, é a poética oral, dito de outra maneira, a literatura é marcadamente a experiência da canção e da performance, de modo que o corpo, seus gestos, estados, entonações,⁵ e o ritmo pavimentam o que conhecemos hoje por literário. “O ritmo, na linguagem, sistema do mais subjetivo, isto é, mais subjetivo que o próprio indivíduo, no qual justamente começa o trabalho recíproco do sujeito no ritmo, do ritmo sobre o sujeito, para ser um antropológico universal, pode ser apenas transsubjetivo.” (Meschonnic, 2009, p.647, Tradução nossa).⁶ A representação do

⁴ “C'est vers ce corps-langage que tend la critique du rythme. Car le rythme est précisément ce qui impose la critique du corps pour atteindre la critique du langage.” (Meschonnic, 2009, p.645)

⁵ Poderíamos aproximar essa construção, dentro de uma gramática bartheziana, à ideia de o grão da voz.

⁶ Le rythme, dans le langage, système du plus subjectif qui soit, plus subjectif que l'individu ne le sait lui-même, en quoi commence justement le travail réciproque du sujet dans le rythme, du rythme sur le sujet, pour être un universel anthropologique, ne peut qu'être transsubjectif. (Meschonnic, 2009, p.647).

mundo real, portanto, a transsubjetividade e a modalização mais subjetiva possível conferida ao poema só têm sua existência permitida devido ao ritmo, é o ritmo enquanto corpo que faz nascer a matéria literária.

Retomando o texto de Maura, podemos notar a dimensão do ritmo, surgido das pausas e alternâncias sonoras, como um elemento presente tanto nas passagens sobre reflexões internas quanto nas investidas a tematizar a conjuntura do hospital: “Seria falta de inteligência o que me levou a sofrer tão anonimamente? Nem sequer encontro do sofrimento, ou, independente de sofrer, a dor está presente. Me cango. Os dias se estendem, mudos” (Cançado, 2015, p.53),

Aqui estamos nesta sarabanda alucinada. Nós, mulheres despojadas, sem ontem nem amanhã, tão livres que nos despimos quando queremos. Ou rasgamos os vestidos (o que dá ainda um certo prazer). Ou mordemos. Ou cantamos, alto e reto, quando tudo parece tragado, perdido. Ou não choramos, como suprema força - quando o coração se apequena a uma lembrança no mais guardado do ser. Nós, mulheres soltas, que rimos doidas por trás das grades, em excesso de liberdade (Cançado, 2015, p.76).

Analisemos, pois, mais detidamente, o seguinte trecho, após estabelecermos uma pequena torção para justificarmos nossos olhares em relação à passagem a ser investigada:

Às vezes caio em profunda depressão, as coisas externas me machucando duras, e, no íntimo, um sofrimento incolor, uma ânsia, um quase desejo a se revelar. Não: um profundo cansaço. Ausência total de dor e alegria. Um existir difícil, vagaroso, o coração escuro como um segredo. Sobretudo a certeza de que estou só. Sinto, e esta sensação não é nova, como se uma parede de vidro me separasse das pessoas, conservando-me à margem e exposta (Cançado, 2015, p.77).

A conceituação de poema, por vezes também de maneira indiferenciada em relação à definição do que é poesia, em oposição a aquilo que é dado à prosa é uma postura existente no pensamento literário. Para abreviarmos o debate, recuperemos proposições de duas elaborações distintas sobre o tema, mas que convergem quanto à resolução. Em primeiro lugar, a introdução de *O Arco e a Lira*, na qual Paz diz que no poema a linguagem recupera a originalidade e que o poeta liberta a sua matéria enquanto o prosador a aprisiona (Paz, 2012). Publicado em janeiro de 1971 no jornal *Il Giorno* “Futebol é uma linguagem, com seus poetas e prosadores”,⁷ ensaio de Pier Paolo Pasolini (1922 - 1975), cineasta e poeta italiano, apresenta, em segundo lugar, direcionamento semelhante a Paz ao comparar as burocráticas seleções de futebol europeias, em especial a Itália, derrotada na final da copa de 1970, aos textos de prosa, e as vibrantes seleções sul-americanas, sobretudo o Brasil, tricampeão em 70, à poesia, dando a esta caráter superior. Há que se dizer que outra maneira de organização é possível, quanto se toma por foco o problema do estranhamento.

Se para o incontornável artigo *A Arte como Procedimento*, de Vicktor Chklóvsi (1894 - 1984), a constar em quase toda bibliografia básica dos cursos introdutórios de literatura, o

⁷ “Il cálcio ‘è’ um linguaggio com i suoi poeti e prosatori”

fazer da arte é movido pela singularização,⁸ estranhamento, processo no qual a distinção meramente classificatória entre prosa e poesia, Meschonnic também corrobora a inépcia dessa distinção:

Assim, a prosa, para muitos, é identificada com a linguagem comum e, portanto, oposta à poesia. Linguística e retóricamente, a prosa e a poesia se opõem ao discurso comum. Existem prós, como os poemas que já não se identificam absolutamente com o verso. Partindo dessa pluralidade, parece sem sentido opor a poesia à prosa. A inépcia binária concentra-se no pseudo-truísmo que faz da poesia a uma antiprosa. A ausência de poesia não é prosa. Mas pode haver uma ausência de poesia. Enquanto não pode haver, simetricamente, ausência de prosa, onde há discurso escrito. Contra a abordagem tradicional que vai do verso à prosa, a teoria do ritmo localiza a prosa e a poesia no discurso.” (Meschonnic, 2009, p.396, Tradução nossa).⁹

Há muito tal distinção cumpre propósitos que estão para além do problema da arte. Vale lembrar que durante séculos nem ao menos a distinção entre poesia e canção era relevante (Ragusa, 2005).

Tendo como justificativa esse último desenho por nós esboçado, voltemos ao trecho da página 77. Abolimos a distinção entre prosa e poesia para tomarmos o ritmo do trecho em questão, de modo a valermos-nos de recursos e índices geralmente conferidos às análises de poemas, para tanto, estaremos acompanhados das definições de ritmo de Paz e Meschonnic. É válido ressaltar porém a crítica do escritor francês ao apoio desmedido em questões formais para se investigar o ritmo de uma produção poética, visto que a simples e mecânica contagem silábica não contempla por exemplo as dimensões da entonação e do corpo. Apesar de nos juntarmos às críticas de Meschonnic, entendemos que a escanção pode nos oferecer bons apontamentos logo partiremos às análises, mas sem ignorarmos raciocínios que operam a partir de questões formais.

Na passagem da página 77 de *Hospício é Deus*, podemos encontrar 15 trechos que correspondem a enunciados de sentido completo, quinze frases portanto. Se tomarmos cada um desses enunciados como um verso e dividirmos estes com base na ideia de sílabas poéticas, teremos, ao final da escanção, 129 sílabas poéticas dispostas ao longo da passagem. Cada corpo, vislumbrando os processos defendidos por Meschonnic, reage ao ritmo de uma determinada maneira, de modo que o texto posto em ato enquanto performance pode variar de uma pessoa para outra e um fragmento tido como forte ou longo pode vir a ser fraco ou breve. Antecipando essas limitações para o estabelecimento da alternância entre os tipos de sílabas no texto, consideramos a distribuição entre sílabas longas e breves na passagem partindo

⁸ “A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento de singularização dos objetos, e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção.” (Chklóvsi, 2013, p.91).

⁹ Ainsi la prose, pour beaucoup, est identifiée au discours ordinaire, et par là opposée à la poésie. Linguistiquement, rhétoriquement, la prose et la poésie toutes deux s'opposent au discours ordinaire. Il y a les proses, comme les poésies qui ne s'identifient plus absolument au vers. Partant de cette pluralité, il apparaît dénué sens d'opposer la poésie à la prose. L'inéptie binaire se concentre dans le pseudo-truisme qui fait de la poésie l'antiprose. L'absence de poésie n'est pas la prose. Mais il y a, il peut y avoir, absence de poésie. Alors qu'il ne peut pas y avoir, symétriquement, absence de prose, là où il y a du discours écrit. Contre la démarche traditionnelle qui va du vers à la prose, la théorie du rythme situe les proses et les poésies dans le discours. (Meschonnic, 2009, p.396)

uma aproximação com o falar belo-horizontino, pois Cançado, além de ser mineira, morou tempo considerável na cidade de Belo Horizonte. Era necessário, pois, estabelecer um recorte para a análise, para qual tivemos no horizonte de possibilidades e referências os dizeres de Antonio Secchin (1952), poeta e crítico literário do Rio de Janeiro, acerca do poema *Na festa da casa-grande*, presente no livro de João Cabral de Melo Neto intitulado *Dois Parlamentos*, publicado em 1960. Secchin alega que o falar não é indiferente à origem da enunciação (Secchin, 1996). Dito de outro modo, no desenrolar do poema, a mesma sequência dita em dois espaços diferentes ou por figuras de origens distintas não é de todo igual, há que se ler de maneiras diferentes, mesmo que haja a repetição dos dizeres. A postura de Secchin frente à textualidade de Cabral traz para as figuras presentes no poema uma noção a estabelecer contato com a importância do corpo preconizado por Meschonnic.

Como resultado, tem-se o modelo que corresponde à representação a seguir, sendo o sinal de barra para indicar o fim e o início de nosso verso e as subdivisões em negrito para indicar as sílabas fortes ou longas: /Às **ve** zes **ca** ioem pro **fun** da de pre **ssão**./ as **coi** sasex **ter** nas me ma chu **can** do **du** ras,/e, no **ín** ti mo,/ um so fri **men** toin co **lor**,/u ma **ân** sia,/um **qua** se de **se** joa **se** re **ve** lar./**Não**: um pro **fun** do can **sa** çó. /Au **sên** cia to **tal** de **dor** ea le **gri** a./ Ume xis **tir** di **fí** cil, va ga **ro** so,/ o co ra **ção** es **cu** ro co **moum** se **gre** do. /So bre **tu** doa cer **te** za de quees **tou** só./**Sin** to,/ **ees** ta sem sa **ção** não é **no** va./**Co** mo seu **ma** pa **re** de **vi** dro me se pa **ra** sse das pe **sso** as, /Con ser **van** do me à **mar** gem eex **pos** ta./. Os códigos existentes sob a pele das palavras¹⁰ exigem uma decifração que não pode ser reduzida a somente esse primeiro momento de análise. Algum entendimento das cifras e códigos demanda olhar minucioso aos movimentos feitos pelo texto.

O ponto inicial a ser destacado é quanto a uma suposta irregularidade métrica e rítmica. Como já dito, as constantes pausas formam uma constelação importante para percebermos a fratura exposta por essa textualidade. “Interessante perceber nesse trecho como Maura opera a alternância de ritmo das frases, longas e curtas, num parágrafo em que a preocupação demonstrada é justamente com o fluxo da escrita, cuja estabilidade é sempre ameaçada por interrupções, cesuras marcadas por “vazios” mentais, e cansaço diante da “obra” sempre adiada” (Salles, 2017, p.82). O que nos provoca durante a leitura do trecho todavia é a escolha sistemática por iniciar os enunciados com sílabas breves ou fracas.

A aparente desordem sonora do excerto dá lugar a uma seleção precisa de sons, que desmontam uma pretensa aleatoriedade do projeto textual. Tal minúcia confere destaque aos únicos dois momentos em que esse padrão é quebrado. As sílabas fortes que iniciam as frases (ou versos) estão subordinadas ao não e ao sentir. O primeiro estrato, aquele iniciado pelo não, é justamente o ponto de dobra da passagem, momento em que Maura traz para perto de si a definição de seu estado. O segundo momento leva a cabo e às últimas consequências o sentir. Todas as frases iniciadas por sílabas fortes a partir desse momento continuam o raciocínio sobre a sensação que não é nova. Há, portanto, um peso conferido às sensações do corpo evidenciado pela disposição sonora da seleção por nós esmiuçada. A certeza dos sentidos encontra seus abalos nas repetições. O sintagma *profunda* aparece duas vezes ao trecho, mas é a repetição sistemática do artigo indefinido e suas variações, ocorrida sete vezes em tão poucas linhas, o verdadeiro destaque. A intrusão da incerteza colabora com a duplidade que rasga o texto de Cançado e indicaria que “Os fatos corporais não são jamais dados

¹⁰ Sob a pele das palavras há cifras e códigos (Andrade, 2007, p.118).

plenamente nem como um sentimento, nem com uma lembrança; no entanto, não temos senão nosso corpo para nos manifestar." (Zumthor, 2018, p.73).

O corpo seria como uma instância na qual o texto se realiza. Paul Zumthor (1915 -1995), importante crítico literário suíço, pensador ímpar quanto à investigação das poéticas orais, oralidade e poesia, na linha de Meschonnic , ao falar da retórica da antiguidade,

Ela ensinava, à sua maneira, que para ir ao sentido de um discurso, sentido cuja intenção suponho naquele que me fala, era preciso atravessar as palavras; mas que elas resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela voz percebida, pronunciada e ouvida ou uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada (Zumthor, 2018, p.70).

A importância, portanto, do corpo se faz desde os primeiros contornos literários. Este apresenta-se como um termômetro da escritura literária.

Nesse sentido, pode-se dizer que o discurso poético valoriza e explora um fato central, no qual se fundamenta, sem o qual é inconcebível: uma semântica que abarca o mundo (é eminentemente o caso da semântica poética), o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo; e o que é verdade linguística, na qual, segundo o uso universal das línguas, os eixos espaciais direita/esquerda, alto/ baixo e outros são apenas projeção do corpo sobre o cosmo. É por isso que o texto poético significa o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido (Zumthor, 2018, p.71).

Para pintarmos mais elementos no quadro de composição da definição do corpo de Maura, deixemos as epopeias, elegias e epigramas e vergamo-nos às artes visuais mais uma vez.

Por ora parece-nos portanto, a partir das comparações entre narradora e elementos textuais, que esta Maura fendida faz recuperar a própria estrutura do texto. Em outras palavras, é possível dizer que há pontos de contato entre o corpo da narradora Maura e o corpo do próprio texto, a obra é como o corpo, de modo que este, para retomarmos as palavras de Sontag, torna-se um operador da linguagem. Entendemos, pois, haver a formação de uma metáfora, um jogo de espelhamento entre corpo e texto: "Faço coisas sem nenhum sentido: permaneço horas deitada no chão do corredor do hospital, danço balé sobre os bancos, escandalizo as guardas. Estou constantemente penalizada de mim: dualizada: sou espectadora de mim mesma - você, a quem quiseram tanto bem, rica, feita para ser feliz? Você, Maura?" (Cançado, 2015, p.54). Em Cançado, seria o texto aquele a mimetizar o conceito de corpo presente no livro *Hospício é deus – Diário I*. Esse corpo que padece, que sofre, que se quebra e que tem na escrita seu ponto de acontecimento, de modo que as cenas de escrita também precisam ser investigadas:

No Diário de Maura, a função do corpo como elemento constitutivo do discurso - corpo do sujeito imprimindo marcas no corpus textual - não é apenas casual. O que se verifica na narrativa é a construção da memória exatamente a partir de um imenso corpo feminino invadindo a cena da escrita; sempre desmensurado, praticamente simbolizado, é o corpo feminino que funciona como empuxo as lembranças, fantasias e alucinações da autora [...] (Branco, 1994, p.108).

Experimento lancinante, o processo e as cenas de escrita, a ser discutido por nós antes de averiguarmos a escrita em si, é uma matéria cuja presença não se restringe a um momento específico em *Hospício é Deus*. Cançado entrega-se à tarefa desde o primeiro momento e introduz a reflexão a partir da inventividade de suas atividades na infância: “Formou-se no meu ser série resistência às pessoas e coisas conhecidas. Então inventei o brinquedo sério do FAZ DE CONTA. E me elegi rainha” (Cançado, 2015, p.10), “Possuindo muita imaginação, costumava inventar histórias exóticas a meu respeito” (Cançado, 2015, p.19). É logo na página vinte e sete, no início do momento de viragem do livro, que Maura se anuncia mais pronunciadamente como escritora ao referenciar o conto *No Quarto de Joana*. Esta revelação é acompanhada da afirmação da nova internação no hospício, de modo que, considerando as referências inventivas anteriores, podemos dizer que a escrita para Maura não responde apenas à loucura, dada a importância da criação para seu universo infantil, mas sem dúvida o hospital é um marco relevante.

As cenas de escrita povoam fortemente as atividades de Cançado, a ponto de o escrever tornar-se essencial: “Preciso escrever. Passei uma tarde horrorosa. Comecei a me sentir mal às quatro horas, e só agora, onze horas da noite, estou um pouco tranquila” (Cançado, 2015, p.143), “Meu diário é o que há de mais importante para mim. Levanto-me da cama para escrever a qualquer hora, escrevo páginas e páginas - depois rasgo mais da metade, respeitando apenas, quase sempre, aquelas em que registro fatos ou minhas relações com as pessoas” (Cançado, 2015, p.131). Nesse quadro escrito por Maura, o escrever é fecundo tema por se vincular ao adiamento e ao desconhecido e resistir à prática mecânica: “Faço literatura se desejo, não possuo disciplina, ignoro esquema de trabalho, abomino que me imponham deveres para com as coisas que me agradam” (Cançado, 2015, p.148).

Outra característica das cenas de escrita é o atravessamento pelo silêncio e o lapso. “Como o centro da frase é o silêncio e o centro deste silêncio/ é a nascente da frase começo a pensar em tudo de vários modos – (Helder, 2016, p.287), nesse silêncio (ou lapso). Para apreendermos esta esfera, voltemos à ideia de ritmo. A consciência do processo de escrita pela narradora Maura está localizado em meio a constantes pausas dadas pela pontuação, nada dado às frases longas: “Incapacidade quase total de escrever. Lapsos. Terei resistência para escrever um romance? Há longos vazios em minha mente que me tornam difícil formular uma história. Se fosse possível escrever mais rápido, e sem interrupções” (Cançado, 2015, p.134). O trecho caminha pulsando, relaxando nos momentos em que a escrita corre e contraindo nas pausas, tal qual um corpo a respirar, um coração vivo.

Na ordem da letra, é a manutenção do som a entoar e conduzir as notas dessa escrita -ritmo, ocasião cuja sutil mudança produz divergências na grafia, mas não no âmbito sonoro. Há um sentido que apenas a escrita pode manter. A intercambialidade vista no texto, no que se refere aos fonemas consonantal oral, lateral aproximante, sonoro alveolar /l/ e a vogal fechada, posterior, oral, arredondada /u/, esboça pouco impacto na fala, a mudança, todavia, entre /l/ e /u/, faz-se notar na escrita. A primeira vez em que a personagem Alda/Auda, assim como Maura, outra interna do hospital, é referenciada é a partir de um diálogo entre Maura e seu médico, Dr. A, quando este introduz o seguinte questionamento do médico: “A senhora não se esconde por trás dessa Alda?” (Cançado, 2015, p.40). A instabilidade da letra aparece pela primeira vez na página quarenta, quando, em um novo diálogo com seu médico-terapeuta, Cançado pergunta se o doutor não acharia Auda uma beleza.

Quando diz de Auda, talvez Maura diga de si mesma: “Na ocupação dona Auda é a figura principal, com suas blusas de lã vermelhas. Ela ama o vermelho. Sinto-me um pouco res-

ponsável pelos êxitos de dona Auda. Fui eu quem despertou atenção para ela com meu conto ‘Introdução a Alda’, lido e relido aqui” (Cançado, 20015, p.99). O mais importante, no entanto, é, ao recuperarmos a *différance*, conceito creditado a Derrida, atentarmo-nos, pela primeira vez, àquilo que escapa à estabilização da estrutura, consequência da instabilidade da letra.

O filósofo franco-argelino Jacques Derrida designava a tradição logocêntrica ocidental como um “fonocentrismo”, por tratar-se de uma forma de pensamento fundado na presença do ato de fala em sua transparência, consciência e imediatidade e a ela contrapunha a escritura, sempre faltosa, lacunar e na qual o significado nunca está inteiramente presente e acessível. Ele reconheceu na psicanálise freudiana a descoberta desse caráter heterogêneo da escritura em relação à fala, da heterogeneidade do inconsciente em relação à consciência, descoberta fundamentalmente subversiva.

Por isso, no início de seu ensaio sobre Freud, Derrida enunciou com clareza a sua tese e o seu propósito:

A nossa ambição é muito limitada: reconhecer no texto freudiano alguns pontos de apoio e isolar, no limiar de uma reflexão organizada, aquilo que da psicanálise se deixa dificilmente conter no fechamento logocêntrico, tal qual limita não só a história da filosofia mas o movimento das “ciências humanas”, em especial uma certa linguística. Se a abertura freudiana tem uma originalidade histórica, não a tira da coexistência pacífica ou da cumplicidade teórica com essa linguística, pelo menos no seu fonologismo congenital (Derrida, 2011, p. 293).

O “fonologismo congenital” significa adotar a palavra falada como a instância fundamental da linguagem em detrimento da escritura. Por isso, continua Derrida:

Ora, não é por acaso que Freud, nos momentos decisivos de seu itinerário, recorre a modelos metafóricos que não são retirados da língua falada, das formas verbais nem mesmo da escrita fonética, mas de uma grafia que nunca está sujeita, exterior ou posterior, à palavra. Freud recorre a sinais que não transcrevem uma palavra viva e plena, presente a si e senhora de si [...]. É certo que Freud não maneja metáforas, se manejar metáforas é fazer alusão ao desconhecido partindo do conhecido (Derrida, 2011, p. 293).

A razão se fundaria numa presença originária que é apreendida pela fala. A fala, por sua vez, parece indicar esta presença de maneira transparente, que depois pode se traduzir para a escrita. Derrida alega não existir essa transparência na fala ao contrapor esse pensamento à ideia de escritura. A escritura não é propriamente a escrita, aquela é a linguagem enquanto esta não remete a presenças, mas sim a lacunas, faltas, uma contínua postergação que Derrida chamara de *diferença*, em francês, *différance*. A mudança da grafia original da palavra, que deveria ser *différence*, é perceptível apenas na escrita, pois a pronúncia no idioma original não se altera. Tal jogo mostra que a *diferença* de fato não ocorre na fala. A escritura sim está ligada ao *différance*, que por sua vez, também está ligada a diferir, a adiar, a postergar. Enquanto a fala é imediata, a escritura remete àquilo que nunca é plenamente preenchido. Em termos freudianos, esse aquilo que escapa é o inconsciente. Derrida, em seu percurso, demonstra que Freud percebeu essa ligação do inconsciente com a escritura.

Enquanto a fala é intencional, consciente e racionalmente controlada, aquilo que escapa é o inconsciente, emergindo como o lapso e o humor. Freud traduziu teoricamente

isso usando a linguagem da escritura, pois na carta 52 o psicanalista lança termos como signo e transposição do signo, abandonando a linguagem biológica, fisiológica. É por isso que as descobertas de Freud, segundo Derrida, romperam com o pensamento fonocêntrico. O filósofo argelino reitera que mesmo as metáforas utilizadas por Freud não são tiradas da língua falada, mas de uma grafia que não está sujeita à palavra viva e plena, a fala.

A partir desse raciocínio Derrida propõe a ideia de desconstrução, isso é, rearanjar um discurso para nos atentarmos aos pontos que são excluídos da consciência lógica do discurso, de modo que o ponto fora da estrutura pode ser finalmente tematizado, algo exemplificado no texto derridadiano pelo diálogo Menon de Platão. Tal diálogo é lido como uma demonstração do acesso de todos ao conhecimento. Essa leitura do Menon deixa passar despercebido que um dos personagens, no diálogo com Sócrates, é um escravo, aquele que não tem acesso, o excluído.

Tomemos como exemplo, para avançarmos em nossa discussão, uma famosa personagem por nós já mencionada. Édipo não significa *como aquele que tem pés inchados*, Édipo significa *aquele que tem pés inchados*, a nomeação não é um processo dado ao metafórico, mas ao universo da metonímia, o nome próprio representa o ser, é o ser, não há aí um processo de comparação e equivalência entre o ser e algo exterior. No caso de Alda/Auda, “Esta pessoa, Alda, existe, está internada neste hospital. Deve ser doente há mais de vinte anos. Apenas, seu nome é Auda, minha querida dona Auda, e não Alda, como julguei” (Cançado, 2015, p.113). Alda e Auda coexistem, porém, mesmo referindo-se ao mesmo indivíduo, pela existência de um nome próprio, não podemos dizer que o segundo nome, Auda, é não uma metáfora para a existência de Alda, visto que a intercambialidade entre os nomes não faz que acontecer ao longo da obra. A escrita desestabiliza então o raciocínio esquemático de análise de *Hospício é Deus*. Nessa obra em que

São muitas as pequenas pausas que encontramos no relato escrito de Maura Lopes. Desde momentos em que ela tenta registrar sua “lembrança mais remota” (H.D. p.13) e só lhe é dado possuir “as coisas perdidas ou inalcançadas” (H. D., p. 27) até os momentos em que a própria palavra se perde e vemos grafado com brutalidade, sobreposto entre as palavras, um traço, uma matéria sem letra que parece querer fazer desaparecer a escrita. Ou, ao contrário, parece querer gravá-la demasiado, rasura-la, impedido de durar, de deslizar (Araujo, 2002, p.42).

3. Conclusão

Se a escrita coloca diante de nós esse problema, a resistência ao metafórico e o encaminhamento em direção ao metonímico, talvez seja preciso rever a relação, entendida por nós em nossa primeira análise, entre corpo e texto, corpo e escrita, de modo a fazer destacar também o movimento de construção da ordem da metonímia. A imagem do corpo como metáfora do texto, necessária para estabelecermos o percurso, não deve ser abandonada, há que se ceder à provocação e pensar sem negligenciar a perspectiva e os impactos da metonímia, inclusive para os pontos sobre os quais nos debruçamos no presente trabalho.

“Aqui estou de novo nesta ‘cidade triste’, é daqui que escrevo. Não sei se rasgarei estas páginas, se as darei ao médico, se as guardarei para serem lidas mais tarde. Não sei se têm

valor. Ignoro se tenho ainda algum valor, ainda em sofrimento" (Cançado, 2015, p.30). Maura diz escrever, a escrita se impõe, é aquilo a chegar primeiro na cidade triste. Vemos nessa passagem algo precioso acontecer, o deslizamento provocado entre escrita e corpo. Maura não sabe se sua escrita tem valor, assim como não sabe se ela mesma tem valor, escrita e corpo estão no mesmo plano, numa relação de equidade. Não há, ao que nos parece, um jogo de espelhamento entre escrita e corpo na obra *Hospício é Deus - Diário I*, de Maura Lopes Cançado, considerando que não há uma compatibilidade total entre um elemento e seu espelhamento. O que encontramos na obra é a equivalência entre corpo e escrita, a própria escrita, incluindo todas as suas temáticas e características, é o corpo a ser visto na obra, dito de outra maneira, o modo como os acontecimentos se desenrolam, a urdidura do texto é o corpo a ser encontrado de Maura dentro da obra, de forma que, enquanto estávamos corpo, estávamos a todo momento sendo confrontados pela escrita.

"Nesta época comecei a escrever. Trancava-me no quarto, ou mesmo no banheiro, permanecia durante horas escrevendo, perdida em abstrações. Vivi um tempo puramente esquizofrênico. Em casa só tinha o meu filho e mamãe para conversar" (Cançado, 2015, p.194). Maura relata ter começado a escrever logo depois que saiu do sanatório da Tijuca. Nesse momento, ela estava em São Gonçalo, e teve de escutar coisas horríveis de parentes. Por incentivo de um amigo que a ajudou inclusive financeiramente, ela foi para o Rio de Janeiro. Lá viveu mais de um ano e tentou suicídio, depois dessa tentativa foi recomendado que ela fosse para o hospital do Engenho de Dentro. É apenas ao final do livro em que Cançado nos conta quando começou a escrever. A escolha pelo final da obra para lançar um tão importante ponto de inflexão não só mostra o peso que o desfecho tem para uma obra, como revela algo de curioso nessa escolha. A escrita, em *Hospício é Deus* é o fim, e aqui, devido a essa escolha, podemos entendê-la tanto como desfecho quanto como finalidade. A escrita encerra processos, acaba (talvez no sentido também de destruir) etapas e é um objetivo, uma finalidade em si mesma.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2007.
- ARAUJO, Cinara de. *Tinha medo de ver, num mesmo olhar, um trem e um passarinho – A escrita íntima em Maura Lopes Cançado*. (Dissertação de Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.
- BRANCO, Lúcia Castello. *A Traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício É Deus. Diário I*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- CHKLÓVSKI, Vicktor. *A Arte como Procedimento*. In: TODOROV, Tzvetan (organizador). *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p 83-108;
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Editora Ática S.A, 1990.
- GREINER, Cristine. *O Corpo*. São Paulo: Annablume, 2008.
- HELDER, Heriberto. *Poemas Completos*. Rio de Janeiro: Tinta da China Brasil, 2016.

- MESCHONNIC, Henri. *Critique du Rythme*. Anthropologie historique du langage. Lagrasse: Éditions Verdier, 2009.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpo, Fora*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2015.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- RAGUSA, Giuliana. *Fragmentos de uma deusa: a recepção de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- RIVERA, Tania. *O Avesso do Imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- SALLES, Anna Flávia Dias. *Retratos em Abismo: Poses e Posses do diário de Maura Lopes Cançado*. (Dissertação de Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: Poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- SONTAG, Susan. *A Doença como Metáfora*. Rio de Janeiro: Graal, 2002.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

O que afeta o corpo ocupa o texto (e vice-versa): Uma análise de *A ocupação* de Julián Fuks

*What Affects the Body Occupies the Text (and vice versa):
An Analysis of A Ocupação by Julián Fuks*

Ellen Maria Martins de
Vasconcellos
Universidad Nacional Autónoma de
México (UNAM)
Ciudad de México | MX
ellen.martins@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5572-1882>

Resumo: Este artigo explora o romance *A Ocupação*, de Julián Fuks, abordando a intersecção entre corpo, narrativa e espaço político. A obra se estrutura em torno da experiência do narrador, Sebastián, um escritor que testemunha a ocupação do Hotel Cambridge, em São Paulo, por um grupo de pessoas em situação de rua, incluindo, migrantes e refugiados. No decorrer da narrativa, a voz de Sebastián é gradualmente ocupada pelos relatos dos moradores do edifício, criando uma sobreposição entre a materialidade da ocupação urbana e a ocupação do texto. Assim, Fuks elabora um romance em que os corpos das personagens, deslocados e vulnerabilizados, ressoam na construção textual. A análise considera a escrita como um espaço de resistência e testemunho, discutindo a maneira como o romance tensiona as fronteiras entre ficção e realidade. O objetivo é investigar como *A Ocupação* expande os limites da autoficção ao permitir que outras vozes se inscrevam em sua estrutura, transformando a escrita em um gesto de hospitalidade e deslocamento.

Palavras-chave: corpo; narrativa; reexistência;
ocupação; hospitalidade.

Abstract: This article analyses Julián Fuks' novel *A Ocupação*, exploring the intersection between body, narrative, and political space. The novel is structured around the experience of the narrator, Sebastián, a writer who follows the occupation of the Hotel Cambridge in São Paulo by homeless groups and refugees. Throughout the narrative, Sebastián's voice is gradually occupied by the stories of the building's residents, creating an overlap between the materiality of urban occupation



and the occupation of the text itself. In this way, Fuks constructs a novel in which the displaced and vulnerable bodies of the characters resonate in the textual composition. This analysis considers writing as a space of resistance and testimony, discussing how the novel challenges the boundaries between literature and reality. Because of this, this study examines how *A Ocupação* expands the limits of fiction by allowing other voices to inscribe themselves within its structure, turning writing into an act of hospitality and displacement.

Keywords: body; narrative; re-existence; occupation; hospitality.

1 Introdução

Jean-Luc Nancy propõe que a escrita é um gesto que “toca no corpo, por essência” (2000, p.12). Para além de sua dimensão simbólica, a escrita carrega sua materialidade, funcionando como uma extensão do corpo em sua extremidade. Essa perspectiva é fundamental para compreender *A Ocupação* (2019), de Julián Fuks, romance que tematiza o deslocamento e a vulnerabilidade dos corpos no contexto da ocupação do Hotel Cambridge, em São Paulo. A narrativa, marcada por uma autoficção testemunhal, tensiona as fronteiras entre o pessoal e o político, entre a literatura e a realidade, criando um espaço no qual a escrita é ocupada por vozes precárias e marginais.

Aquilo era ruína, nada do que eu vira antes merecia esse nome. Aquilo era a ruína e parecia ocultar em seus escombros todas as ruínas anteriores, como se do mundo pudesse restar uma única ruína, pensei, uma mesma trilha de destruição a se difundir infinitamente (Fuks, 2019, p. 101).

Este é o presente que está em disputa: um presente sobre ruínas, localizado no centro de São Paulo: edifícios vazios e abandonados, onde vivem os “sem lugares”: conceito de Raquel Rolnik (2015) que caracteriza tanto os “sem-terra” (muito utilizado para tratar das pessoas nas áreas rurais), quanto os “sem teto” (expressão mais comum para as pessoas na cidade), refletindo uma lógica de colonialismo e extração não apenas dos espaços habitáveis, mas de renda e subsistência.

Não é uma obra de não-ficção, mas um romance com deslindes e lampejos de documental, baseado em fatos, pessoas reais, suas memórias e histórias, assim como dados do próprio autor narrador, articulando tudo isso com elementos ficcionais. Em *A Ocupação*, Sebastián, o narrador, que é um escritor convidado a acompanhar a ocupação do hotel, tem sua voz progressivamente permeada pelas histórias dos ocupantes. Assim, a estrutura narrativa reflete a própria dinâmica da ocupação: um território instável, compartilhado e em dis-

puta. A escrita, nesse sentido, não apenas retrata a ocupação, mas se torna ela mesma um espaço de partilha e inscrição de corpos e experiências.

Assim é quando Sebastián dá voz a uma mulher ocupante, Ginia, que veio do Haiti ao Brasil após o terremoto, motivo por que perdeu a casa, a filha, tudo, debaixo dos escombros. “Nada poderia ser mais coletivo do que um acontecimento assim, mas cada um de nós vivia aquilo absolutamente só” (Fuks, 2019, p. 72). Apesar de todo seu sofrimento, ela tem consciência de que essa catástrofe natural, por pior que tenha sido, nem se compara à catástrofe humana do colonialismo e da escravidão que fez do Haiti “a maior concentração de escravos do planeta” e que, por terem se rebelado contra a casa-grande, até hoje pagam o preço por isso. O abandono do Estado após o terremoto é exemplo disso.

Porém, o que mais impressiona no relato de Ginia é que, ainda que o número de catástrofes se acumule no Caribe e no Brasil, o que ela pede ao final para o escritor é que ele bote no livro “algo mais que a dor, algo mais que a desgraça, se quiser escrever qualquer coisa que valha a pena” (Fuks, 2019, p. 73). Afinal, para que servem essas histórias? É um eco que se repete no final de quase todo testemunho em *A ocupação*: qual a função desses escritos que narram a violência que são acometidos ao outro? Carmen, a dirigente da ocupação, quando encontra Sebastián pelos corredores, diz:

Sei que você tem conversado com moradores, sei que tem tentado entender quem são, o que fazem, o que os trouxe à ocupação. Faça o que quiser, converse com quem quiser, é a sua liberdade. Mas saiba que é inútil. Se quer entender este lugar, melhor esquecer as suas trajetórias pessoais, as vidas particulares. Se quer entender este lugar, melhor não perder de vista a coletividade (Fuks, 2019, p. 83).

Quando Sebastián permite ser ocupado pelos personagens ou quando cria um “gesto testemunhal” (Seligmann-Silva, 2008) que reproduz suas histórias em discurso indireto, num registro mais objetivo, torna-se, assim como o Hotel Cambridge, um espaço de encontro, igualmente em ruínas, onde refugiados – “em país próprio ou estrangeiro” (Fuks, 2019, p. 25) – podem encontrar condições mínimas de habitação e permanência, nem que esta seja temporária (como a barriga da mãe a um bebê, como um quarto de hospital).

Num contexto de ameaças, ante um país que visivelmente rui [...] o próprio narrador-personagem, Sebastián, se vê também como estrangeiro, talvez num sentido mais próximo do estranho de Freud. Ele se sente deslocado mesmo perante seus familiares mais próximos, mais íntimos. Estranho até para si mesmo. E, num momento de crise pessoal e do país, outra crise se interpõe em relação à alteridade constituída pelos integrantes da ocupação do Hotel Cambridge (Coelho, 2021, p. 56).

A partir dessa perspectiva, corroborada pela citação de Coelho, este artigo busca analisar como *A Ocupação* elabora a interseção entre corpo, narrativa e espaço político, questionando dicotomias como literatura e testemunho, ficção e realidade. E com o intuito de explorar as relações entre ocupação e hospitalidade, já que a obra circula entre e intercala três espaços em que a ocupação é tensionada: a ocupação do hotel Cambridge, o apartamento onde mora com a esposa, e o hospital onde o pai está internado. Enquanto na ambientação do Hotel Cambridge os personagens habitam um espaço abandonado que recupera vida, em seu apar-

tamento, uma gravidez ocupa e depois desocupa silenciosamente um espaço, e plantas tomam um espaço até que a intimidade cotidiana do casal seja retomada; e no terceiro ambiente, o pai desocupa o escritório e parece também estar desocupando a vida, doente, até se recuperar também. Nos três casos, observa-se um movimento circular da morte à vida, de “reexistência” (discutiremos em breve). E é por isso que a escrita de Sebastián se torna tão fundamental para si e para os outros. Como um trabalho de luto, a escrita de *A Ocupação* se perde nas ruínas e as páginas são ocupadas por outros, até que o narrador consiga se ressignificar, reexistir.

Desconectado, por não saber a medida entre aproximar-se demais e a distância, tanto dos seus entes queridos, quanto dos ocupantes, Sebastián fracassa o tempo todo. “Como sentir culpa se os pesares não me alcançavam?” pergunta o narrador no talvez único momento em que se sente alegre na história, mas admitindo que a alegria também “é uma experiência de desconexão” (Fuks, 2019, p. 60). A alteridade, por mais que esteja em ruínas, o paralisa. Mais ainda quando se trata de pessoas que lhe impele a uma responsabilidade social e/ou afetiva. E assim, nesse dilema interno entre ensimesmar-se e abrir-se ao outro, e ainda deixar que o ocupem, a história se faz, até que ele tenha coragem de assumir-se também.

O tempo vai e volta enquanto a vida vai se rearmando sobre as ruínas do corpo, enquanto o escritor vai armando sua escrita: vasculhando papéis no escritório, rememorando histórias antigas, lutos antigos, conversando com as pessoas sobre a vida e a morte, seja no âmbito e ambiente pessoal, seja no Hotel Cambridge: ele descreve as ruínas que se acumulam, e tenta organizá-las, armá-las até fazer sentido, até formar uma vida nova. Mas até lá, serão realmente muitas ruínas: a do próprio edifício, a da história da cidade, da política brasileira, da civilização enquanto projeto moderno contra uma suposta barbárie, e, evidentemente, as ruínas dos próprios ocupantes.

2 A ocupação do espaço urbano e a narrativa

Em *A Ocupação*, a escrita autoficcionalizada se estrutura na observação do espaço urbano e na escuta das histórias dos ocupantes. Sebastián não apenas registra os relatos, mas é afetado por eles, e sua escrita se torna um espaço de inscrição dessas experiências. Fuks constrói um romance que dialoga com a tradição da literatura testemunhal, mas que, ao mesmo tempo, questiona os limites do testemunho. O narrador não está em posição de autoridade sobre os acontecimentos, mas sim em um lugar de escuta e contaminação.

Como observa Butler (2008), os corpos precários desafiam a normatividade ao evidenciar sua vulnerabilidade e resistência simultâneas. No romance, essa vulnerabilidade é experimentada tanto pelos ocupantes do hotel quanto pelo próprio narrador, que enfrenta crises pessoais, como a doença de seu pai e a perda da gravidez de sua esposa. A ocupação do Hotel Cambridge, portanto, não é apenas um evento externo ao narrador, mas ressoa em sua própria experiência de vida. O corpo doente do pai, a gravidez sem querer interrompida da esposa e os corpos deslocados dos ocupantes do hotel se entrelaçam na narrativa, criando um jogo de espelhamentos que reforça a ideia de que o que afeta o corpo também ocupa o texto.

Cambridge foi um hotel de luxo aberto em 1951. Cabe compreender que ele espelhou o auge e a queda do mercado financeiro e imobiliário no centro de São Paulo, acompanhando a história da urbanização da região, desde a presidência de Juscelino Kubitschek e durante a ditadura militar até o declínio do centro nas décadas finais do século XX. Já desde o final dos

anos 1950, a população brasileira migrou em massa para a promessa que era São Paulo, cidade que já tinha seus bairros industriais e têxteis com a imigração estrangeira desde o início do século e que aumentou com as guerras mundiais. Num primeiro momento, o movimento foi de horizontalidade da cidade, que expandiu centros e periferias, consolidando a formação dos vários bairros e também cidades metropolitanas. Na sequência, deu-se também sua guinada vertical com um *boom* de edifícios, cada vez mais altos. A queda da “reputação” e da qualidade de vida do centro de São Paulo se articula com esses processos migratórios e de urbanização. O centro econômico se deslocou para outras áreas da cidade, onde havia terrenos mais baratos e ainda vazios. O setor imobiliário e o da construção civil acompanharam o setor do comércio e o financeiro para ofertar áreas residenciais mais próximas dessas novas regiões. Além disso, a construção do “Minhocão” entre outras vias para cruzar a cidade nos anos 1970, e a facilitação da compra de automóveis permitiram que a concentração de pessoas do centro se espalhasse para outras zonas (A.O., 2018). Com tudo isso, o centro da cidade perdeu sua relevância e foi sendo abandonado por uma classe social, para ser, rapidamente, tomado por outra: uma população de baixa renda, com trabalhos precários e informais, emigrantes e imigrantes, além daqueles sem nenhuma renda e sem moradia. O Hotel Cambridge não só presenciou o auge e a queda do entorno, como fez parte dele, fechando suas portas como empreendimento turístico de alojamento temporário em 2002. Quando as organizações FLM (Frente de Luta por Moradia) e MSTC (Movimento Sem Teto do Centro) resolveram ocupar o edifício em 2012, e se organizaram para retirar quinze toneladas de entulho de dentro do prédio para que 170 famílias pudessem habitar o local (mesmo sem luz, saneamento básico ou privacidade), possibilitaram a reexistência deste espaço: o início de uma segunda vida, atualizada, na qual a primeira vida foi ressignificada a partir das pessoas que passaram a fazer parte dela. O trabalho foi duro e durou muitos anos até a concessão do Estado para que o edifício ocupado se tornasse de fato o Residencial Cambridge.

E o que aconteceu com Cambridge em 2012 é o mesmo que narra Sebastián alguns anos depois, numa nova ocupação (já no final da obra); depois de uma noite em que caminhou com ativistas e sem-tetos, e entrara e dormira em um outro edifício, junto a tantos outros:

Do lado de fora, junto ao jardim, uma pilha de entulho em velocidade assombrosa, e menos de uma hora alcançava alguns metros de altura. E eu agora imaginava cada cômodo do prédio liberado daquela carga desprovido do penoso passado, livre para acolher novas mulheres e novos homens. Levantei e me pus a circular. Vi Demetrio [...] distingui Rosa [...] Nenhum deles se mudaria para a nova ocupação [...] Aquele era um ato solidário, percebi, um movimento que concebia e preparava a casa dos outros, dos que talvez carecessem da energia necessária (Fuks, 2019, p. 104).

Foi lá que ele viu como se organizam os membros dos movimentos ativistas diante de um “novo” prédio velho a ocupar. Foi lá que ele começou a entender a importância de “compassar os pés aos pés vizinhos” (Fuks, 2019, p. 126); que começou a ver não mais a diferença entre cada um deles, como estava fazendo ao contar suas histórias, mas o que há de comum. Foi lá que seguiu, por fim, o conselho de seu “mestre” e correspondente epistolar, Mia Couto, que lhe falava sobre a importância da “capacidade de renascer” (p. 120). Foi lá que ele com-

preendeu que um só reexiste se o outro reexistir junto. E só então pode fundir-se “enfim à imensidão dos outros” (p. 126), frase com que encerra a obra.

Na ocupação do Hotel Cambridge, além dos inúmeros embates com a polícia e negociações com as instâncias de autoridade da cidade, do estado e do país, foram necessários o empenho e o envolvimento de um sem-fim de pessoas, desde os líderes dos movimentos sociais de direito à cidade e moradia, aos ocupantes, pessoas de baixa ou nenhuma renda, que não tinham acesso a moradias adequadas. Todas elas se organizaram em cooperativas para garantir a manutenção do espaço, a limpeza, e a resolução de questões relacionadas à segurança e ao fornecimento de serviços básicos.

A reinvenção também foi crítica, coletiva e criativa. As plenárias lotavam todas as quintas-feiras; as assembleias, mais ainda. Dentro do edifício foram criados um espaço de biblioteca, uma sala de informática, uma sala de corte e costura, um espaço cultural para ensaios e apresentações musicais, espetáculos teatrais, exposições de fotografias, cineclube e aulas de dança. Em 2016, sobre a ocupação, foram lançados os filmes *Era o hotel Cambridge* e *Filme Frente*, e esses foram só alguns dos vários movimentos coordenados para manter a vida e a sobrevida do Hotel Cambridge. Não é mesmo muito comum que tais sinergias aconteçam, mas o Hotel Cambridge provou que é possível.

Foi também a mesma residência artística à qual Julián Fuks foi convidado a participar por três meses, tempo no qual visitou a ocupação diariamente para escrever *A ocupação*. Através de Sebastián, Fuks não busca resolver a ambiguidade entre o real e a ficção, mas “implodir” a diferença entre o real e sua representação ficcional – expressão do próprio Fuks (2017b, p.82). Como escritor, ele é um observador atento que descreve os ocupantes do hotel através das conversas que mantém com eles, interrogando-se sempre sobre sua presença ali, um olhar externo, distante. Além disso, também relaciona o que ouve e vê com os movimentos políticos no país em geral: assim como a herança traumática que retorna, o legado autoritário da ditadura, nunca confrontado, retorna das piores formas. Dessa forma, enquanto escreve seu romance, tenta se reconciliar com o que ficou para trás, a fim de que o futuro possa ser distinto, sem repetição de erros individuais ou coletivos.

Por vezes, as vozes desses personagens que o narrador cita, penetram a primeira pessoa do singular, permitidas pelo interlocutor. Ainda que mantenha uma distância emocional e analítica dos eventos e das relações interpessoais que cria, notável inclusive pelas comparações elaboradas entre o que vê e sua própria vida, o narrador, como era de se esperar, também se permite por vezes diminuir essa distância e sentir-se mais sensibilizado por alguns personagens, que o afetam por um olhar, um gesto, uma frase. A distância faz com que ele ouça o relato dos demais e coloque sua própria voz e seu relato como intermediários, como filtro entre a realidade da catástrofe e o leitor. Desse modo, sua própria história pessoal às vezes funciona como lente pela qual a realidade em ruínas perpassa antes de virar texto e, assim, ele pensa sobre a construção e a reconstrução de si enquanto testemunha a resistência do outro em começar de novo após diversas experiências traumáticas. O mesmo acontece com os traumas do pai perpassados por sua voz, e Sebastián, filho de psicanalistas, se autoanalisa no exercício da sua profissão em que entrevista militantes do movimento pela moradia. No trecho abaixo, Sebastián percorre o escritório do pai e explora seus livros e escritos:

Suas palavras são serenas, quase técnicas, nada nelas procura gerar comoção. Não entendo, então, por que minha vista se faz turva e já não consigo lê-las, me

perco do texto e recupero a consciência aguda do espaço que me cerca. Não me encontro no passado do meu pai, em suas palavras e suas ações que pertencem a outro tempo, mas me encontro em quase tudo que ele almeja. Terei querido tomar os seus sonhos, me pergunto de volta à sua mesa. Foi para isso que me pus a escrever sobre ele, para tomar o seu lugar na militância, na escrita, na escuta? (Fuks, 2019, p. 115).

Em *A ocupação*, o processo da construção da narrativa que está sendo armada também se ilumina em vários momentos; são interferências: quando o real é exposto na narrativa. Um exemplo é quando, numa conversa de Sebastián com a esposa, o narrador a chama pelo nome real: “Fê, chamei, com uma timidez que nem eu mesmo reconheci. Por favor, não use meu nome, não seria justo, eu não sou assim, ela me repreendeu” (Fuks, 2019, p. 111) ou numa conversa com o pai, quando Sebastián conta que vai ser pai e o pai lhe chama pelo nome real: “Que notícia linda, Julián. Obrigado por me dizer. / Obrigado a você, pai. Mas aqui você me chama de Sebastián” (Fuks, 2019, p. 78).

Assim, a narrativa, segundo Fuks, é simultaneamente real e inventada – “Isto não é uma história. Isto é história” (Fuks, 2015, p. 23). Cabe lembrar em que momento político do Brasil o romance de Fuks está situado: um país pós-2013, no qual muita gente foi às ruas onde se iniciou uma série de eventos populares e das elites políticas e empresariais que desencadearam não só o golpe de 2016, mas a ascensão ao poder da extrema direita nas eleições de 2018. Como diz o professor Paulo Arantes (2014), foram tempos de crise e emergência que impulsionaram uma urgência de transformar, de fazer “alguma coisa” com as armas possíveis. É nesse contexto, situado num Brasil já com a figura presente de Jair Bolsonaro (ainda não como presidente), com o recrudescimento militar e o aumento da violência social policial, que Fuks escreve seu romance defendendo: “Este momento pede uma literatura engajada” (Fuks, 2017, p.20). Mas como escrever uma obra que fale sobre este presente que instiga participação?

3 Corpo, Vulnerabilidade e Reexistência

Segundo Benjamin (2012), é missão de um narrador materialista histórico, da forma como for possível, narrar a história a contrapelo do discurso dos vencedores porque, assim como ele próprio não está livre da barbárie, o processo de sua transmissão também não o está. Quer dizer – como defende Benjamin –: se o narrador quiser que mudanças significativas sejam feitas, capazes de mudar o curso natural do discurso hegemônico, é preciso atuar na escrita da história ao revés da versão da história oficial, retomando seus ditos e não ditos, recuperando os discursos dos vencidos porque, se não houver obstáculos, a história seguirá produzindo tantas guerras e catástrofes forem necessárias para a continuidade de seu projeto, que se diz civilizatório, mas que é barbárie.

Recuperamos essa reflexão porque, nessa tentativa de armar a história à contrapelo, e ainda em fragmentos, numa montagem dos restos, num fazer apesar de tudo, começando pela “morte” do Hotel Cambridge até sua ressignificação, sua segunda vida, o narrador vai resgatando histórias, memórias, vidas, vozes alheias, pedaços dos outros sob escombros até conseguir que essa restituição aconteça.

Como observa Sebastián, mas como também lhe diz Carmen, “todos aqui parecem estar sempre fugindo de alguma coisa, seja bem-vindo para somar a sua fuga à nossa” (Fuks,

2019, p. 83). E na reconstrução de suas histórias de ruínas, de abandono, de resistência, o que era fuga – de algo, de alguém, de algum lugar, de alguma memória, de ratos, da violência –, com a abertura à escuta e à palavra, e com o cuidado, torna-se encontro – consigo, com uma comunidade, com um sentido, com um propósito e abrigo. E torna-se livro, uma história da reexistência. Porém, isso só acontece quando o narrador finalmente entende que “[...] não poderia me eximir, que não poderia me aliar à multidão de vítimas, e senti de novo a angústia e a náusea, o inominável a confluir para o meu peito, muito mais intenso.” (Fuks, 2019, p. 102).

A literatura contemporânea frequentemente se ocupa da questão da precariedade e da marginalização, trazendo para o centro da narrativa sujeitos historicamente silenciados. Um exemplo é a autora Eliane Potiguara (2004) que também escreve autoficção, e que traz o conceito da “reexistência” ao retomar uma história que se inicia na Constituição Federal Brasileira de 1988: o reconhecimento tardio dos povos originários como parte integrante da população brasileira. Sim, apenas em 1988 os indígenas deixaram de ser uma “categoria social transitória” – classificação que receberam na Carta Magna, chamada de “Constituição do Império do Brasil”, de 1824, e que permaneceu até 1988 – para tornarem-se cidadãos e, portanto, possíveis destinatários de políticas públicas que os resguardassem e resguardassem seus modos de existência, depois de mais de quatro séculos de retrocesso.

O que faz a autora em sua obra é indagar sobre sua condição de ser e sua condição de estar mulher, indígena, potiguara, brasileira e latino-americana (até quando o discurso do “vencedor” autorizar). Afinal, quem pode prever se essas categorias criadas para hierarquizar e marginalizar vão durar ou se serão substituídas por outras? Num caminho que vai de Eliane Lima dos Santos a Eliane Potiguara, assumindo inclusive a “categoria social transitória”, a autora se abre para uma multiplicação de sentidos e significados, para ser a primeira, mas também a terceira pessoa, para ser a primeira e a terceira *persona*: uma experiência de reexistência.

Encontramos essa postura nos relatos dos personagens ocupantes do hotel Cambridge de *A ocupação* que, variando entre primeira e terceira pessoa (dependendo da escolha do narrador de proximidade ou distância da história), rearmam e reinventam suas histórias ao contá-las a um escritor de autoficção que, por sua vez, dobra a performatividade / inventividade da história. Quer dizer, o personagem, ao ser gravado “edita”, no sentido de que escolhe o que conta de sua história e como a conta ao seu interlocutor, interpelando o escritor que o ouve. Por sua vez, o escritor “edita” o que ouviu, filtrando o que foi gravado, para interpelar o leitor, não apenas para o efeito estético e afetivo da leitura de sua obra literária, mas também para um efeito crítico e, se possível, também político (afinal, até a própria líder do movimento exige do escritor que ele tome posicionamento em vez de só ouvir as histórias alheias).

Nota-se, por exemplo, no relato de Rosa, narrado em primeira pessoa, no qual ela conta sua jornada para se livrar dos ratos que infestaram sua casa. E “de repente”, no meio de sua contação, ela pausa a história para dar uma informação que, apesar de não parecer à parte de sua história, parece plantada ali, para um propósito, para mostrar como os seres se organizam para combater os poderosos. Disso desponta uma reflexão que converge – mais do que com sua história – com o restante da obra, contribuindo para a estrutura que vem sendo construída para a armação que vai sustentar a nova vida, em comum, do edifício Cambridge, que já não tem o princípio da lógica privada, de lucro para um, mas um propósito coletivo, uma organização que funciona e que está em progresso, porque é feita por todos:

Os ratos têm um grande senso de comunidade, são como os humanos: quando encontram algum alimento estranho, mandam o mais fraco ou o mais pobre provar. Um exemplo de união e solidariedade. Se esse ratinho feio e mirrado sobrevive, todos os outros podem comer com tranquilidade. Por isso o veneno não era de imediato. Só depois de três dias fazia efeito, para que morressem também os mais fortes, os poderosos. [...] Aí começaram a aparecer os ratos mortos, por todo lado. [...] Se eu disser que chorei mais de uma vez, você com esse olhar frio vai achar que estou exagerando (Fuks, 2019, p. 53).

Mas o *gran finale* da experiência de reexistência da personagem Rosa se localiza no final de seu discurso. A partir do momento em que conhece a ocupação, ela se permite uma “sobrevida” fazendo esse movimento do passado que volta para o presente, dando a si mesma a possibilidade de resgate de sua dignidade, de ressignificar a sua história para uma possibilidade de futuro. Há aí uma relação simbiótica entre o edifício abandonado que se transforma em moradia cheia de famílias, e seu corpo oco que volta à vida integralmente e que a leva a ser parte de uma comunidade:

Minha vida era um vazio, feita só do que já não existia. Foi a Carmen quem me tirou da rua naquelas primeiras noites duras de São Paulo, foi a luta quem tirou de dentro de mim aquela mulher morta. O caso é que cansei de ser ocupada, por homem, por rato, por larva. Agora é minha vez de ocupar, você não acha? (Fuks, 2019, p. 54).

Esse movimento de construção da reexistência dos narradores ocorre, seja através do relato oral, como vimos, seja escrito, como veremos com Najati. É ele quem busca Sebastián para contar a sua história: um imigrante sírio, “um entre cinco milhões de expatriados”, “um entre muitos a vagar pelo mundo com as mãos nos ouvidos, ele disse, abafando com as mãos os ruídos das bombas que explodem ao longe, que nunca cessam de explodir” (Fuks, 2019, p. 16). Sebastián o descreve como: “não era um homem, era só as ruínas”, um senhor de “pálpebras caídas” e “sulcos agudos” que se esconde sobre as ruínas do Cambridge, escondido em sua própria miséria. No entanto, apesar da extrema pobreza, Najati possui algo essencial que ninguém tira: sua memória, sua dignidade, e é a respeito delas que ele próprio escreve. Quando Sebastián recebe o envelope com os textos, sua descrição de Najati começa a mudar: ele já não é ruína, mas tampouco ainda é um homem. Neste momento, ele é retratado como um “corpo tangível, nem íntegro, nem decrepito” (Fuks, 2019, p. 26). Ao ler os textos que são entregues ao narrador, estes são lidos com rigor. E o narrador, que até então, mostrava-se incapaz de expressar empatia, que se emudecia, e “ainda tentava encontrar a maneira de me solidarizar” (Fuks, 2019, p. 80), experimenta sua libertação de sua verborragia contida. Sebastián se aferra à dificuldade da “escrita com sotaque” e dos “obstáculos da linguagem” (Fuks, 2019, p. 34) ao encontrar “uma única narrativa fragmentária e pouco coesa”, e levanta uma série de críticas: “um inglês precário”, “indefinível”; “o argumento de Najati era simples”, “o narrador, um presumível Najati”, “aqui talvez coubesse maior esmero na tradução”. Como se ali, em seu território de escritor, o da literatura, ele pudesse expandir sua expressão, enquanto na vida real, se sentia deslocado.

O que lhe atrai na escrita de Najati, no entanto, era o que a ele faltava: “uma extrema franqueza e simplicidade” de uma literatura “urgente e expressiva”, muito diferente das “vaidades e engodos pueris” que a literatura de hoje em dia lhe causava, incluindo a sua. A tensão que lhe cria é tanta que, no final da leitura dos textos do sírio, ainda que admita “um improvável

ideal de escrita”, ele ameniza seu encantamento com: “a impressão não duraria nada, eu sabia”, um tanto desnecessário, marcando uma posse, como se aquele espaço fosse seu, e já estivesse ocupado, e que portanto não admitia outro. Contudo, logo, toda aquela pose e pretensão do narrador-escritor caem por terra quando ele se encontra novamente com Najati, e ao voltar à vida real e, por consequência, à sua inaptidão diante da diferença em “de novo eu não sabia o que dizer”, ele tenta falar alguma coisa de literatura, tenta falar que talvez fosse possível publicar aqueles textos, e Najati, talhante, dirige-se ao narrador e diz: “Nem perca o seu tempo, a literatura não me interessa em nada. Só o que me interessa é a abertura para o diálogo” (Fuks, 2019, p. 81) — tal como o cacique Aritana em 1975, quando fora convidado a participar da 13ª Edição da Bienal de Arte de São Paulo, pelo general Villas Boas, e diz em alto e bom som dentro do pavilhão: “Isso tudo não me diz nada” (Caboco; Manoki, 2023, p. 9). Só neste momento, diante de uma ação que rejeita as ferramentas do homem branco, as artes, a literatura, é que Sebastián começa a se dar conta de que ele próprio, Sebastián, não vai conseguir ir muito longe se não sair de sua torre de marfim que criou para si, não vai sentir nada se não se abrir ao outro.

Tomado por esse desassossego, no capítulo seguinte, Sebastián encontra Carmen numa cena aqui já mencionada, na qual ela também, mais diretamente, lhe cobra mais do que a simples escuta: “Apareça na festa de domingo, venha descansado, traga qualquer coisa para comer e algumas peças de roupa” (Fuks, 2019, p. 83). E Sebastián sai da sombra do pai, psicanalista que escuta e escreve. Ele abandona o medo e o trauma de ter um pai militante clandestino que se exiliara por sua luta, para ter Sebastián, sua própria experiência de ação política, ainda que tímida.

Aquela noite de domingo em que segue o conselho de Carmen e aparece na festa, é a noite em que Sebastián perde o gravador onde recolhia as vozes alheias e as fazia suas, “como se assim me desfizesse do que me incriminava” (p. 100). Também vai ser naquela noite que ele vai caminhar pelas ruas do centro com os outros, e aberto, finalmente, aos outros, vai caminhar até um outro edifício e começar a sentir tudo: coragem, medo, vergonha e a consciência, mais do que nunca, que já “não poderia me eximir” (Fuks, 2019, p. 103).

Nesse dia e nos seguintes, nas semanas, nos meses, eu entenderia algo do que buscava ali, a razão por que escapava tantas vezes ao mesmo lugar, à ocupação de moradores sem-teto. Os chamados que faziam, o livro que eu escreveria, tudo era pretexto para que ali eu me abrigasse do presente em ruínas, para que me deixasse tomar por um improvável alento. Ocupar era o imperativo de todos eles, ocupar as praças, as ruas, os prédios vazios, povoá-los com seus corpos ainda firmes, com sua vida incontável. Ocupar era uma urgência dos corpos, convertida no mais contundente dos atos políticos, a afrontar a resignação dos serenos. Ocupar, nem que fosse para estar entre muitos, para existir ainda uma vez em coletivo. Meu imperativo talvez fosse outro, embora impossível: me fazer praça, me fazer rua, me fazer prédio vazio, e que enfim me ocupasse o incontável da vida. (Fuks, 2019, p. 104-105)

Se a biopolítica define quais corpos são reconhecidos como dignos de direitos e quais são relegados à invisibilidade, no romance, a escrita opera como um dispositivo de visibilização, permitindo que os corpos marginalizados ocupem não só o espaço do texto, mas que reivindiquem sua presença no mundo. E é a partir do próprio texto que o corpo vazio, apático, do narrador, que fora ocupado por tantos, pode voltar a ser ocupado por si próprio, evidenciando como a vulnerabilidade pode se tornar um espaço de potência e ação. Desse modo, assim como os ocupantes do hotel, mesmo em condições de extrema precariedade, criam redes de solidariedade e pertencimento, o narrador, ao se deixar afetar pelas histórias que

coleta, transforma sua escrita em um espaço de hospitalidade, no qual outras vozes podem se inscrever, num sentido nanciano e derridiano: um espaço de abertura ao outro, no qual as vozes precárias encontram abrigo, já que tem como condição primordial sua coexistência “com”, “entre”, “em”, “fora”, “para” um outro, a exposição de uns aos outros, de uns com os outros, de uns entre outros (Nancy, 2016, p.18).

4 A escrita como ato de deslocamento e hospitalidade

Como vimos, Sebastián se aflige diante das catástrofes individuais e, principalmente, coletivas que acometem seu presente, imerso em uma cidade cujo projeto de gentrificação está profundamente relacionado ao apagamento da memória: da memória histórica, política, social, das cidades e de seus habitantes. As ruínas se manifestam de diversas formas, físicas e simbólicas; se referem às cicatrizes deixadas por eventos traumáticos do passado, como é o caso da família do narrador, que carrega as marcas da ditadura militar, testemunha dos horrores do regime autoritário. Também se referem ao corpo em ruínas, a memória em ruínas pelo envelhecimento, do pai doente, do indigente embriagado numa cadeira de rodas, do sírio Najati. Também se referem à arquitetura em ruínas, dos prédios abandonados, do centro abandonado, onde é um contra o outro, o Estado contra todos. Como resistir diante de um mundo em ruínas? Como ressignificar, diante da iminência da morte de tudo?

Apesar de saber, na teoria, que é preciso ocupar o presente, na prática, Sebastián, o narrador, se paralisa. A própria esposa lhe diz: “Abra os olhos ao que se passa ao redor, esqueça um pouco a sua vaidade, sua prepotência” (Fuks, 2019, p.37). Na hora que “importa”, o narrador perde o despudor do plural, como ele mesmo diz, no único momento em que aparece realmente fazendo parte de uma ação coletiva, participando de uma marcha. Sebastián não pode com a realidade, por isso se abriga na ficção. Ele não é seu pai, militante político que chegou a se sentir “povo”; ele é somente um narrador classe média que não partilha do medo de ser agredido pela polícia (Fuks, 2019, p. 96) e que sente um “incômodo súbito, da angústia ou da náusea, daquele algo inominável” (Fuks, 2019, p. 100) quando ouve histórias de uma mulher que rouba os patrões que a exploraram por anos, numa espécie de restituição e reparação do brutalismo da vida. Ninguém julga o narrador, mas ele sabe que está mais próximo do chefe que do empregado, da casa-grande que da senzala, o branco privilegiado na ocupação a roubar as histórias dos outros, ainda que em outra parte da história ele seja o bisneto de judeus mortos em Auschwitz, o filho do exilado político da ditadura militar argentina. Nada o exime do presente. No trecho a seguir, vemos um exemplo da força do coletivo: é uma fala de Carmen, uma das lideranças do movimento numa reunião “fora da agenda” ante a ameaça da reintegração de posse. Neste mesmo trecho, também vemos a imobilidade que sente o narrador diante da tensão do real. Como pudera ele agora ocupar alguma coisa se sua falta é abstrata diante da concretude da falta dos outros?

Querem que nos falte tudo, país, terra, casa para viver, chão para morrer. Esse é o erro deles: não sabem que somos todos refugiados, não sabem com que força os refugiados se fincam na pedra, como chega fundo a raiz do desterro. [...] Preso à cadeira, imóvel enquanto tudo ao redor se convertia em movimento, eu procurava

entender como uma informação daquelas podia ser recebida de maneira tão enérgica, como o esperado abatimento se convertia em ação imediata (Fuks, 2019, p.25).

Porém, se literatura é o que Sebastián pode fazer, pois então que faça. Quando não é mais possível continuar a ver as catástrofes sem fazer nada, então que siga fazendo literatura, afinal, como disseram Deleuze e Guattari:

O êxito de uma luta só reside na própria luta, nas vibrações, nos abraços, nas aberturas que deu aos homens no momento em que se levou a cabo, e que compõem em si um monumento sempre em devir, como esses túmulos aos que cada novo viajante acrescenta uma pedra. A vitória de uma luta é imanente, e consiste nos novos laços que instaura entre os homens, ainda que estes não durem mais que a sua matéria em fusão e muito rapidamente deem passo à divisão, à traição (Deleuze; Guattari, 1991, p. 167).

O cenário atual aponta para uma inquietação permanente, seja pelos desastres climáticos e pelas crises econômicas, seja pelo sem-número de problemas sociais, habitacionais e políticos. Já não há como isentar-se, alienar-se e distanciar-se da catástrofe, ainda que seja homem, branco, privilegiado, e com um quarto próprio para escrever. É possível não estar no meio da catástrofe, mas não é possível estar fora dela. Por isso, Sebastián vincula a dimensão ética do gesto testemunhal com a estética para transfigurar o real em literatura. É o que vemos neste fragmento em que Sebastián reflete sobre os objetos de sua própria escrita, sentado na escrivaninha do escritório de seu pai.

Aqui escrevi a primeira frase, me perguntei se todo homem era a ruína de um homem, relatei um episódio cujo sentido ainda hoje me escapa, sobre um bêbado de cujo rosto não me lembro mais. Aqui descrevi a chegada agônica de meu pai ao hospital, e me pergunto por que terei feito essa escolha. Se queria falar algo sobre o meu pai, se queria indagar sua identidade e ainda uma vez sondar sua história, por que a opção de debilitar seu corpo e estendê-lo em estado crítico numa maca? [...] Se continuo aqui mesmo tendo terminado de contar, mesmo tendo escrito em detalhes tudo o que não levou meu pai, é porque não cheguei a entendê-lo, ainda há algo que desconheço e que insiste em me convocar (Fuks, 2019, p. 114).

Há algo no tempo-de-agora, neste presente catastrófico, que o *convoca*; neste hoje que acumula incansavelmente ruína sobre ruína, nessa “tempestade que chamamos progresso”, como disse Walter Benjamin (2012). Há algo que une ao ocupante do Hotel Cambridge, algo que se parece com um sentimento de perda de “chão” – de que fala Mariano Siskind (2020) em diálogo com Julia Kristeva (1994) –, um sentimento de solidão e uma consciência da ferida de fim do mundo, da impotência diante da injustiça social, da desigualdade estrutural, da força do dinheiro e do poder político. Um vazio em comum que parece um enorme abismo em comum.

[...] Aquele que é desabrigado à força, o migrante, o sem-teto, o apátrida, o retirante e o refugiado. Esse é um sujeito cujo deslocamento não aponta mais para qualquer tipo de *jouissance* cosmopolita, mas para a impossibilidade traumática de habitação como a condição contemporânea sobre determinada pela experiência do fim do mundo; habitar é impossível para qualquer um, em qualquer lugar, não importa a escala física ou histórico mundial da experiência de deslocamento. E isso é verda-

deiro para a experiência vivida de perda generalizada, mesmo quando nem todo mundo é igualmente afetado por esse desfazer estrutural do mundo e de seus horizontes simbólicos; porque nós não somos todos indivíduos refugiados, sem-teto, desabrigados à força, retirantes ou migrantes. Não, claro que não. Mas o fim do mundo, a experiência generalizada de estar no processo de perda do mundo, torna visível o refugiado, o migrante, o desabrigado em nós, naqueles de nós que, ostensivamente, não são pessoas refugiadas ou desabrigadas (Siskind, 2020, p. 25-26).

Também Silviano Santiago (2024) se aproxima dessa reflexão quando fala sobre todas as “diferenças étnicas, econômicas, linguísticas e religiosas” que foram escamoteadas a favor de uma comunidade imaginada limitada e soberana, íntegra, patriarcal e fraterna, além de republicana e disciplinada, multicultural, chamada nação, da qual até a memória coletiva precisava ser criada. Por mais que já se pareça óbvia a impossibilidade de um cosmopolitismo que se quer universal e da condição utópica de nação, essas questões entre o local e o global ainda se fazem presentes. Hoje, o tempo de aceleração da história, marcado por uma enxurrada de informações e pelo desenvolvimento tecnológico, unido à experimentação do processo de desterritorialização e homogeneização, evidencia que o local é desapropriado pelo global. Todos estamos deslocados.

Por isso, Santiago se pergunta como é possível interiorizar essa nova significação de mundo que não se deriva da noção de nação. Para responder, Santiago reflete sobre como um sujeito se expressa diante de uma “desigualdade social que não pode ser compreendida no âmbito legal de um Estado-nação, nem pelas relações oficiais entre governos nacionais, já que a razão econômica que os convoca para a metrópole pós-moderna é transnacional e é também clandestina” (2004, p. 7). É um outro cosmopolitismo o que emerge dos sujeitos subalternos. Na verdade, são novas formas de cosmopolitismo, no plural, que derivam das perspectivas desses sujeitos expatriados (migrantes ou não, clandestinos ou não) do exercício da cidadania e de seu lugar no mundo, já plenamente conscientes de que a promessa do vir-a-ser nunca chegará.

Diante desse lugar de estrangeiro que ocupa Sebastián tal como os moradores do Hotel Cambridge, a ação de hospedar o outro, diz Derrida (2003), passa por cima das questões de soberania e propriedade. Por isso é tão radical e potente: hospedar é abdicar do próprio pelo comum. Já não é mais só um. Hospedar o outro é o que *A Ocupação* faz quando se abre a ouvir verdadeiramente o outro, a se afetar por ele, até ocupar-se por este.

Desse modo, unindo discussões de conteúdo e de forma, o que a hospitalidade e a ocupação do texto por outras vozes colocam em questão em *A Ocupação* é a própria autoridade do narrador, que desafia a estabilidade da ficção. Ao permitir que os relatos dos ocupantes do hotel permeiem a estrutura da narrativa, Fuks rompe com a linearidade e com a lógica tradicional do romance (tradicional). A escrita se fragmenta, se dispersa e se reconstrói a partir das múltiplas vozes que a atravessam, exemplificando uma narrativa em que as esferas do corpo, do espaço e do texto se entrelaçam de forma intrínseca. Assim, Fuks cria uma obra que não apenas retrata a realidade dos marginalizados, mas também os incorpora estruturalmente, transformando a escrita em um espaço de resistência, reexistência e acolhimento. Essa estratégia narrativa expande os limites da ficção, propondo uma literatura que ocupa e é ocupada pelas urgências do real. Quando *A Ocupação* também aborda o processo de reconstrução e reparação dos restos, seja o corpo do pai que se recupera da doença, a relação amorosa que restabelece sua intimidade, o edifício abandonado que é ocupado e reconciliado com seu propósito: fornecer moradia, mas sem voltar à sua primeira função (para as pessoas que podiam pagar a diária do hotel), mas direcionando-se a uma segunda (ser abrigo para

aqueles que necessitam), seja o próprio narrador que recupera sua identidade (subjetiva e coletiva), tanto a ocupação do espaço urbano quanto a do corpo-texto se apresentam como um gesto de reivindicação de presença e de construção de comunidade, que reafirmam a potência da literatura como um território de luta e hospitalidade.

Referências

- A.O. "Desigualdade, vitalidade e decadênci: o que aconteceu com o centro de SP". *El País*, 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/11/cultura/1526065149_527001.html. Acesso em: 12 jan. 2024.
- ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- BENJAMIN, Walter. "Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura". In: *Obras escolhidas*, vol. 1, São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- CABOCO, Gustavo; MANOKI, Tipuici. *Isso tudo não me diz nada. A Impermanência como ponto do encontro no arquivo histórico da Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2023. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/isso-tudo-nao-me-diz-nada>. Acesso em: 08 jun. 2024.
- COELHO, Lilian. "Era Najati quem eu buscava nas páginas': o eu e o outro em *A ocupação*, de Julián Fuks". *Nau literária*, vol. 17, n. 3. Porto Alegre, p.54-74, 2021. DOI: <https://doi.org/10.22456/1981-4526.114139>.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valência: Pre-textos, 2004.
- DERRIDA, Jacques. *Anna Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.
- FUKS, Julián. "Este momento pede uma literatura engajada', diz Julián Fuks". (Entrevista a Ruan de Souza Gabriel). *O Globo*. Dezembro, 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/este-momento-pede-uma-literatura-engajada-diz-julian-fuks-24120350>. Acesso em: 02 jun. 2024.
- FUKS, Julián. *A ocupação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FUKS, Julián. "A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo". In: DUNKER, Christian; FUKS, Julián et al. *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre; São Paulo: Dublinense, pp. 75-93, 2017.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. São Paulo: Global, 2004.
- ROLNIK, Raquel. *Guerra dos lugares. A colonização da terra e da moradia na era das finanças*. São Paulo: Boitempo, 2015.

SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre*: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Narrar o trauma: a questão do testemunho de catástrofes históricas". *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005>.

SISKIND, Mariano. *Rumo a um cosmopolitismo da perda*: ensaio sobre o fim do mundo. Tradução de Caio Cesar Esteves de Souza Copenhage/Rio de Janeiro: Zazie edições, 2020.

O corpo pós-orgânico: uma vida alternativa em *Kentukis*

The Post-Organic Body: An Alternative Life in Kentukis

Ana Carolina Macena Francini
Instituto Federal de São Paulo (IFSP)
São Paulo | SP | Brasil
anafrancini@msn.com
<https://orcid.org/0000-0002-5548-6373>

Resumo: Em *Kentukis* (2018), de Samanta Schweblin, um novo aparato tecnológico prolifera pelos mais diferentes lares, tornando-se uma febre mundial. Esta espécie de “robô de estimação”, chamado “kentuki”, possui Wi-Fi e câmeras controladas remotamente por um ser humano desconhecido situado em algum lugar do globo. Nestas conexões estabelecidas pelos kentukis, interessa para esta breve análise problematizar o pretensioso anseio de tal tecnologia em tentar superar as limitações espaciais do corpo orgânico por meio de uma problemática virtualização que, na realidade, não prescinde de um corpo. Dessa forma, propõe-se que o kentuki é uma conexão corpórea que desestabiliza os dualismos que sustentam a definição de pessoa humana, em direção a um modo de existência outro, no limiar da tecnologia e da animalidade. Para isso, dialoga-se especialmente com a obra de Roberto Esposito, filósofo que sustenta que o corpo humano não configura uma pessoa e nem pode ser considerado uma coisa, constituindo um elo entre esses dois polos.

Palavras-chave: *Kentukis*; corpo; animalidade; categoria de pessoa.

Abstract: In *Kentukis* (2018) by Samanta Schweblin, a new technological device spreads across diverse households, becoming a global craze. This kind of “pet robot,” called a *kentuki*, is equipped with Wi-Fi and cameras remotely controlled by an unknown human located somewhere in the world. This brief analysis aims to explore the ambitious aspiration of such technology to overcome the spatial limitations of the organic body through a problematic virtualization that, in reality, does not dispense with a body. Thus, it is proposed that the *kentuki* represents a corporeal connection that destabilizes the



dualisms underlying the definition of the human person, pointing toward an alternative mode of existence at the intersection of technology and animality. To support this perspective, the discussion engages particularly with the work of philosopher Roberto Esposito, who argues that the human body neither constitutes a person nor can it be considered a mere object, instead forming a link between these two poles.

Keywords: *Kentukis*; body; animality; personhood.

1. <<Conexão de kentuki estabelecida>>: a materialidade dos corpos como potência criadora¹

A obra cinematográfica *Crimes do futuro* (2022), do diretor canadense David Cronenberg, especula um futuro tecnológico no qual as doenças estão praticamente erradicadas e a espécie humana evolui para um estado no qual quase não se sente dor. Este ambiente aparentemente “saudável”, em realidade, revela uma atmosfera futurística plástica e tediosa, na qual o flagelo ao corpo converte-se em um fetiche explorado por artistas – os protagonistas do filme – que em suas performances cirúrgicas expõem do interior dos corpos um perigo que prefigura colocar em risco a definição que se tem do que é ser “humano”: a chamada “síndrome de evolução acelerada”, em que os corpos em constante evolução criam novos órgãos e parecem escapar de sua organicidade natural em direção a uma condição cada vez mais sintética, plástica, em consonância com os novos tempos retratados no filme.

Considerado pela crítica um filme pertencente ao gênero denominado “terror corporal”, cujo intuito é apresentar cenas perturbadoras de violação ao corpo, *Crimes do futuro* chama a atenção ao evidenciar que a suposta evolução da espécie humana *não* pressupõe uma virtualização do corpo biológico em direção a uma forma de existência etérea de pura informação, a exemplo do que ocorre em produções audiovisuais de ficção científica como a série *Black Mirror*. Ao contrário disso, no filme de Cronenberg, o ser humano é concebido em sua materialidade e o futuro não significa a ausência do corpo, mas sim a potência de um corpo pós-orgânico.

Neste sentido, o romance *Kentukis* da escritora argentina Samanta Schweblin, publicado em 2018, de alguma forma, antecipa algumas das temáticas presentes na obra de Cronenberg. Além de evidenciar a violência à qual os corpos estão expostos – de modo que a obra também pode ser considerada uma espécie de terror corporal –, tal qual o filme de Cronenberg, *Kentukis* também convida a considerar o corpo pós-orgânico como uma potência para uma nova forma de vida: uma *vida alternativa*, que vai além da noção tradicional de pessoa humana.

¹ Este artigo é derivado da tese intitulada *O que pode o corpo escrito? Das possibilidades de uma vida outra nas narrativas contemporâneas*, defendida por Ana Carolina Macena Francini, no Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), no ano de 2022.

A narrativa se centra num novo dispositivo, denominado kentukis, uma espécie de ‘robô de estimação’ controlado remotamente por humanos, comercializado em diversos modelos de animais, a exemplo do coelho e do corvo. No entanto, este novo dispositivo não é propriamente um bicho de estimação e tampouco pode ser considerado um mero robô. Mas, apesar de sua difícil categorização, no decorrer narrativa, vai-se constatando que o kentuki, em realidade, oferecia recursos simples e muito semelhantes aos de um telefone móvel, de modo que o inovador deste aparato – que “cheirava a tecnologia, plástico y algodão” (Schweblin, 2018, p. 24, tradução nossa) – se encontrava exatamente nesta mescla difusa entre o robô, o animal e o humano. Isso porque, se por um lado, o kentuki não falava e apenas emitia grunhidos – como um animal; por outro, este dispositivo dispunha de 4G/wi-fi, carregador, rodas e olhos com um sistema de câmeras controladas remotamente por um ser humano desconhecido que podia estar em qualquer lugar do globo: essa talvez a característica mais peculiar e perturbadora deste novo aparelho. Assim, nesta cobiça pelos kentukis, existia a possibilidade de <<tê-los>> ou de <<ser>> um deles, adentrando – via este aparato – na intimidade de um lar e submetendo-se a um <<amo>>.

A narrativa de Schweblin, por sua vez, vai narrar onze relatos, isto é, onze conexões distintas nas quais o personagem principal <<é>> um kentuki (e controla remotamente um kentuki através de um aplicativo no celular ou tablet) ou <<tem>> um kentuki, ou seja, compra um desses robôs para ter em casa. Nesses onze relatos, reconhecem-se certos vícios tecnológicos contemporâneos, como o voyeurismo e a dependência digital, mas o que parece mais interessante para esta análise é perceber como cada protagonista, através do kentuki, se esforça para criar uma realidade alternativa, ou melhor, uma vida alternativa para si mesmo, na qual tenta superar algum tipo de isolamento que experimenta em sua realidade dominante, ou seja, na realidade fora dessas conexões tecnológicas.

À vista desse contexto em que se apresenta a narrativa de *Kentukis*, com base nas ideias da antropóloga argentina Paula Sibilia que, em seu livro *O homem pós-orgânico* (2015), elabora uma crítica aos saberes tecno-científicos que anseiam a qualquer custo ultrapassar todas as limitações biológicas ligadas à materialidade do corpo humano para reduzi-lo a uma condição tão somente imaterial, interessa para esta breve análise questionar o pretensioso anseio deste novo aparato que, na narrativa, tenta superar as limitações espaciais da matéria orgânica por meio de uma problemática virtualização do corpo humano que, na prática, não prescinde de um corpo tecnológico ao qual se delimita. Em outras palavras, apesar dessa ‘nova’ tecnologia possibilitar que uma pessoa ‘controle’ virtualmente um kentuki, ironicamente, este mesmo aparato é um “robô de estimação” que está sujeitado a outra pessoa, a um “dono”, presente no ambiente remoto em que o kentuki se encontra materializado. Deste modo, o que se nota é que esta tecnologia – aparentemente tão avançada – ainda não prescinde de um corpo (mesmo que pós-orgânico): o próprio kentuki, que além de não viabilizar a virtualização do ser humano para um estado incorpóreo de pura informação, paradoxalmente, mais que isso, recobra a condição animal do ser humano.

2. <<Conexão de Marvin>>: “Snowdragon” e o “dom da ubiquidade”

Assim, para analisar tais questões, esta análise terá como foco uma das onze narrativas de *Kentukis*: a narrativa de Marvin, em que este personagem <<é>> um kentuki. Marvin é um

garoto que vive na pequena cidade de Antigua, na Guatemala, e que às escondidas de seu desatento pai compra o aplicativo de <<usuário>> e estabelece a conexão de kentuki, acessando uma conta bancária esquecida que pertencia a sua falecida mãe. No contexto deste personagem, que permanece diariamente sozinho no escritório de seu pai com o pretexto de que estava estudando, fica clara esta sua busca de evadir-se, de querer estar em outro lugar, pois: se, em sua vida em Antigua, Marvin era um garoto solitário e entediado, na sua conexão estabelecida com um povoado nórdico situado na Noruega, a ‘realidade’ alternativa posta em seu tablet era bastante distinta. Além de conseguir <<ser>> um dragão – como tanto desejava –, pela tela de seu kentuki, Marvin descobre que nesta nova paisagem, tão distante da Guatemala, poderia realizar um sonho prometido pela sua falecida mãe: *tocar* a neve. Dessa maneira, para tentar concretizar esse sonho, Marvin estará disposto a superar todas as possíveis limitações de seu kentuki para o qual ele mesmo dará o nome de “SnowDragon”.

A primeira destas limitações será escapar da vitrine de uma loja de eletrodomésticos que adquirira o kentuki dragão exclusivamente para animar – como se fosse um “macaquinho” (Schweblin, 2018, p. 67, tradução nossa) – os clientes que passavam na rua. Não obstante, sobre esta primeira adversidade, Marvin não vacila em declarar que “não aceitaria, pelo menos não nessa outra vida, voltar a ficar preso” (Schweblin, 2018, p. 32, tradução nossa). Deste modo, nesta outra vida, para livrar-se da vitrine e seguir o seu propósito de tocar a neve, sem possuir exatamente um <<amo>>, Marvin contará com a ajuda da dona da loja de eletrodomésticos – que o libertará parcialmente – e de Jesper, um jovem hacker que lidera um “Clube de libertação” de kentukis cujo objetivo é viabilizar uma certa autonomia a esse aparato.

No período em que o kentuki de Marvin permanece exposto na vitrine, o jovem Jesper – líder do “Clube de Libertação” – por vezes passa pela loja e escreve as seguintes mensagens: “Libertem o kentuki!”, “amos exploradores!” (Schweblin, 2018, p. 68, tradução nossa), de modo que “ser liberado”, no contexto da narrativa, corresponde a não estar mais submetido a um <<amo>> e às suas possíveis explorações. Tendo em vista que Marvin *não* comprara às escondidas o <<usuário>> de kentuki para “voltar a ficar preso” (Schweblin, 2018, p. 32), estas mensagens de Jesper o encorajam a pedir à sua <<ama>> que o libere. A dona da loja, por sua parte, libera parcialmente o pequeno dragão para que este possa explorar o povoado nórdico durante a noite. Dessa maneira, o kentuki vai se tornando uma espécie de passaporte (quase) sem restrições para que Marvin desde Antigua possa percorrer as ruas da Noruega a fim de realizar o sonho prometido por sua mãe de tocar a neve:

O que Marvin quería, o que tería pedido se alguém tivesse se ofrecido para lle conceder um desejo, era chegar até a nieve. Mas un kentuki no podía subir na nieve e, embora las montañas pareciesen próximas, él sabía que estaban a quilómetros de distancia. Pegou un desvío a dereita. A unos metros comenzaba la playa. Marvin lamentó no si pudiera agarrar nada con el kentuki; había caracoles y muchos tipos de piedritas. (Schweblin, 2018, p. 92, traducción nossa)²

² Lo que quería Marvin, lo que hubiera pedido si alguien se hubiera ofrecido a cumplirle un deseo, era llegar hasta la nieve. Pero un kentuki no podía trepar por la nieve y, si bien las montañas parecían cercanas, sabía que estaban a kilómetros de distancia. Tomó un terraplén hacia la derecha. A unos metros empezaba la playa. Marvin lamentó que no si pudiera agarrar nada con el kentuki, había caracoles y muchos tipos de piedritas.

Neste primeiro passeio do dragão pelas ruas do povoado nórdico, no entanto, é interessante acompanhar o kentuki de Marvin enquanto este vai se dando conta das limitações físicas de seu dispositivo que dificultariam o cumprimento do seu desejo. Isso porque, apesar de não sentir frio ou padecer de diarreia, tal qual o corpo orgânico, em realidade, a materialidade do kentuki – no limiar da pós-organicidade – apresenta restrições outras: ademais de não falar (à semelhança de um animal) e depender de uma bateria (como um telefone celular), este dispositivo não possuía pernas ou braços, de modo que não podia “escalar a neve” ou apanhar objetos, a exemplo dos caracóis na areia da praia.

Por seu turno, tal como Sibilia atenta para uma obviedade rechaçada pelos saberes tecno-científicos de que “o cérebro existe no corpo e o corpo existe no mundo” assim que “algum tipo de corpo é necessário para que a atividade mental possa ocorrer” (Sibilia, 2016, p. 116-117), tais limitações constatadas por Marvin, na narrativa, desvelam que <> um kentuki – distante de algum estado pleno de virtualidade corpórea – resume-se, fundamentalmente, à experiência de estar virtualmente em um outro corpo, ainda que este não seja propriamente orgânico. Isto é, independentemente do ideal de virtualidade que cerca o kentuki, para se estar em outro lugar ainda é necessário que haja um corpo. O kentuki, portanto, é este corpo “tangível” que “ocupa um lugar real” no mundo. Sendo assim, a partir desta perspectiva de que o kentuki é um corpo – oscilante entre o androide, o humano e o animal –, propõe-se que o romance de Schweblin, à sua maneira, instaura uma ordem corpórea na narrativa a qual não apenas problematiza este ideal tecnológico de virtualidade, mas põe em xeque os dualismos que separam mente e corpo, humano e animal, pessoa e coisa, propondo um novo modo de existência entre esses binarismos.

A respeito destes binarismos, em seu livro *Las personas y las cosas* (2016), Esposito explora que o conceito de pessoa é um dispositivo disjuntivo de objetificação cujos efeitos vão além da cisão entre mente/corpo no ser humano, da separação que aparta humano/animal ou que qualifica pessoa/não-pessoa dentro do próprio gênero humano. Segundo o filósofo italiano, esse dispositivo é também responsável pela grande divisão que organiza e separa o mundo, fundamentalmente, em duas distintas categorias: as pessoas e as coisas. Do mesmo modo que, no antigo direito romano, somente o *pater* detinha o status de pessoa que lhe outorgava o poder de possuir ‘bens materiais’, os quais se estendiam a toda espécie de entes, inclusive aos seres humanos que podiam ser reduzidos à condição de “coisa” (Esposito, 2011, 2016), na atualidade, esta divisão permeia a configuração dos diversos âmbitos da sociedade, tanto de caráter jurídico, quanto filosófico, econômico e político, e se caracteriza sobretudo por uma “oposição mútua” que, de certa maneira, compreende todos os dualismos anteriores: “você está deste lado da divisão, com as pessoas, ou do outro lado, com as coisas; não há nenhum segmento intermediário que possa uni-las» (Esposito, 2016, p. 8, tradução nossa).

Este modelo dicotômico seria, portanto, consequência do dispositivo de pessoa que pressupõe um processo de assujeitamento e objetificação no qual para que haja um sujeito é necessário que haja um objeto submetido, seja este o que for: uma coisa, um corpo, um animal ou outro ser humano. Eis a relação de sujeito/objeto que se estabelece para categorizar as pessoas e as coisas: “a relação entre elas é de dominação instrumental, no sentido de que o papel das cosas é servir ou ao menos pertencer às personas” (Esposito, 2016, p. 22, tradução nossa). Por sua vez, de acordo ainda com o autor, este dispositivo somente consegue operar essa fratura hierarquizante entre pessoas e coisas porque – tal como ocorre nos saberes téc-

nico-científicos –, uma vez mais, se repete o gesto de negação do corpo que, neste caso, se realiza na dimensão corpórea dos seres humanos e na materialidade das coisas:

Enquanto na concepção jurídica romana, assim como na teológica cristã, a pessoa nunca coincidiu com o corpo vivo que a encarnava, a coisa também foi, de certo modo, descorporalizada ao ser reduzida à ideia ou à palavra na tradição filosófica antiga e moderna. Em ambos os casos, é como se a divisão de princípio entre pessoa e coisa fosse reproduzida em cada uma delas, separando-as de seu conteúdo corpóreo. (Esposito, 2016, p. 10, tradução nossa.)³

Dado que é preciso descorporificar pessoas e coisas tornando-as abstratas para se forjar esta lógica binária que as afasta, não por casualidade, para contestar essa mesma lógica, Esposito acaba por fazer o movimento inverso do dispositivo de pessoa recuperando justamente a dimensão do corpo humano: “o que foi excluído porque é alheio ao binômio entre pessoa e coisa, é precisamente o elemento que permite o trânsito de uma à outra” (Esposito, 2016, p. 12, tradução nossa). O corpo – que por si só não é uma pessoa, mas que também não pode ser considerado coisa – seria, então, o elo de passagem entre as pessoas e as coisas, as quais são, com efeito, materialidade encarnada no mundo. Por sua vez, é oportuno que, para pensar esta correspondência entre pessoas e coisas, Esposito utilize justamente o termo “trânsito”, pois de certa maneira este ato de deslocar-se entre os corpos evoca a especificidade de trânsito que permeia o romance de Schweblin e propicia transpor os limites espaciais do corpo humano. Isso porque se a narrativa empreende “o dom da ubiquidade”, este “dom” – ainda que associado a uma habilidade divina, imaterial – somente se torna realizável nas onze conexões estabelecidas através da materialidade dos corpos dos kentukis.

3. <<Conexão entre as pessoas e as coisas>>: a trajetória infinita do toque

Dentre os distintos personagens que compõem o romance, Marvin é quem afigura ter maior discernimento acerca da materialidade dos kentukis. Discernimento este que, ademais de atentar para as limitações físicas deste aparato pós-orgânico, contempla as suas potencialidades em direção à realização de seu sonho. É o que se nota, por exemplo, na ocasião em que, numa conversa na escola, Marvin contesta seus colegas que zombam do fato de a neve ser o grande atrativo de sua conexão:

A seus amigos, ele havia contado sobre a neve, mas isso não parecia tê-los impressionado. Depois de fazerem piadas de por que um traseiro de princesa e um apartamento em Dubai eram melhores do que a neve, disseram-lhe que, além disso, a neve nem sequer podia ser tocada. Marvin sabia que estavam errados: se conseguisse encontrar neve e empurrasse seu kentuki com força contra um montículo

³ Mientras que en la concepción jurídica romana así como en la teológica cristiana, la persona nunca ha coincidido con el cuerpo viviente que la encarnaba, también la cosa ha sido de algún modo descorporeizada al ser reducida a la idea o la palabra en la tradición filosófica antigua y moderna. En ambos casos, es como si la división de principio entre persona y cosa fuera reproducida en cada una de las dos, separándolas de su contenido corpóreo.

bem branco e fofo, poderia deixar sua marca. E isso era como tocar com os próprios dedos o outro lado do mundo. (Schweblin, 2018, p. 63, tradução nossa.)⁴

De início, é interessante perceber o modo como este fragmento deixa entrever a limitação de uma leitura exclusivamente voyeurística do romance de Schweblin, a qual parece ser incapaz de abranger a singularidade dos diversos relatos que o engendram. Pois, no que se refere a Marvin, ele não se adequa a esta visão mais comum que se tem da figura do voyeur no mundo atual digitalizado, como aquele que sente prazer no ato de observar espaços privados ou lugares remotos por meio de uma *webcam*: o desejo de Marvin não é meramente ver a neve através da câmera de seu kentuki, mas sim *tocá-la* com seu dispositivo. A particularidade desse desejo, por seu turno, torna-se ainda mais evidente quando seu dragão – que explorava as ruas cerca à loja de eletrodomésticos – é levado para o “clube de libertação”, convertendo-se definitivamente em um kentuki liberado, o SnowDragon. Neste ambiente adaptado às necessidades desse dispositivo, onde “havia carregadores em cada esquina” (Schweblin, 2018, p. 130, tradução nossa), e que incluía uma <>zona segura<> no povoado para que os kentukis pudessem sair com certa segurança, Marvin, todavia, não se contenta em apenas poder observar a neve. Novamente, ele almeja ir mais longe, dessa vez, para além da zona segura – no limiar da neve:

Nas noites seguintes, voltou a nevar, e Snow-Dragon saiu para a zona segura para ver o espetáculo bem de perto. Na verdade, o que Marvin queria – ainda mais do que abraçar seu dragão – era estar muito perto da neve, afundar o kentuki em um montículo bem branco e fofo. (Schweblin, 2018, p. 132, tradução nossa.)⁵

Este movimento de afundar o kentuki na neve, que carrega consigo o gesto do toque, suscita a consideração de Nancy (2000) de que somente mediante o tato é possível apreender o corpo pelo que ele de fato é: materialidade. Assim, quando Marvin afirma que impulsionar o kentuki de encontro à neve, deixando sua marca, era como tocar com os próprios dedos outra parte do mundo, o personagem também pensa esta experiência a partir da materialidade do corpo que enquanto tal propicia, através do toque, a passagem entre as pessoas e as coisas, conforme sugere Esposito, justamente colocando em contato o que estas têm em comum, seus corpos: a matéria dos dedos de Marvin que controla o seu kentuki dragão o qual, por sua vez, afunda na neve.

Esta trajetória do toque delineada por Marvin faz assomar outra especificidade sobre o corpo: o toque pressupõe que sempre haja outros corpos em contato. Em *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma* (2017), Nancy deslinda esta condição do corpo que nunca existe sozinho, isolado, intangível. Existem corpos, os quais compartem a experiência de estar no mundo e se tocam em seus limites:

⁴ A sus amigos les había contado lo de la nieve, pero eso no parecía haberlos impresionado. Después de hacerle chistes sobre por qué un culo de princesa y un departamento en Dubái eran mejores que la nieve, le habían dicho que, además, la nieve ni siquiera podía tocarse. Marvin sabía que estaban equivocados: si lograba encontrar nieve, y empujabas lo suficiente tu kentuki contra un montículo bien blanco y espumoso, podías dejar tu marca. Y eso era como tocar con tus propios dedos la otra parte del mundo.

⁵ En las noches siguientes había vuelto a nevar y Snow-Dragon había salido a la zona segura para ver el espectáculo lo bien de cerca. En realidad, lo que quería Marvin – aún más que abrazar a su dragón – era estar muy cerca de la nieve, hundir al kentuki en un tumulto bien blanco y espumoso.

Corpo cósmico: palmo a palmo, meu corpo toca tudo. Minhas nádegas à minha cadeira, meus dedos ao teclado, a cadeira e o teclado à mesa, a mesa ao chão, o chão aos alicerces, os alicerces ao magma central da Terra e aos deslocamentos das placas tectônicas. Se parto no outro sentido, pela atmosfera, chego às galáxias e, finalmente, aos limites sem fronteiras do universo. Corpo místico, substância universal e marionete puxada por mil fios. (Nancy, 2017, p. 21, tradução nossa.)⁶

Do mesmo modo que o romance de Schweblin, à sua maneira, ressignifica “o dom [divino] da ubiquidade” ao torná-lo viável não pela presumível virtualidade incorpórea, mas sim por meio da materialidade dos kentukis, é curioso observar como Nancy subverte o termo “místico” que, como atributo do corpo, não se refere a um aspecto puramente sobrenatural ou imaterial. Para Nancy, o corpo é místico justamente porque, nesta trajetória infinita do toque, ele tudo toca e, assim, alcança o universal. Outrossim, considerando-se que o toque também se dá indistintamente entre alma e corpo, sendo este “a extensão da alma até as extremidades do mundo e até confins de si” (Nancy, 2017, p. 51, tradução nossa), pondera-se que este percurso do corpo extensão da alma ao corpo místico/cósmico acaba por ser tornar outra passagem entre as pessoas e as coisas. Com respeito a isso, em sua obra, Esposito também enfatiza a importância filosófica do corpo humano que reside justamente em sua capacidade de se opor à tradição binária cartesiana, “ao dirigir a atenção a uma entidade que não pode ser reduzida às categorias de sujeito y objeto” (Esposito, 2016, p. 115, tradução nossa). Isso porque, mais que um objeto em oposição a um sujeito, o corpo é, em realidade, o trânsito entre o sujeito da consciência e as coisas: “a consciência é a tensão em direção às coisas por meio do corpo, assim como o corpo é o que conecta as coisas à consciência” (Esposito, 2016, p. 117, tradução nossa). Portanto, é neste viés que se pode inferir que as conexões estabelecidas de Kentukis interpõem esse trânsito entre as pessoas e as coisas por meio do contato entre os corpos.

Por conseguinte, tais especificidades que envolvem as conexões estabelecidas entre os corpos implicam um abalo fundamental na lógica binária entre as pessoas e as coisas forjada pelo dispositivo de pessoa. Haja vista que este dispositivo tem a função de separar pessoas e coisas, descorporificando-as numa relação em que as coisas se tornam tão somente objetos concernentes às pessoas, sob outra perspectiva, quando se pensa essa relação em sua materialidade, a partir da conexão entre os corpos que se tocam, estes convertem-se numa espécie de contra dispositivo que, de certo modo, desestabiliza esta dicotomia sujeito/objeto. À vista disso, nas cenas em que Marvin confessa que gostaria de “estar muito *perto* da neve” para empurrar ou afundar SnowDragon “*contra* um montículo bem branco e fofo”, o uso dos termos “perto” e “contra” evoca a tensão inerente que envolve a “vida em comum” entre os corpos os quais, segundo Nancy, “são forças situadas e tensionadas umas contra as outras”, de modo que “contra” (em contra, ao encontro, “muito perto”) é a principal categoria do corpo” (Nancy, 2017, p. 20, tradução nossa). Por conseguinte, é mediante esta tensão de forças dos corpos “contra” que estes acabam por afetar-se mutuamente numa relação que não se limita à mera subordinação de um objeto a um sujeito:

⁶ Cuerpo cósmico: palmo a palmo, mi cuerpo toca todo. Mis nalgas a mi silla, mis dedos al teclado, la silla y el teclado a la mesa, la mesa al piso, el piso a los cimientos, los cimientos al magma central de la tierra y a los desplazamientos de las placas tectónicas. Si parto en el otro sentido, por la atmósfera llego a las galaxias y finalmente a los límites sin fronteras del universo. Cuerpo místico, sustancia universal y marioneta tironeada por mil hilos.

Estar em comum, ou estar juntos, e ainda mais simplesmente ou de maneira mais direta, estar entre vários (...), é estar no afeto: ser afetado e afetar. É ser tocado e é tocar. O “contato” – a contiguidade, o atrito, o encontro e a colisão – é a modalidade fundamental do afeto. (Nancy, 2017, p. 60, tradução nossa.)⁷

Deste modo, depreende-se que é esta condição de “estar em afeto”, produzido pela tensão do encontro dos corpos, que torna possível vislumbrar uma lógica outra às pessoas e às coisas, na qual estas não são simples objetos inertes, mas sim corpos que – neste tocar e ser tocado – também afetam as pessoas, assim como estas afetam as coisas. Assim, nesta relação de mutualidade, em que “as coisas nos afetam, ao menos tanto como nós as afetamos” (Esposito, 2016, p. 122, tradução nossa), o filósofo italiano especifica que as coisas, tal qual os seres vivos, “também têm coração, sepultado em sua quietude ou em seu movimento silencioso”. Por esse motivo, especialmente se *não* entram no circuito de produção em série, as coisas em sua existência são também únicas e não perdem seu poder simbólico, carregando em si uma experiência antiga ou contemporânea, palpável, visível e reconhecível (Esposito, 2016, p. 120).

Tão logo entram em nossas casas, as coisas encontram uma relação com nosso corpo; elas voltam a ser particulares, como se cada uma adquirisse um nome próprio (...). A partir desse momento, começamos a nos sentir relacionados a elas por um vínculo que vai além de seu preço de mercado. (Esposito, 2016, p. 120, tradução nossa.)⁸

E assim como Esposito chama a atenção para a peculiaridade dos objetos tecnológicos, os quais parecem “dotados de uma vida própria”, sendo cada vez mais difícil “agrupá-los em uma função exclusivamente servil” (Esposito, 2016, p. 9, tradução nossa), de modo semelhante, os kentukis afiguram potencializar esse vínculo entre as pessoas e coisas, pois o engenhoso cruzamento entre o humano, o animal e o androide, faz com que este “bicho de pelúcia” que “trazia consigo <<uma única vida>>” (Schweblin, 2018, p. 50, tradução nossa) se aproxime ainda mais dos seres vivos. E, embora sejam, com efeito, uma mercadoria, constata-se que até mesmo a sua fabricação era singular: “havia toupeiras, coelhos, corvos, pandas, dragões e corujas. Mas não havia iguais; mudavam as cores e as texturas, alguns estavam caracterizados” (Schweblin, 2018, p. 23, tradução nossa). Eis, portanto, o que engendram as conexões estabelecidas de kentukis que, ao ensejarem este trânsito entre os corpos em contato, à sua maneira, franqueiam as pessoas e as coisas para esta experiência outra do “estar em afeto” que desorganiza os binarismos forjados pelo dispositivo de pessoa. Assim, “estabelecer uma conexão” é, de algum modo, permitir “ser tocado e é tocar” bem como “ser afetado e afetar” por meio do kentuki, que tampouco pode ser considerado uma “coisa” inerte, descorporificada, meramente submetida a um <<amo>>.

Por outra parte, nas conexões em que os personagens são os <<usuários>> de kentukis, este “estar em afeto” afigura ter uma intensidade distinta, quiçá porque <<ser>> um kentuki franqueia ao usuário a possibilidade de uma forma de existência outra através desse

⁷ Estar en común, o estar juntos, y aún más simplemente o de manera más directa, estar entre varios (...), es estar en el afecto: ser afectado y afectar. Es ser tocado y es tocar. El ‘contacto’ – la contigüidad, la fricción, el encuentro y la colisión – es la modalidad fundamental del afecto.

⁸ Tan pronto como entran en nuestras casas, encuentran una relación con nuestro cuerpo; las cosas vuelven a ser particulares, como si cada una adquiriera nombre propio (...). Desde ese momento, empezamos a sentirnos relacionados con ellas por un vínculo que va más allá de su precio de mercado.

corpo pós-orgânico, no limiar tecnologia e da animalidade. À vista disso, centrando-se uma vez mais na conexão de Marvin, em que o personagem <<é>> um kentuki, é possível notar que sua experiência de estar em afeto se inicia ainda antes de seu kentuki ser liberado, quando entra em contato com a dona da loja de eletrodomésticos:

Marvin olhou para cima, queria saber se ela ainda sorria, e viu a mão passar sobre ele. Não saberia dizer o que aquela mão fazia; o braço da mulher havia ficado suspenso sobre o kentuki, conectando-os de uma forma estranha. Um ruído curto e áspero se repetiu nos alto-falantes do tablet, e Marvin finalmente entendeu: estavam lhe fazendo carinho. Soltou um grunhido entrecortado, que imaginou como o ronronar de um gato, e abriu e fechou os olhos várias vezes, o mais rápido que pôde, enquanto o movimento do braço fazia o austral ondular diante da tela. (Schweblin, 2018, p. 65, tradução nossa)⁹

Especialmente este fragmento evidencia o kentuki como este corpo (contra)dispositivo que tocado pela mulher de austral – num gesto de carinho – conecta os dois, a dona da loja e Marvin, “de alguma forma estranha”. Marvin, por seu turno, retribui o carinho grunhindo e abrindo e fechando os olhos de seu kentuki, numa experiência de afeto para ele tão intensa que, em sua percepção, em nada se assemelhava às suas relações na sua realidade dominante em Antigua:

Assim vestida e falando com tanta ternura, ela lhe lembrou a mulher que limpava sua própria casa, aquela casa grande demais em Antigua, cheia de enfeites que haviam sido de sua mãe e que ninguém mais tinha coragem de tirar. Mas essa mulher cuidava de Marvin como se fosse apenas mais um enfeite órfão. A mulher do austral verde, por outro lado, havia tocado nele. Tinha coçado sua cabeça com o amor sincero com que se coça os filhotes e, assim que o soltou, Marvin girou, pedindo mais. (Schweblin, 2018, p. 65, tradução nossa)¹⁰

Neste trecho, é significativo perceber o curso das conexões estabelecidas de kentukis, rumo a esta experiência de “estar em afeto”, que sutilmente vai se esquivando da lógica binária que separa as pessoas e coisas, inclusive a que parece organizar o entorno de Marvin. Tendo em vista que para forjar esta lógica binária é necessário descorporificar coisas e pessoas, numa relação de objetificação na qual qualquer ente pode ser reduzido à coisa, a exemplo do ser humano ou do animal; de modo semelhante, é possível notar que Marvin, em sua casa, enquanto ser humano, sentia-se reduzido a um “enfeite órfão”, isto é, um objeto descorporificado, assim como os adornos de sua mãe, nos quais ninguém colocava a mão. Por outra parte, quando decide estabelecer uma nova conexão, no corpo do kentuki dragão, ele se sente

⁹ Marvin miró hacia arriba, quería saber si ella todavía sonreía, y vio la mano pasar sobre él. No podría decir qué hacía esa mano, el brazo de la mujer había quedado suspendido sobre el kentuki, conectándolos de alguna forma extraña. Un ruido corto y áspero se repitió en los parlantes de la Tablet, y Marvin al fin lo entendió: lo estaban acariciando. Hizo un gruñido entrecortado, que imaginó como un ronroneo de un gato y abrió y cerró los ojos varias veces, lo más rápido posible, mientras el movimiento del brazo hacía que el delantal ondulara frente a la pantalla.

¹⁰ Así vestida y hablándole con tanta ternura, le recordó a la mujer que limpaba su propia casa, esa casa demasiado grande de Antigua llena de adornos que habían sido de su madre y ya nadie se animaba a quitar. Pero esa mujer cuidaba a Marvin como otro adorno huérfano. La mujer del delantal verde, en cambio, lo había tocado. Le había raspado la cabeza con el amor sincero con el que se rasca a los cachorros y en cuanto lo soltó Marvin giró reclamando más.

amado e não mais um adorno, justamente porque foi *tocado* pela dona da loja e acariciado como se fosse um animal: eis a potência do afeto dos corpos que se tocam para além das dicotomias mente/corpo, humano/animal, pessoa/coisa.

4. <<Ser kentuki>>: a experimentação do “corpo sem órgãos” e seus possíveis devires

Para perscrutar a peculiaridade da potência do afeto que experienciam os personagens que <<são>> kentukis, a exemplo de Marvin, propõe-se então pensar que tal potência somente é possível porque as conexões estabelecidas de kentukis criam através desse dispositivo os denominados “corpos sem órgãos”, os quais – mais do que um conceito, como explicam Deleuze e Guattari (1999) – referem-se a uma prática: são um exercício de experimentação em que se abre o corpo a novas conexões por onde circulam fluxos de intensidade de afetos para além dos limites do organismo, da significação e do sujeito. Por seu turno, entende-se por “organismo, significação e sujeito” toda forma de estratificação que se sedimenta por cima do “corpo sem órgãos” para mantê-lo “organizado, significado, sujeitado” (Deleuze, Guattari, 1999, p. 22). Nestes termos de Deleuze e Guattari, o dispositivo de pessoa pode ser considerado um modo de estratificação que controla e confina os corpos para torná-los inteligíveis e estáveis nos contornos dessa categoria que determina que somente o ser vivente que anula/objetifica o corpo é qualificado a possuir o status de pessoa. Em alternativa, o “corpo sem órgãos” seria “o plano de consistência do desejo”, isto é, onde o desejo se inscreve como um processo de produção contínuo (Deleuze, Guattari, 1999, p. 15), abrindo passagens através dos estratos para compor agenciamentos cujas intensidades ultrapassam os confins da categoria de pessoa:

Trata-se de criar um corpo sem órgãos ali onde as intensidades passem e façam com que não haja mais nem eu nem o outro, isto não em nome de uma generalidade mais alta, de uma maior extensão, mas em virtude de singularidades que não podem mais ser consideradas pessoais, intensidades que não se pode mais chamar de extensivas. (Deleuze, Guattari, 1999, p. 16)

Considerando-se que, na perspectiva de Deleuze e Guattari, existe uma alegria imanente ao desejo que se distribui em intensidades e povoa os “corpos sem órgãos”, resulta ainda mais notório o motivo pelo qual essa experiência de afeto pode ser tão potente aos <<usuários>>, uma vez que os agenciamentos de desejo liberam estes fluxos contidos em seus corpos através das conexões estabelecidas de kentukis, por onde as intensidades de alegria e outros afetos se distribuem, movimentam-se e circulam, formando um contínuo de “corpos sem órgãos”. Logo, este contínuo de “corpos sem órgãos” converte os <<usuários>> em “singularidades que não podem mais ser consideradas pessoais”, ou seja, que não mais cabem na categoria de pessoa ou nos binarismos que a sustentam, propiciando estranhos *devires*: *devir-dragão*, *devir-coelho*, *devir-kentuki*.

Por sua vez, agregando um aspecto mais às ideias de Esposito e Nancy, Deleuze e Guattari (2008, p. 42) declaram que “os afetos são devires”, justamente porque esta condição de “afetar e ser afetado” acarreta transformações nos corpos dos indivíduos que estariam num processo constante de “vir a ser”: “às relações que compõem um indivíduo, que o decompõem

ou o modificam, correspondem intensidades que o afetam, aumentando ou diminuindo sua potência de agir, vindo das partes externas ou das próprias partes". Assim, o kentuki, nesse transcurso de estabelecer conexões entre os "corpos sem órgãos", produz intensidades de afeto que "compõem" e "modificam" o <>usuário para um *devir*-animal no limiar da tecnologia. Isso porque, ao desviar-se das estratificações, o <>usuário do kentuki traça uma linha de fuga, de desterritorialização, que – além de reconectá-lo à sua dimensão corpórea – se compõe com o animal e o androide, fazendo deste <>usuário um *devir*: uma *indiscernibilidade* -entre a pessoa e a coisa, o humano e animal, a mente e o corpo– que a categoria pessoa não consegue abarcar. Estes *devires* dos <>usuários, por sua parte, engendram uma vida alternativa e anônima a estes personagens que, uma vez mais, problematiza a categoria de pessoa como única forma possível e reconhecível do ser.

5. <>Conexão de kentuki finalizada>>: a materialidade dos corpos como limiar do “terror corporal”

Por fim, é relevante destacar que, assim como o romance de Schweblin, de algum modo, vislumbra uma vida alternativa através dos kentukis, em contrapartida, ele também problematiza a possibilidade de diferentes formas de existência ao evidenciar a fragilidade a que os corpos estão expostos, especialmente quando não se limitam mais à categoria de pessoa. É neste ponto que *Kentukis*, a exemplo da obra de Cronenberg, converte-se em uma espécie de “terror corporal”. Isso porque, conforme alertam Deleuze e Guattari, não se sabe o que pode o corpo em afeto com outros corpos: destruir, destruir-se, trocar ações e paixões ou tornar-se mais potente (2008, p. 43). Por esse motivo, os filósofos sinalizam que a ‘prudência’, em certas doses, seria uma “regra imanente à experimentação” dos “corpos sem órgãos”, quando estes produzem um *devir* (1999, p.10). Prudência essa que lhe falta a Marvin, quando este se abstém de seus estudos e de sua realidade dominante em Antigua para encontrar a neve em seu *devir*-kentuki liberado.

Imerso em sua obstinação por *tocar* a neve, Marvin seguia às escondidas comprando equipamentos de Jesper com o propósito de dar mais autonomia para que seu kentuki liberado explorasse o povoado norueguês, de modo que – se pudesse – prescindiria de seu corpo orgânico para com efeito ser “um dragão que carregava dentro de si um garoto”: “poderia viver sem comer absolutamente nada e tocar a neve o dia inteiro, quando finalmente a encontrasse” (Schweblin, 2018, p. 34, tradução nossa). E, haja vista que a conexão de kentuki, na qualidade de um *devir*, pressupõe um estar em afeto *com* outros corpos e não *dentro* deles, infere-se quão problemática pode ser esta vida alternativa almejada por Marvin:

Não era tão fácil nem rápido cruzar a cidade, mas ele gostava de pensar que, mesmo agora que na conta de sua mãe não restava um único euro, poderia viver como um kentuki por um século sem se preocupar com dinheiro. Podia comer e dormir em Antigua, cuidando do próprio corpo de tempos em tempos, enquanto na Noruega os dias passariam tranquilamente, recarregando-se de base em base, sem sentir falta de um pedaço de chocolate ou de um cobertor para passar a noite. Não precisar de nada disso para viver tinha algo de superpoder, e se finalmente

conseguisse encontrar a neve, poderia passar o resto da vida nela sem sequer sentir um pouquinho de frio. (Schweblin, 2018, p. 158, tradução nossa.)¹¹

Nesta passagem, Marvin novamente reconhece a dificuldade de locomoção de seu dispositivo que – apesar de liberado e equipado – necessitava ter sua bateria carregada de “base en base” para cruzar o povoado e encontrar a neve, o que reforça a ideia de que este protagonista possui algum discernimento de que <> um kentuki não é um estado pleno de virtualidade corpórea, mas sim a experiência de *estar virtualmente em um outro corpo*. Contudo, apesar disso, em consonância com saberes técnico-científicos vigentes, Marvin também idealiza o kentuki como este ser pós-orgânico que – como um “super-herói” – seria capaz de superar o ‘obsoleto’ corpo orgânico cujas necessidades poderiam ser desconsideradas, reduzidas ou mais bem *esvaziadas*, tal como conjectura em seu processo de *devir-dragão*.

Por conseguinte, quase como na forma de um prenúncio acerca do desfecho da conexão em Antigua, Deleuze e Guattari esclarecem que o “pior não é permanecer estratificado – organizado, significado, sujeitado – mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca” (1999, p. 22), assim como eles parecem recair sobre Marvin, em sua última cena, quando seu *devir-kentuki* também se precipita e cai. Por sua vez, este é o momento em que as duas realidades ou as duas vidas de Marvin se tocam de maneira decisiva. Em sua vida no povoado norueguês, apesar de tentar soar o alarme para que Jesper o resgatasse, SnowDragon acaba capturado enquanto planejava seu percurso até a neve. O kentuki-dragão é, então, jogado na caçamba de frutas de uma caminhonete que se dirigia rapidamente a um destino oposto ao da neve, num trajeto tão violento que Marvin não consegue segurar seu kentuki que cai, girando violentamente em meio aos pedregulhos da tortuosa estrada. Neste mesmo instante, em sua vida em Antigua, o pai de Marvin entra no escritório com o seu boletim em mãos:

Rolava, e seu pai abriu a porta. Marvin afastou o tablet e o deixou sobre os livros, cerrou os dentes com tanta força que lhe pareceu que não conseguiria mover nenhuma outra parte do corpo. O som da queda ainda ecoava, metálico, pelo quarto. O que faria se seu pai perguntasse o que estava acontecendo? Como explicaria que, na verdade, estava machucado, estava quebrado e continuava rolando, sem nenhum controle, para baixo? Fez um esforço e conseguiu respirar. Será que ele podia ouvi-lo cair? Será que entendia que o barulho do tablet era o som de seus próprios golpes contra o cascalho? (...) Marvin desceu da cadeira. Quando passou pelo pai, viu o caderno de notas da escola pendendo de sua mão. Era como se Marvin não sentisse o chão – caminhava no ar. (Schweblin, 2018, p. 194, tradução nossa)¹²

¹¹ No era tan fácil ni rápido cruzar el pueblo, pero le gustaba pensar que, incluso ahora que en la cuenta de su madre no quedaba ni un euro, podría vivir como un kentuki un siglo sin preocuparse por el dinero. Podía comer y dormir en Antigua atendiendo cada tanta su cuerpo mientras en Noruega los días pasarían tranquilamente, cargándose de base en base, sin añorar un pedazo de chocolate, ni una manta para pasar la noche. No necesitar nada de eso para vivir tenía algo de superhéroe, y si al fin lograba encontrar la nieve, podía vivir el resto de su vida en ella sin que siquiera le diera un poquito de frío..

¹² Rodaba y su padre abrió la puerta. Marvin apartó la tablet y la dejó sobre los libros, apretó tanto sus dientes que le pareció que no podría mover ninguna otra parte del cuerpo. El ruido de la caída seguía oyéndose, metálico en la habitación. ¿Qué haría si su padre le preguntaba qué estaba pasando? ¿Cómo le explicaría que en realidad estaba golpeado, que estaba roto, y que seguía rodando, sin ningún control, hacia abajo? Hizo un esfuerzo y logró respirar. ¿Podría escucharlo caer? ¿Entendía que el ruido de la tablet eran sus propios golpes contra el

Marvin cai em seu *devir-kentuki* e, em seguida, na sua realidade dominante, quando o calor contrastante de Antigua o retira de sua “ilusão” (Schweblin, 2018, p. 195) e ele tem de sair do escritório e descer degrau por degrau as escadas com seu pai empurrando as suas costas, sendo assim o fim de sua conexão. Por fim, convém mencionar que a situação repentina em que se dá o fim da conexão estabelecida por Marvin repete-se de distintas maneiras nos onze relatos que engendram o romance de *Kentuks*, nos quais <>amos>> e <>usuários>> se desestabilizam, compõem, decompõem-se, modificam-se em meio a essa potência de afetos que bruscamente se finaliza. Quiçá isso se deva ao fato de que, nesse desejo de transcender os limites da espécie humana, tanto na obra de Schweblin quanto na de Cronenberg, a prudência se desvanece para dar lugar à pergunta que ressoa incessantemente através das personagens dessas obras: “o que mais pode o corpo?”.

Referências

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs volume 1*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs volume 3*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs volume 4*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- ESPOSITO, Roberto. *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.
- ESPOSITO, Roberto. *Tercera persona: política de vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- ESPOSITO, Roberto. *Bíos. Biopolítica e filosofía*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- ESPOSITO, Roberto. *Las personas y las cosas*. Buenos Aires: Katz Editores, 2016.
- ESPOSITO, Roberto. Imunidad, comunidad, biopolítica. *Las torres de Lucca*. Número, Julho-dezembro de 2012, pp. 101-114.
- FRANCINI, Ana Carolina Macena. *O que pode o corpo escrito?* Das possibilidades de uma vida outra nas narrativas contemporâneas. 2022. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-13122022-112834/>. Acesso em: 18 jul. 2025.
- NANCY, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2017.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega, 2000.
- Schweblin, Samanta. *Kentukis*. Barcelona: Penguin Random House, 2018.
- Schweblin, Samanta. *Alguien te está mirando*. [Entrevista concedida a] Marina Yuszcuk. In: *Página 12*. Publicado em 12 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/167344-alguien-te-esta-mirando>.
- Schweblin, Samanta. *Samanta Schweblin: “A tecnologia é a nossa nova linguagem comum”*. [Entrevista concedida a] Catia Carmo. In: *Delas*. Publicado em 21 de maio de 2019. Disponível em: <https://www.delas.pt/samanta-schweblin-a-tecnologia-e-a-nossa-nova-linguagem-comum/pessoas/625213/>.
- SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: a alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

ripi? [...] Marvin bajó de la silla, Cuando pasó junto a su padre vio el cuaderno de notas del colegio colgando de su mano. Era como si Marvin no sintiera el piso, caminaba en el aire.

A escritura Deleuze-Guattariana é a criação de um corpo sem órgãos

Deleuze-Guattarian Writing is the Creation of a Body without Organs

Wagner Honorato Dutra
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas)
Belo Horizonte | MG | BR
wagnerhonoratodutra@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2161-2818>

Roberta Carvalho Romagnoli
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas)
Belo Horizonte | MG | BR
robertaroma1@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3551-2535>

Resumo: Nesse artigo, problematizamos e tentamos definir heuristicamente a escritura deleuze-guattariana no platô intitulado *28 de novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgãos* (platô 6). Cartografamos os múltiplos agenciamentos literários do platô 6, levando em consideração os seus contextos argumentativos. Analisamos, sobretudo, as teorizações e implicações éticas resultantes do processo de criação dos corpos *drogado, esquizo e masoquista*. Com esses corpos, explicitamos os procedimentos de captura e de roubo que Deleuze e Guattari fazem ao construírem zonas de indiscernibilidade entre a filosofia, a psicanálise e a literatura. Além disso, tentamos demonstrar que, no referido platô, os autores não somente constroem conexões intensivas e transversais entre domínios heterogêneos do conhecimento, como também articulam o estilo da escrita, o posicionamento crítico e a criação conceitual num sistema aberto. Sustentamos que a escritura deleuze-guattariana, enquanto atividade composicional, é criação de um *Corpo sem órgãos*. Enquanto tal, ela é expressão de um processo vital.

Palavras-chave: corpo sem órgãos; escrita; esquizoanálise; filosofia literatura.

Abstract: In this article, we problematize and make an attempt to heuristically define the Deleuze-Guattarian writing on the plateau entitled *November 28, 1947: How Do You Make Yourself a Body Without Organs?* (plateau 6). We mapped the multiple literary arrangements of plateau 6, while taking into account their argumentative contexts. We analyzed, above all, the theorizations and ethical implications resulting from the process of crea-

tion of the *drugged*, *schizo* and *masochist* bodies. With such bodies, we elucidate the apprehension and appropriation procedures that Deleuze and Guattari adopt when building zones of indiscernibility between philosophy, psychoanalysis and literature. Furthermore, we seek to demonstrate that, in the aforementioned plateau, the authors not only build intensive and cross-cutting connections between heterogeneous domains of knowledge, but also articulate writing style, critical positioning and conceptual creation in an open system. We maintain that Deleuze-Guattarian writing, as a compositional activity, is the creation of a *Body without Organs*.

Keywords: without Organs; writing; schizoanalisis; philosophy; literature.

1 Introdução

O Corpo sem órgãos é um dos conceitos centrais na obra de Deleuze e Guattari, sobretudo em *Mil platôs*. Retirado em um primeiro momento de Antonin Artaud, ele é metamorfoseado para ser acoplado à complexidade e a processualidade da vida e do pensamento. A criação de um *Corpo sem órgãos* (CsO) é um processo composicional que envolve desterritorialização, deslocamentos, movimentações, circulação de fluxos e também estratificações, segmentações. No platô 6, intitulado *28 de novembro de 1947 – como criar para si um corpo sem órgãos*, a escritura de Deleuze e Guattari (1996) opera por intermédio de composições. Ela agencia elementos extraídos de domínios heterogêneos, tais como a literatura, a etnografia, a psicanálise e a filosofia. Tomemos as análises que Lee (2014) estabelece entre a cibernetica e a escritura deleuze-guattariana em *Mil platôs*, como ponto de contato inicial com a matéria.

Lee (2014) sugere que a inspiração cibernetica tem implicações epistemológicas e biológicas que, por sua vez, imprimem em *Mil platôs* uma lógica de funcionamento *sui generis*. Dentre as marcas que o conceito de Platô de Gregory Bateson deixa no livro de Deleuze e Guattari (1996), Lee (2014) destaca a genealogia crítica à teleologia, a concepção de multiplicidade imanente, a denúncia à doutrina da interioridade do sujeito pensante e a sustentação do primado lógico da diferença. Elementos essenciais para uma filosofia que se sustenta na imanência e na exterioridade.

O texto deleuze-guattariano, compreendido a partir da multiplicidade imanente – segunda “marca” do platô batesoniano –, se estabelece sob a modalidade de circuito retroativo. Em *Mil platôs* os temas são desenvolvidos de maneira imanente. Como não há um sentido teleológico ao texto, as ideias, os autores e as referências bibliográficas circulam, compõem nexos de sentido provisórios e a-centrados. Em decorrência disso, o livro adquire um novo *status*, cujo funcionamento se sustenta na força das multiplicidades, na capacidade de afetar e de ser afetado pelas forças que circulam entre ele e o leitor, entre seus conteúdos e a experimentação de uma realidade intensiva.

Por conseguinte, os argumentos são construídos em arranjos mais ou menos setorializados que, não obstante, mantêm relações – de semelhança, de diferenciação, de distanciamento e/ou aproximação – com outros arranjos teórico-conceituais pertencentes, preferencialmente, a domínios heterogêneos. Nos diálogos que Deleuze e Guattari (1996) estabelecem com a literatura em *Mil platôs*, por exemplo, essa característica é patente. Desde o início do platô 6, notamos que os componentes literários são trabalhados de maneira intensiva com outras áreas, como a biologia, a antropologia/etnografia, a psiquiatria e a psicanálise. Isso quer dizer que as referências literárias são identificáveis e podem, de algum modo, ser tematizadas, mas – é importante salientar – elas dificilmente se deixam fixar em posições estanques no texto. Talvez isso ocorra para fazer resistência aos aparelhos de captura próprios aos sistemas totalizantes justificados na busca por verdades universais. As conexões com a literatura ocorrem em contextos variados. Nesse sentido, aquilo que é extraído de determinado autor é conectado a outro, produzindo novos arranjos e modos de experimentação.

Nesse artigo – derivado de uma pesquisa de doutorado –, problematizamos e tentamos definir heuristicamente a escritura deleuze-guattariana no platô intitulado *28 de novembro de 1947 – Como criar para si um corpo sem órgãos* (platô 6). Cartografamos os múltiplos agenciamentos literários do platô 6, levando em consideração os seus contextos argumentativos. Analisamos, sobretudo, as teorizações e implicações éticas resultantes do processo de criação dos corpos *drogado*, *esquizo* e *masoquista*. Com esses corpos, explicitamos os procedimentos de captura e de roubo que Deleuze e Guattari (1996) fazem ao construir zonas de indiscernibilidade entre a filosofia, a psicanálise e a literatura. Além disso, tentamos demonstrar que, no referido platô, os autores não somente constroem conexões intensivas e transversais entre domínios heterogêneos do conhecimento, como também articulam o estilo da escrita, o posicionamento crítico e a criação conceitual num sistema aberto. Sustentamos que a escritura deleuze-guattariana, enquanto atividade composicional, é criação de um *Corpo sem órgãos*.

2 O Corpo sem órgãos e seus deslocamentos

Como criar para si um corpo sem órgãos é datado em 28 de novembro de 1947. O acontecimento ao qual Deleuze e Guattari (1996) referem-se é a peça radiofônica *Para acabar com o julgamento de Deus* que Antonin Artaud, na companhia de Roger Blin, Marie Casarès e Paule Thévenin, gravou para o programa *A voz dos poetas*. No platô 6, Artaud é referenciado e trabalhado em inúmeros contextos argumentativos.

Já no primeiro parágrafo, nos deparamos com uma citação que aqui reproduzimos em versão ampliada: “Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força, mas não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão liberado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade” (Artaud, 1983, p. 161).

A citação é utilizada para demarcar a interface existente entre o *Corpus* e o *Socius*, assim como para enfatizar a atividade de resistência política que envolve os processos de experimentação e de criação de um CsO. A partir de cinco modalidades de funcionamento – *corpo hipocondríaco*, *corpo paranoico*, *corpo esquizo*, *corpo masoquista* e *corpo drogado* –, Deleuze e Guattari (1996) problematizam três estados de coisas, a saber, a luta ativa pertinente à criação do CsO, os riscos que envolvem as suas experimentações e as suas implicações éticas.

No polo positivo do CsO, as intensidades circulam e variam conforme gradientes de afecções. Nele subsiste a produção do real que resiste, tensiona, desloca os estratos. O *corpo esquizo* experimenta essa intensidade em grau extremo. Deleuze e Guattari (1996) nos conectam com essa experimentação, fazendo alusão a um laudo pericial de 1899. Endereçado à Justiça, o documento atesta a prolífica sintomatologia delirante produzida pelo paciente.

Em as *Memórias de um doente dos nervos*, o próprio Schreber (1995) registra modalidades variadas de experimentação de um corpo, cujos órgãos funcionam como intensidades puras e passíveis de migração, de mutação, fusões e colapsos. No entanto, o corpo *esquizo* não é privilégio do psicótico. Ele é, antes de tudo, um modo de experimentação e, nesse sentido, pode ser agenciado em diferentes territórios. A literatura é um deles e é frequentemente utilizada por Deleuze e Guattari (1996) para enfatizar a lógica processual do desejo e do CsO.

No platô 6 identificamos várias referências literárias que exploram esse devir processual. Comecemos pelas referências a William Seward Burroughs. O livro do autor com o qual Deleuze e Guattari (1996) dialogam é *Naked Lunch* (*Almoço nu*). Segundo os editores Miles e Grauerholz (2001), o romance, criado sem plano determinado, foi desenvolvido ao longo de uma década. No decorrer desse período, *Almoço nu* sofreu sucessivas reedições realizadas por Burroughs e seus amigos. A versão definitiva, publicada em 1959, “por conta de sua própria natureza” é um texto que “resiste ao conceito de um texto fixo”. (Miles; Grauerholz, 2001, p. 299).

O estilo de *Almoço nu* é típico do movimento artístico *Beat* das décadas de 1950-1960 que, aliás, Burroughs ajudou a fundar. A narrativa é desenvolvida em um ritmo acelerado e não linear. Ela é marcada por *linhas de fuga* que não se deixam capturar por modelos hegemônicos de sobrecodificação.

Deleuze e Guattari (1996) fazem duas referências explícitas a *Almoço nu* de Burroughs (2016). A primeira está conectada à tematização do corpo *drogado* e serve para ilustrar uma modalidade de experimentação *esquizo* ligada a ele. Trata-se de uma experiência que implica, dentre outras coisas, em resistir às determinações dos modelos hegemônicos que identificam o corpo ao organismo. O trecho é o seguinte:

[...] o organismo humano é de uma ineficácia gritante; em vez de uma boca e de um ânus que correm o risco de se arruinar, por que não possuir um único orifício polivalente para a alimentação e a defecação? Poder-se-ia obstruir a boca e o nariz, entulhar o estômago e fazer um buraco de aeração diretamente nos pulmões, o que deveria ter sido feito desde a origem (Burroughs, 2016 *apud* Deleuze; Guattari, 1996, p. 10).

O CsO é a matriz intensiva de produção do real. Nele, a estratificação perde sua eficácia. Conforme lemos no segundo excerto de *Almoço nu* citado por Deleuze e Guattari (1996):

Os órgãos perdem toda constância, quer se trate de sua localização ou de sua função [...] órgãos sexuais aparecem por todo o lado [...] ânus emergem, abrem-se para defecar, depois se fecham, ... o organismo inteiro muda de textura e de cor, variações alotrópicas reguladas num décimo de segundo (Burroughs, 1959 *apud* Deleuze; Guattari, 1996, p. 14).

Entendemos que ambas as referências cumprem uma finalidade epistemológica que, a nosso ver, atualiza duas operações indissociáveis: a criação e as suas repercussões. A criação

é de natureza teórico-filosófica e está ligada à conceitualização do CsO. Vincula-se, portanto, a uma das linhas de pensamento que Lee (2014) explora em sua análise sobre as influências de Bateson em *Mil platôs*. Vistos por esse prisma, os trechos comentados anteriormente prestam-se à sustentação da axiomática deleuze-guattariana da primazia ontológica do devir ou da produção do desejo. Pela via produtiva do real, o corpo literário de Burroughs (2016) nos conecta ao plano de funcionamento que é anterior e independente das formas acessórias do organismo.

Logo, o *corpo drogado* – pinçado de *Almoço nu* – contrai a função lógico-conceitual que também remete à força intensiva do *esquizo*, isto é, ao desejo de fazer para si um corpo no qual os órgãos não se subordinam aos imperativos funcionais pré-definidos, nem a quaisquer princípios genéticos, organizacionais e/ou teleológicos.

A segunda operação – derivada da função epistemológica – está relacionada às repercuções, aos efeitos estilísticos que os processos criativos literários exercem na *escritura deleuze-guattariana*. Com isso, sugerimos que as teorizações deleuze-guattarianas – desenvolvidas em diálogo com o amplo espectro de autores, obras e campos do conhecimento – colocam em prática o que Lee (2014) designa como nova teoria do livro. Até o momento, as análises que fizemos sobre os deslocamentos feitos por Deleuze e Guattari (1996) na literatura apontam nessa direção. Entendemos, no entanto, que as teorizações não estão subordinadas – assim como acontece em um *rizoma* – a nenhum eixo teórico, obras ou autores específicos. Consideremos o aspecto estilístico trabalhado por Lee (2014) como contraponto. No seu estudo, o autor não somente reconhece a influência de Nietzsche sobre Deleuze, como defende a tese de que foi apenas a partir de 1970 que ele efetivamente experimentou a escrita fragmentária à maneira nietzschiana.

Com efeito, o estilo aforístico de Nietzsche está presente nas obras que Deleuze escreve com Guattari, especialmente em *O anti-Édipo* (1972). Todavia, a escrita fragmentada que é praticada em *Mil platôs* não é mera replicação de um estilo advindo de terceiros. Parecemos que a escritura deleuze-guattariana tem *status* próprio e éposta em funcionamento com a exterioridade, seja ela de natureza poética, filosófica e/ou delirante. Exterioridade que agencia, conecta, transversaliza e produz outro sentido. O modo como *Almoço nu* é trabalhado por Deleuze e Guattari (1996) constitui um tipo *evolução não paralela*. Isso significa que as duas escrituras se conectam rizomaticamente. Uma não é determinada pela outra. Não há paralelo entre ambas. Elas estão em conjunção.

O *agenciamento* Deleuze-Guattari-Burroughs envolve, portanto, não a repetição do mesmo, mas a atualização de um processo que se singulariza em razão de uma pragmática da linguagem. Vale ressaltar que até mesmo a divisão que fizemos entre a função teórica e de estilo na escritura de Deleuze e Guattari (1996) é um recurso meramente didático, uma vez que essas funções são regidas pela imanência. Demonstraremos a indissociabilidade entre ambos componentes ao mapearmos o *corpo masoquista*.

3 Experimentando programaticamente a construção de um conceito

Até aqui, vimos que as conexões que Deleuze Guattari (1996) estabelecem com a literatura cumprem uma função teórico-conceitual de cunho pragmático. Isso quer dizer que os conteúdos – filosóficos, cibernéticos e os aspectos literários – adquirem novos significados conforme são agenciados. Eles não possuem valores absolutos, já que estão acoplados às maquinações teóricas que variam ao longo do texto, com o intuito de afetar os leitores de maneira singular.

No mapeamento que fizemos sobre o *corpo masoquista*, esse pragmatismo ou atividade construcionista assume contornos extremamente sutis. O *corpo masoquista* evidencia dois estados de coisas entrelaçados. O primeiro diz respeito aos procedimentos de captura/roubo que Deleuze e Guattari (1996) realizam ao construir zonas de indiscernibilidade entre a literatura e a psicanálise. O segundo corresponde às construções teóricas que eles realizam entre esses territórios, tendo em vista a conceitualização do CsO. Vejamos primeiro como funcionam as capturas.

O quinto parágrafo do platô 6 é uma longa citação sem a indicação de autoria. Embora extensa, iremos reproduzi-la na íntegra, já que ela é um elemento chave para desenvolvermos a nossa análise.

Senhora, 1) você pode me atar sobre a mesa, solidamente apertado, de dez a quinze minutos, tempo suficiente para preparar os instrumentos; 2) cem chicotadas pelo menos, com alguns minutos de intervalo; 3) você começa a costura, costura o buraco da glande, a pele ao redor desde à glande, impedindo-o de tirar a parte superior, você costura o saco à pele das coxas. Costura os seios, mas com um botão de quatro buracos solidamente sobre cada mama. Você pode reuni-los com um suspensório. Aí você passa à segunda fase: 4) você pode escolher virar-me sobre a mesa, sobre o ventre amarrado, mas com as pernas juntas, ou atar-me ao poste sozinho, os punhos reunidos, as pernas também, todo o corpo solidamente atado; 5) você me chicoteia as costas as nádegas as coxas, cem chicotadas pelo menos; 6) costura as nádegas juntas, todo o rego do eu. Solidamente com um fio duplo parando em cada ponto. Se estou sobre a mesa, você me ata então ao poste; 7) você me chicoteia as nádegas cinquenta vezes; 8) se você quiser reforçar a tortura e executar sua ameaça da última vez, enfie agulhas nas nádegas com força; 9) você pode então atar-me à cadeira, você me chibateia os seios trinta vezes e enfia agulhas menores, se você quiser, pode esquentá-las antes no fogo, todas ou algumas. A amarração na cadeira deveria ser sólida e os punhos amarrados nas costas para estufar o peito. Se eu não falei sobre as queimaduras é que devo fazer em breve uma visita e leva tempo para curar (Deleuze; Guattari, 1996, p. 11-12).

À primeira vista, o conteúdo descrito nesse trecho parece ter sido extraído de alguma obra de Sacher Masoch. Vale lembrar que Deleuze fez um estudo sobre o autor de *A vénus das peles* em 1967. No referido estudo, ele explica que o masoquista precisa formar a mulher despota e, para conseguir isso, fará de tudo para persuadi-la. Com esse intuito em mente, o protagonista firma um contrato com a sua *Senhora* como artifício imprescindível à concretização de sua tarefa pedagógica (Deleuze, 2009).

Há, provavelmente, relações entre o texto de 1967 e o programa masoquista anteriormente citado. Sugerimos que as pistas que nos levam a compreendê-las estão, em parte, no estudo de um caso de masoquismo do tipo cavalo desenvolvido por Roger Dupouy (1929). Trata-se de um idoso que mantém relações sexuais com a esposa a maneira de um cavalo. Para fazer isso funcionar, ele usa toda uma parafernália equina composta por dispositivos metálicos e de couro (freios, antolhos, celas), destinados a envolver seus membros, a boca, os olhos, os seus pés e o seu pênis. O caso foi descrito em detalhes por Dupouy (1929). Ele teve contato pessoal com o idoso e acesso a uma série de documentos. Nos registros constam as preocupações, os pensamentos e as especificações dos procedimentos relativos às práticas de adestramento e de dominação.

Dentre os trechos selecionados por Dupouy (1929) em seu artigo, o fragmento de um *programa* –é assim que ele o denomina– chama nossa atenção pela maneira como é formatado.

Ele é dividido em duas partes. A primeira é denominada de adestramento e, como o próprio nome indica, elenca as diretrizes e os comandos pertinentes à normalização do adestramento. A segunda parte (regime ordinário) diz respeito à distribuição e à organização das atividades de controle, de dominação e de punição que o idoso deve submeter-se ao longo do dia.

O programa citado por Dupoy (1929) e aquele que compilamos de Deleuze e Guattari (1996) são formalmente semelhantes. Ambos são constituídos por duas partes (fases ou regimes), contêm etapas e passos a seguir, assim como são dirigidos a uma mulher que exerce a função de dominadora. Além disso, apesar de o masoquista cavalo referir-se a sua esposa como Tu, ela exerce uma função análoga a que *Vênus das peles* – Wanda (Senhora) – exerce na vida sexual de Severin. Uma razão que, aparentemente, justifica a aproximação da literatura de Masoch com a clínica do masoquismo – tem a ver com o esforço deleuze-guattariano de construir uma zona de indiscernibilidade entre ambos os campos, apontando para uma desterritorialização. Nesse sentido, as linhas que contornam o programa masoquista são desconfiguradas, acopladas a fragmentos românicos e, concomitantemente, reconfiguradas na escritura de Deleuze e Guattari (1996). Algo se passa entre Masoch, Deleuze, Guattari e Dupouy e o seu funcionamento também pode ser descrito em conjunção com a noção de território.

De acordo com Romagnoli (2014), o conceito de território é utilizado para designar processos notadamente plásticos. Os territórios são suscetíveis às transformações, às desterritorializações e às (re) territorializações, indicando outra característica do pensamento esquizoanalítico: a sustentação da processualidade da realidade. A processualidade se associa à invenção no trânsito entre os modos intensivo e o extensivo, entre a interioridade e a exterioridade. Sob essa perspectiva critativa, os textos agenciados por Deleuze e Guattari (1996) são conectados para compor *rizomas* repletos de passagens, *linhas de fuga* que nos levam a experimentar novos mundos. Tal operação condiz com a maneira como os autores fazem maquinações com as produções dos seus interlocutores. Ao longo do percurso que fizemos pelo platô 6 – especialmente nos arranjos que Deleuze e Guattari (1996) criam com *Almoço nu* –, isso ficou relativamente demonstrado. Todavia, algo mais acontece e tem ressonâncias com outro texto referenciado, dessa vez, na segunda nota de rodapé do platô 6. Deleuze e Guattari (1996) fazem alusão ao psicanalista M'Uzan (1980) para refutar a interpretação psicanalítica do masoquismo. Na nota lemos:

A oposição programa-fantasma claramente em M'Uzan, a propósito de um caso de masoquismo; cf. *La sexualité perverse*, Payot, p. 36. Mesmo não precisando a oposição, M'Uzan serve-se da noção de programa para pôr em questão os temas de Édipo, de angústia e castração (Deleuze; Guattari, 1996, p. 12).

Nesse fragmento, Deleuze e Guattari (1996) parecem sugerir que M'Uzan (1980) realiza duas operações. Ele trata implicitamente o tema da oposição programa-fantasma utilizando a noção de programa para pôr em xeque temas caros à vulgata psicanalítica. O interessante é que, realmente, esses tópicos são tratados no texto de M'Uzan (1980), mas não na maneira como Deleuze e Guattari (1996) sugerem. M'Uzan (1980), inclusive, critica uma tese defendida por Deleuze (2009) em *Sacher Masoch. Ofício e o cruel*. No platô 6, a crítica é implicitamente refutada pela via processual que descreveremos a seguir. Entretanto, antes de demonstrar como isso é realizado, descreveremos em linhas gerais o que trata M'Uzan (1980) em seu texto.

No artigo, M'Uzan (1980) analisa um caso de masoquismo – Senhor M de 65 anos –, com base em formulações desenvolvidas por Freud, (2016), especialmente em *O problema econômico do masoquismo*. M'Uzan (1980) revisita aspectos teóricos da psicanálise freudiana com o intuito de construir uma via interpretativa alternativa às estabelecidas em torno da temática do masoquismo. Seus interlocutores são Theodor Reik, Wilhem Reich, Bela Grunberger, Joyce MacDougall, P. Greenacre e Gilles Deleuze (2009). Na sua avaliação, o caso do Sr. M é paradigmático, não somente porque funciona numa lógica que serve de base comum para a compreensão dos masoquismos moral e o feminino. Ele é também uma experiência singular, cuja explicação exige reformulação, um trânsito diferenciado pelas teorias das perversões.

Dentre os fatores que conferem originalidade ao caso do Sr. M, M'Uzan (1980) destaca os papéis equivalentes que as torturas reais e imaginadas exercem na economia do seu erotismo, a destruição dos seus órgãos genitais e, por fim, mas não menos importante, a inexistência de uma mulher cruel e autoritária em sua vida. Há, no entanto, uma parceira masoquista que cumpre a função de *alter ego* de M, deleitando-se com ele das mesmas sevícias.

Retomemos, então, às observações que Deleuze e Guattari (1996) fazem sobre M'Uzan (1980) na nota de rodapé que reproduzimos há pouco. No artigo, eles identificam a temática da oposição programa-fantasma, embora reconheçam que o autor não a explique. Além disso, Deleuze e Guattari (1996) indicam que M'Uzan (1980) utiliza um programa para pôr em xeque as noções de Édipo, de angústia e de castração, tais como são empregadas nos estudos sobre o masoquismo. Ressaltamos, entretanto, que M'Uzan (1980) não faz o uso explícito de um programa, mas lança mão de um esquema subdividido em 5 tópicos para sintetizar o que, até certo ponto da sua argumentação, ele havia trabalhado.

Ressaltamos, ainda, que as referências feitas a M'Uzan (1980) não se limitam a suposta imputação da noção de programa ao seu estilo de escrita. Os procedimentos que o Sr. M faz em seu corpo, assim como as punições que ele se submete, têm características similares às elencadas por Deleuze e Guattari (1996) no programa masoquista do início do platô 6. Com base nessas nuances, propomos uma segunda explicação heurística de tais maquinações. Elas visam, aparentemente, não somente tornar indiscernível as experiências clínica e literária, mas também caracterizar ambos os relatos clínicos como tipos semelhantes. Nesse sentido, os masoquismos do Sr. M (a despeito de quem o descreve) e do Sr. cavalo são regidos pela mesma lógica programática da dominação, pois possuem estatuto análogo ao literário.

As razões ligadas a esses tipos de capturas e de deslocamentos sucessivos, já haviam sido desenvolvidas por Deleuze (2009) em seu estudo sobre Sacher-Masoch. Na obra, Deleuze (2009, p. 14) defende a justaposição entre ambas às experiências no seguinte trecho: “A sintomatologia diz sempre respeito à arte. As especificidades clínicas do sadismo e do masoquismo não são separáveis dos valores literários próprios de Sade e de Masoch”. Como indicamos anteriormente, M'Uzan (1980) critica a validade dessa tese. Após discorrer sobre as funções exercidas pela fantasia e pelo complexo de Édipo no masoquismo, ele conclui categoricamente:

A observação clínica não pode confirmar a intuição que leva o filósofo Gilles Deleuze a afirmar, a propósito de Sacher-Masoch: “Do corpo à obra de arte, da obra de arte às ideias, há toda uma ascensão que se realiza às chibatadas”. Para nós a trajetória do movimento masóquico não conduz propriamente às ideias, mas ao masoquismo moral, após a magistral realização do processo de recalque (M'Uzan, 1980, p. 27-28).

Logo, são as relações entre a clínica, a literatura e as ideias (conceitos) que Deleuze e Guattari (1996) colocam em jogo e agenciam no processo de escrita. De fato, as relações entre essas modalidades de experimentação não se colocam no platô 6 em termos de movimento ascensional, tal como propõe Deleuze (2009) no trecho citado por M'Uzan (1980). Em *Mil platôs*, a literatura e a clínica compõem linhas que se enredam no plano de imanência (CsO).

Pois bem, o que sugerimos que Deleuze e Guattari (1996) operam, relaciona-se com o que sinalizamos nos comentários que Romagnoli (2014) faz sobre os territórios. Com a autora, entendemos que um território (texto de M'Uzan) é percorrido e alguns dos seus elementos (experiências sexuais-perversas e o formato do seu relato) são pinçados e desterritorializados. Simultaneamente, eles são conectados a outros territórios (Masoch; Roger Dupouy) formando um agenciamento coletivo que, juntamente com outros traçados, cria um novo território (O platô 6). Esse é o funcionamento da exterioridade: algo de fora do território força a processualidade e a conexão para desterritorializar e depois reterritorializar.

Resumindo o que foi dito e escrito por Deleuze e Guattari (1996), propomos o seguinte programa: 1) Deleuze e Guattari citam um programa masoquista; 2) o programa contém certos elementos que remetem a textualidades distintas, mas conectadas. Deste modo: 3) o caso do Sr. M descrito por um psicanalista (M'Uzan), no qual não se reconhece a participação de uma dominadora (*Senhora*); 4) é lido sob a ótica de um programa de duas fases, organizado de maneira análoga ao descrito por Dupouy (masoquista do tipo cavalo) que, por sua vez; 5) conflui em alguns aspectos (a existência do controle dos procedimentos, a função exercida por uma *Senhora-dominadora*) com a escritura literária de Sacher Masoch.

Esses processamentos não são meros artifícios metodológicos sofisticados e/ou manobras de refutação retórica ressentida. Há, evidentemente, um toque de humor em tudo isso. Contudo, não podemos perder de vista a característica dialógica-construcionista da escritura de Deleuze e Guattari (1996). Ela é um ato positivo, de ruptura que conecta e faz pensar a partir de posições nada convencionais. Com esses autores, a crítica adquire o estatuto preciso de criação e de implicação de novos conceitos na matéria. Aliás, essas são as tarefas da esquizoanálise, colocadas no último capítulo do *anti-Édipo*: raspagem ou curetagem que corresponde a uma crítica calcada na identificação do que se repete, a favor da reprodução e da antiprodução e ao mesmo tempo produção de dispositivos, operar para produzir novas maneiras de viver e de pensar. O trânsito que Deleuze e Guattari (1996) fazem pelo *corpo masoquista* é traçado por linhas de uma máquina de guerra conceitual que põe em xeque o paradigma da representação, especialmente aquilo que dele se perpetua pela recognição psicanalítica.

4 O masoquismo é uma questão de CsO

Deleuze e Guattari (1996) criticam os diferentes dispositivos teóricos – princípio de prazer, pulso de morte, complexo de Édipo – que a psicanálise dispõe para manter o desejo atrelado à lei negativa da falta. Eles problematizam, principalmente, a interpretação freudiana que atribui ao masoquismo a tendência de busca de prazer pelas vias fantasmáticas da dor e da humilhação. Conforme essa concepção, a substituição cumpre o objetivo de conjurar fantasias originárias.

O masoquismo, tal como é conceitualizado por Freud (2016), constitui-se teleologicamente e retém as marcas deixadas ao longo do desenvolvimento libidinal (fases oral, sádico-anal e fálica). Por esse viés dicotômico, as experimentações perversas nada mais são do que conteú-

dos manifestos. Elas exercem um papel secundário na economia do masoquismo, pois não passam de mera execução lúdica ou de epifenômenos dos protótipos fantasmáticos inconscientes.

Ao invés de considerarem o masoquismo a partir da economia da dor, do prazer e da dinâmica da fantasia, Deleuze e Guattari (1996) sustentam que ele é, antes de qualquer coisa, uma questão de CsO. Eles fazem contraponto ao modelo teórico-clínico freudiano, com base no caso do masoquista do tipo cavalo apresentado por Dupouy (1929). O caso é usado como exemplo de funcionamento de um CsO, de um motor de experimentação esvaziado de qualquer matéria significante passível de interpretação.

Para os autores, o masoquista desse programa não imita o cavalo, nem está realizando uma atividade “lúdica” conforme sugere Freud (2016). Tampouco o agenciamento masoquista-adestradora-cavalo é um derivado fantasmático das figuras parentais. O que está em jogo, de acordo com Deleuze e Guattari (1996), são as funções que o devir animal, assim como a forças que ele mobiliza na relação com a adestradora (Senhora), exercem no processo de constituição de um CsO.

Deleuze e Guattari (1996) fazem uma espécie de inversão do esquema freudiano. Para eles é o agenciamento masoquista-adestradora-cavalo que sobrecodifica a vida instintual/pulsional, não o contrário. Nessa operação, o cavalo transmite as suas forças ao masoquista (devir cavalo no masoquista) para que este domine suas forças inatas. Há, portanto, duas séries em circuito – a do cavalo e a do masoquista –, sendo que é a Senhora-adestradora que assegura, tanto a conversão das forças (inatas/transmissivas) quanto a inversão dos signos (homem/cavalo).

Deleuze e Guattari (1996) problematizam, dentre tantas coisas, o funcionamento de um CsO. O que se passa em um CsO e a maneira de criá-lo são processos que pressupõem implicação mútua. Tal reciprocidade, no entanto, não anula as suas especificidades. No programa descrito por Dupouy (1929), a primeira fase, *regime de adestramento*, é dedicada à fabricação do CsO, enquanto a segunda, *regime ordinário*, permite que algo circule no CsO. Isso pode ser compreendido assim: “o masoquista fez para si um CsO em tais condições que este, desde então, só pode ser povoado por intensidades de dor, *ondas doloríferas*” (Deleuze & Guattari, 1996, p. 12). Percebe-se nesse enunciado que a dor exerce uma função distinta daquela preconizada pela psicanálise de Freud (2016). Deleuze e Guattari (1996) apropriam de algumas considerações que M'Uzan (1980) faz sobre o masoquismo, com a dupla finalidade de criticar preceitos freudianos e construir uma teoria original do *corpo masoquista*.

Conforme tentamos demonstrar até aqui, os percursos que Deleuze e Guattari (1996) fazem pela literatura e pelos textos clínico-psicanalíticos não se limitam à produção de efeitos retóricos e estilísticos. Os modos como as diferentes ideias, conceitos e temas são agenciados constituem um fator importante para compreendermos a escritura deleuze-guattariana. Tais conversações não devem, entretanto, ser consideradas como fins em si mesmos, pois estão atreladas à crítica teórica, à construção conceitual e aos agenciamentos que conduzem às novas experimentações.

O acoplamento teórico feito com M'Uzan (1980) contém uma série de elementos que subvertem os papéis desempenhados pelas fantasias e pela dor na economia do masoquismo. Diferentemente de Freud (2016), Deleuze e Guattari (1996) atribuem ao fantasma e à atividade representacional uma importância rudimentar. Para eles, quanto mais as ações e os procedimentos sexuais estão presentes, menos se reconhece a interferência das atividades fantasmáticas. Isso se deve ao fato de que as sintomatologias masoquistas são predominantemente “dominadas pelo econômico e estruturam-se largamente à margem do Édipo” (M'Uzan, 1980, p. 27).

Além disso, a dor adquire um novo estatuto, pois ela desempenha a dupla função de catalisar a excitação sexual e amplificá-la ao máximo. Ela não constitui um fim em si, mas um meio para atingir o prazer terminal. A dor pertence aos domínios dos meios e da quantidade, o que implica num manejo que leva em conta as variações das intensidades e o prolongamento do tempo. A dor e as humilhações passam a ser consideradas o preço que o masoquista paga por postergar ao máximo o ponto culminante do prazer. Elas são, portanto, os efeitos resultantes da força exercida contra o fluxo produtivo do desejo.

Logo, o que está em causa não é a dor, nem a busca de prazer por uma via pervertida ou fantasmática, mas o fato de que o masoquista constrói para si um CsO de um tipo que “[...] só poderá ser preenchido, percorrido pela dor, em virtude das próprias condições em que foi constituído” (Deleuze; Guattari, 1996, p. 12). Percebemos a partir dessa citação a importância que os autores vinculam experimentação e ética, uma vez que, a maneira como construímos um CsO está ligada, em grande medida, às intensidades, às afetações, às dores e às alegrias que faremos nascer, crescer e proliferar. Esta articulação remete à nossa potência, a arte de compor relações, de experimentar. Com efeito, as análises sobre os diferentes corpos (*masoquista, drogado, esquizo*) estão intimamente ligadas à ética da imanência. As conexões nesse campo são múltiplas e complexas. Aí vai um esboço de algumas das suas facetas.

5 Criação e experimentação

A criação de um CsO envolve a relação de interdependência entre constituição e modos de experimentação. O estudioso de Espinosa identificará as ressonâncias desse enunciado com a teoria dos afetos e das paixões, tal como é demonstrada na *Ética*. No platô 6, a teoria dos afetos e das paixões de Espinosa se faz pragmática do desejo. Em Deleuze (2019) – e isso também se aplica ao diálogo com Espinosa no platô 6 –, a capacidade de um corpo afetar e de ser afetado por outro modula seu grau de potência. Essa apropriação permite a Deleuze e Guattari (1996) vincularem formas de experimentação e tipos de constituição ao conceito de CsO.

O masoquista, por exemplo, construiu para si um corpo singular, cujas experimentações escapam as estratificações dominantes. Para fazer circular devires animais, o homem cavalo submeteu o seu corpo a um conjunto de regras e procedimentos (programa) estranhos ao dispositivo de edipianização.

O corpo *drogado*, por sua vez, “lida de forma impessoal com seu corpo, que para si não é mais que um instrumento para absorver o meio em que vive”. (Burroughs, 2016, p. 80-81).

As experimentações do *musoquista* e do *drogado* mobilizam vetores de desterritorialização que podem atuar, tanto como força de transformação e de transgressão dos padrões quanto veículo de autodestruição. Dito isso, fica evidente que mapeamos os três corpos (*musoquista, drogado* e *esquizo*) enfatizando o polo da produção desejante. Caso tomássemos o platô 6 apenas pelo viés desterritorializante do desejo, seríamos levados a crer que tudo que foi dito sobre o CsO não passa de uma apologética sofisticada ao determinismo do caos. Visto dessa maneira, a criação de um CsO seria uma atividade espontânea ligada à capacidade de deixar-se levar por uma força vital criativa e afirmativa. Entretanto, não é disso que se trata, já que o processo de desconstrução envolve riscos.

Deleuze e Guattari (1996) estão cientes dos riscos e fazem questão de enfatizá-los de maneiras variadas. Uma dessas maneiras é chamar a atenção do leitor para os exemplos usados

para problematizar a criação de um CsO. Os autores abordam o tema a partir de experiências que, no imaginário social, estão associadas à patologia, à precariedade e ao sofrimento. À primeira vista, tal escolha parece ser contraditória, uma vez que o CsO é, antes de tudo, um processo desejante ligado a produção. Deleuze e Guattari (1996) estão cientes desse aparente contrassenso e não se detém à mera constatação do problema. Eles constroem uma estratégia argumentativa na qual a maioria dos exemplos são descritos e analisados sob o duplo aspecto do devir vital e do colapso. Consideremos, primeiramente, as *memórias* de Schreber (1995). Com elas, Deleuze e Guattari (1996) exploram processos ligados à desterritorialização dos estratos, especialmente do organismo. Nota-se, entretanto, que a escritura de Paul Schreber tem traços da sua produção delirante e pode, nesses termos, ser compreendida como um dos efeitos destrutivos ocasionados pela desestratificação desmedida. O desfecho dramático da sua vida é testemunho disso.

A desestratificação radical e violenta também é explicitada em *Speed*, obra de 1970 escrita por William S. Burroughs Jr., filho autor de o *Almoço nu*. Como já sugerimos, a obra de William S. Burroughs (pai) serviu de exemplo de resistência à lógica do organismo. Seu uso cumpriu a dupla função de se conectar à teorização do processo esquizo e ser agenciado na escritura de Deleuze e Guattari (1996). A conexão com Burroughs Jr., por sua vez, se insere num contexto argumentativo em que Deleuze e Guattari (1996) problematizam os riscos inerentes à produção de um CsO. Eis a passagem:

Pode-se fracassar duas vezes, e, no entanto, é o mesmo fracasso, o mesmo perigo. No nível da constituição do CsO e no nível daquilo que passa ou não passa. Acreditava-se ter criado um bom CsO, tinha-se escolhido o Lugar, a Potência, o Coletivo (há sempre um coletivo mesmo se se está sozinho), e, no entanto, nada passa, nada circula, ou algo impede a circulação. Um ponto paranoico, um ponto de bloqueio ou uma lufada delirante, vê-se bem isto no livro de Burroughs Júnior, *Speed*. Para localizar este ponto perigoso é necessário expulsar o bloqueador, ou, ao contrário, “amar, honrar e servir o demente cada vez que ele vem à tona”? (Deleuze; Guattari, 1996, p. 13).

Com efeito, Burroughs Jr. (1970) e Schreber (1995) experimentam processos de desestratificação e de liberação dos fluxos no caos indeterminado. Pela desorganização radical, eles instituem novas sensibilidades e experimentações alternativas às determinadas pelo organismo, mas são arrastados por linhas suicidas.

Logo, não basta fazer uma oposição violenta aos estratos ou explodi-los em milhares de fragmentos. Isso não garante que o resultado seja consonante com a vida. A nova configuração pode produzir formações moleculares que funcionam e se proliferam como tumores cancerosos. No novo corpo, o tumor pode se expandir e se tornar, assim, um mecanismo ainda mais restritivo, fascista, aterrorizante e degradante.

No caso do masoquista, algo disfuncional também ocorre, mas não pela via da desterritorialização. O seu radicalismo ocorre na reterritorialização dos fluxos. Houve o recrudescimento das regras, das cláusulas e das prescrições referentes à experimentação de um corpo que só permite circular ondas dolorosas. Diante dos riscos inerentes ao processo de criação do seu CsO, ele encrudesce as prescrições regimentais. O masoquista chega ao ponto, inclusive, de instituir um contrato com a sua Senhora. Ele utiliza esse artifício para regulamentar programaticamente as práticas sexuais e o modo como a sua Senhora dominará o seu corpo.

Após esse percurso pelos corpos esquizo, drogado e masoquista, assinalaremos uma interpretação que gostaríamos que não fosse atribuída às nossas análises e à escritura deleuze-guattariana. Apesar de termos considerado o problema da criação de um CsO a par-

tir de dois polos separadamente, isso não ocorre no platô 6. No texto deleuze-guattariano, os conceitos *devir* e *estrato*, por exemplo, não são definidos taxativamente como polos em oposição, nem são trabalhados exclusivamente como componentes heterogêneos de *agenciamentos maquínicos*. Eles são trabalhados processualmente.

Por conseguinte, Deleuze e Guattari (1996) não atribuem aos corpos *masoquista*, *esquizo* e *drogado* uma posição fixa em determinada escala hierárquica de valoração binária. Eles praticam uma ética que leva em conta os encontros, as afetações e a capacidade do corpo de modular a sua potência de agir e os encontros.

A priori, o corpo *masoquista* não é bom nem mau. O problema é de cunho pragmático, isto é, tem a ver se determinado corpo se conecta com outros corpos que o potencializa, o bloqueia e/ou o destrói. Podemos dizer que há, possivelmente, modos de funcionamento mais potentes que outros, mas disso não decorre que eles sirvam para todos.

Um CsO não é um átomo isolado, ele forma conexões que são agenciadas por máquinas abstratas. Elas delineiam os contornos das composições, selecionam os fluxos e os modos como os encontros são produzidos. Assim, dependendo de como esses arranjos são engendrados, um CsO funcionará em sinergia com outro, aumentando sua potência, ou permanecerá marginalizado em seu gênero, suscetível à autofagia. Nesses termos, um CsO não se submete, necessariamente, a um modo exclusivo de experimentação. Tampouco os seus efeitos estão condicionados a gêneros específicos, como se houvesse uma relação natural entre determinado corpo e outro. Mesmo nos casos que mapeamos – *o corpo esquizo*, *o corpo drogado* e *o corpo masoquista* –, percebemos que Deleuze e Guattari (1996) não condicionam os efeitos e os atributos aos gêneros. A questão da criação de CsO, de um ponto de vista cartográfico, enfatiza o caráter permutável dos processos em *devir* em conexão com a dimensão ética dos arranjos corporais performáticos.

6 Considerações finais

Em nosso percurso pelo platô 6, tentamos demonstrar como os autores pensam, problematizam, criam conceitos e os agenciam numa escrita rizomática. Sugerimos que a escritura deleuze-guattariana é um processo composicional, capaz de construir conexões intensivas e transversais entre domínios heterogêneos de conhecimento. As composições produzidas entre a literatura, a psicanálise e a filosofia no platô 6 indicam isso. Ao longo do texto são construídas composições entre conteúdos, temas e fragmentos de obras que se conectam rizomaticamente.

Vimos como Deleuze e Guattari (1996) constroem uma escrita singular trançando linhas entre territórios literários, filosóficos, psicanalíticos e muitos outros. Aprendemos que ela funciona como um *agenciamento coletivo* no qual estilo de escrita, posicionamento crítico e criação conceitual estão interligados num sistema aberto. Dessa forma, cada composição é a expressão de uma configuração singular de elementos heterogêneos que, por não possuírem valores absolutos, são suscetíveis às variações e às reconfigurações contínuas.

Assim, apesar de os arranjos heterogêneos terem autonomia relativa, os seus componentes podem ser virtualmente interconectados formando um sistema textual aberto. Os componentes são selecionados, metamorfoseados e agenciados em diferentes contextos por uma escritura diagramática fortemente marcada por um viés ético-pragmático.

Referências

- ARTAUD, Antonin. Para acabar com o julgamento de Deus. In: WILLER, Claudio. (org.). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983. p. 145-162.
- BURROUGHS, William Seward *Almoço nu*. Tradução de Daniel Pellizari. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch*: o frio e o cruel. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- DELEUZE, Gilles. Curso de 24 de janeiro de 1978. In: DELEUZE, Gilles. *Curso sobre Spinoza*. (Vincennes, 1978-1981). Tradução Emanuel Ângelo da rocha Fragoso et al. 3. ed. Fortaleza: EdUECE/CMAF, 2019.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 28 de novembro de 1947. Como criar pra si um corpo sem órgãos. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 9-29. v. 3.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix *O anti-Édipo*: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DUPOUY, Roger. Du masochisme. *Annales médico-psychologiques*, Paris, v. 12, n. 2, p. 393-405, 1929.
- FREUD, Sigmund. O problema econômico do masoquismo. In: FREUD, Sigmund. *Obras incompletas de Sigmund Freud*: neurose, psicose, perversão. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 287-304.
- LEE, Chan-Woong. Le concept de plateau chez Deleuze et Guattari: ses implications épistémologique et éthique. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 55, n. 129, p. 79-97, 2014.
- MILES, Barry; GRAUERHOLZ, James. Nota dos editores. In: BURROUGHS, William Seward. *Almoço nu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 299-317.
- M'UZAN, Michel de. Um caso de masoquismo perverso. In: M'UZAM. Michel de et al. *A sexualidade perversa*. Lisboa: Vega, 1980. p. 11-34.
- ROMAGNOLI, Roberta Carvalho. Acerca da noção de território no SUAS: a proposta esquitoanalítica. In: ROMAGNOLI, Roberta Carvalho; MOREIRA, Maria Ignez Costa. (org.). *O sistema único de assistência social – SUAS*: a articulação entre psicologia e o serviço social no campo da proteção social, seus desafios e perspectivas. Curitiba: Editora CRV, 2014. p. 117-131.
- SCHREBER, Daniel Paul. *Memórias de um doente dos nervos*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

Juliana Burgos, uma intrusa entre coisas de homens

Juliana Burgos, an intruder among men's things

Umberto Luiz Miele
Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo | SP | BR
umberto.miele@usp.br
<https://orcid.org/0009-0005-0678-0997>

Resumo: O artigo analisa o destino do corpo de Juliana Burgos, personagem do conto “La intrusa”, publicado em 1970 na coletânea *El informe de Brodie* pelo escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), a partir das perspectivas teóricas dos filósofos René Girard (1923-2015) e Judith Butler (1956-). No relato fictional, Juliana é comprada, usada, vendida, assassinada e por fim tem seu corpo descartado pelos irmãos Nilsen na periferia da Grande Buenos Aires por volta de 1890. A personagem é um “corpo vulnerável” (Butler, 2019, p. 6), e de pouca relevância para o mercado de trabalho, uma vida invisível, sem direito a justiça e a constituir-se como sujeito; uma “vítima expiatória” (Girard, 2008, p. 126), corpo que ficou pelo caminho no processo de expansão territorial e consolidação do Estado Nacional argentino no final do século XIX.

Palavras-chave: Jorge Luis Borges; Literatura Argentina; Corpo feminino e violência.

Abstract: The article analyzes the fate of the body of Juliana Burgos, a character in the short story “La intrusa”, published in 1970 in the collection *El informe de Brodie* by Argentine writer Jorge Luis Borges (1899-1986), from the theoretical perspectives of philosophers René Girard (1923-2015) and Judith Butler (1956-). In the fictional account, Juliana is bought, used, sold, murdered and finally has her body discarded by the Nilsen brothers on the outskirts of Greater Buenos Aires around 1890. She is a “vulnerable body” (Butler, 2019, p. 6), and of little relevance to the job market, an invisible life, without the right to justice and to constitute oneself as a subject; an “expiatory victim” (Girard, 2008, p. 126), a body that fell by the wayside in the process of territorial expansion



and consolidation of the Argentine National State at the end of the 19th century.

Keywords: Jorge Luis Borges; Argentine Literature; Woman Body and Violence.

"Hijos, hacienda y mujer"

Martín Fierro

1. Introdução

Poucas vezes a literatura argentina e sul-americana tratou de forma tão bruta e implacável um corpo feminino como em "La intrusa", narrativa da maturidade do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). Publicado em 1970 na coletânea *El informe de Brodie*,¹ o relato é considerado pelo próprio escritor o modelo dessas ficções "diretas e realistas", muito distintas da sua fase contista anterior. Consagrado no circuito literário ocidental a partir dos anos 1960, principalmente pelas coletâneas *Ficciones* (1944) e *El Aleph* (1949), pela intertextualidade, erudição e cosmopolitismo; pelas discussões metaliterárias e metalingüísticas, os enredos labirínticos e surpreendentes; e por fazer da cópia e da citação estratégias narrativas, Borges volta-se, nestes contos tardios, para temas locais e históricos, dando protagonismo a uma vertente da sua obra que está disseminada, dispersa e dissimulada (Piglia, 1979). No conto que abre a coletânea, a personagem feminina, normalmente vista como secundária nas suas narrativas, ocupa lugar de destaque pelo destino trágico e a maneira cruel como é descartada. A análise de "La intrusa" a partir do pensamento da filósofa Judith Butler (1956-) sobre os corpos "que importam", e de René Girard (1923-2015) sobre a ideia de "vítima sacrificial", podem jogar luz sobre o destino dos corpos invisíveis – como o de Juliana Burgos - e que foram tragados pelo processo de modernização da região do entorno do Rio da Prata no entre séculos.

O relato se inicia no velório de Cristián Nielsen, irmão mais velho de Eduardo, e conta uma história que circula a meia voz entre os presentes: conhecidos por mulherengos no povoado, os irmãos se enamoram de Juliana, mulher comprada e depois revendida no prostíbulo.²

¹ *El informe de Brodie* reúne um Prólogo e onze relatos: "La intrusa", "El indigno", "Historia de Rosendo Juárez", "El encuentro", "Juan Muraña", "La señora mayor", "El duelo", "El otro duelo", "Guayaquil", "El Evangelio según Marcos" e "El informe de Brodie", conto que encerra e dá título à coletânea.

² A descrição dos personagens e do espaço é exígua em "La intrusa", somente alguns poucos elementos são destacados pelo narrador: os Nilsen são "altos, de longos cabelos avermelhados" (Borges, 1999, p. 427), chamados de "Colorados" por provável origem dinamarquesa ou irlandesa; viviam solitários e eram metidos a valentões; eram carreteiros, possuíam uma carroça e uma junta de bois, trabalhavam na compra, venda e transporte de couros de animais. Viviam em uma casa humilde, sem reboco, com pátio de terra. "Nos quartos desmantelados dormiam em catres" (Borges, 1999, p. 427). De Juliana sabemos apenas que era morena, olhos rasgados e sorridente, e vivia subjugada pelas idas e vindas da paixão incontrolável dos irmãos.

O sucedido se dá na região sul da Grande Buenos Aires em algum momento da década de 1890, e narra, de forma seca e direta, a relação de dominação dos irmãos sobre a mulher que desejam e seu trágico final, o feminicídio de Juliana. A narrativa se constitui a partir da fala dos outros: “dizem”, começa o narrador sua história, evidenciando a posição de quem ouviu e coletou de segunda mão o que agora vai contar, cedendo “à tentação literária de acentuar ou acrescentar algum pormenor” (Borges, 1999. p. 427). E o que dizem? Que o povo do vilarejo de Turdera se encheu de admiração e “comentários quando Cristián levou Juliana Burgos para viver com ele. É verdade que assim ganhava uma criada, mas também não é menos certo que a cumulou de horríveis bugigangas e que a exibia nas festas [...] A princípio, Eduardo os acompanhava” (p. 428), mas logo se apaixona por ela. Certo dia, o irmão mais velho parte para uma farra e diz para o menor: “Aí tens Juliana; se te der vontade, usa ela.” (p. 28). Passam a compartilhar o seu corpo, mas sentem-se humilhados perante o meio: “no duro subúrbio, um homem não dizia, nem sequer para si próprio, que uma mulher pudesse importar-lhe, além do desejo e da posse, mas os dois estavam apaixonados. Isso, de certo modo, humilhava-os” (p. 429). Tentam uma vez mais se afastar dela: revendem Juliana à cafetina. Dias depois, Cristián, que toma todas as iniciativas e é quem tem voz em discurso direto no conto, percebe que ambos continuavam visitando a amante às escondidas. Decide recomprar a mulher e levá-la de volta a viver com eles. “Caim andava por ali” (p. 430), avisa o narrador, aumentando a tensão e sugerindo o confronto eminente entre os Nilsen. Uma noite, no calor de março, ao voltar da taberna, Eduardo encontra o irmão à sua espera com a junta de bois e a carroça carregada de couros, pronto para partir. No momento culminante do relato,

[...] Cristián jogou fora o cigarro que acendera e disse sem pressa:
— Vamos trabalhar, meu irmão. Depois os carcarás nos ajudarão. Eu a matei hoje.
Que fique aqui com seus enfeites. Já não causará mais danos.
Abraçaram-se, quase chorando. Agora, estavam presos por outro vínculo: a mulher tristemente sacrificada e a obrigação de esquecê-la (p. 430).

Ainda na madrugada, tomam o Caminho das Tropas, depois um desvio. “O campo ia agigantando-se com a noite” (p. 430). O corpo de Juliana, entre os couros dos animais, é descartado à beira do caminho.

2. Coisas de homens

A presença do feminino e o lugar da mulher na obra do escritor argentino surge desde cedo na sua prosa ficcional: em *História Universal de la infâmia*, a heroína do relato “La viuda Ching, pirata”, comanda uma frota de 600 navios e 400 mil piratas; em “Hombre de la esquina rosada”, a Lujanera é figura decisiva e ambígua. As mulheres, porém, teriam sido geralmente relegadas a uma posição secundária, decorativa e subserviente, colocadas em cena como um vaso ou uma cadeira, agregando verossimilhança e realidade ao ambiente (Jurado, 1999, p. 415).³

³ Como acontece em contos como “El Sur” – uma criada abre a porta ao narrador. Em “Funes el memorioso”, a única atribuição da mãe do personagem é dar ao narrador acesso à casa onde vive o protagonista; em “El muerto”, Otálora disputa a mulher que é propriedade de Azevedo Bandeira; em “Historia del guerrero y la cautiva”, a protagonista dividida entre civilização e barbárie, acaba decidindo voltar para o deserto. Beatriz Viterbo

“Emma Zunz”, provavelmente a mais controvertida e estudada delas, é fria e calculista na hora de executar seu plano de vingança. Distinta é a representação do feminino em “Ulrica”. Lírico, mais próximo da poesia que da prosa, é uma ode ao amor e à musa que, no entanto, se desfaz ao final do relato na imagem que se apaga. Essa variedade de representações ficcionais do feminino é ampliada com a publicação de *El informe de Brodie*. Se nas narrativas que compõe a coletânea ainda temos mulheres coisificadas ou objetos de uso - a Serviliana (“El otro duelo”) e Juliana Burgos são compradas, revendidas e abandonadas -, encontramos, no entanto, contos como “El duelo”, protagonizado por duas mulheres que se enfrentam pelos salões de artes visuais da Buenos Aires dos anos 1950 e concorrem no disputado mercado de bens simbólicos de forma competitiva e indistinta do universo masculino (que está ausente do relato com homens como ornamentos ou já mortos). Ou em “La Señora mayor”, emotiva homenagem do autor às antepassadas e às mulheres resilientes que suportaram anos de conflitos, suportes dos homens que lutavam em guerras infundáveis. Nesses contos do entardecer, o feminino se transforma de “fugazes detalhes circunstanciais”⁴ em protagonista.⁵

Já o tema da masculinidade é retomado por Borges a partir da gauchesca, gênero literário de vida breve na região do Rio do Prata no século XIX cuja expressão máxima é o poema *Martín Fierro*, de José Hernández (1834-1886). O personagem símbolo nacional já havia sido revisitado diretamente por Borges em dois contos dos anos 1950, “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz” e “El fin”, e é referência identificável em “La intrusa” e “El otro duelo”. Fierro é um gaúcho recrutado à força para o exército e deserta, vivendo um longo período foragido no interior da Argentina. Ao se revoltar, recebe o apoio de Cruz, soldado que renega os seus para acompanhá-lo em sua luta e fuga. A obra de José Hernández ressalta a ligação profunda de amizade e lealdade entre eles, e a hombridade é afirmada como valor em “coisas de homens”: as corridas a cavalo, jogos, bebidas, duelos à faca, matar ou morrer, ideias que reaparecem em “La intrusa”, como na reação caótica dos Nielsen à paixão que não acalma: tentam afogar as mágoas e “retomar a antiga vida de homens entre homens. Voltaram às trucadas, às rinchas, às farras casuais” (Borges, 1999, p. 429).⁶

No poema que conta as aventuras de Martín Fierro, não há espaço para mulheres, apenas algumas alusões e conversas entre homens. Em um verso significativo, Fierro recorda que já teve, nesta ordem, “filhos, fazenda e mulher” (Hernández, 2012, p. 57) – um descendente em primeiro lugar, depois os bens, a terra e os animais que possuía, e por último a mulher.

(“El Aleph”) e Teodolina Villar (“El Zahir”) são amores frustrados e já estão mortas quando o relato principia. Ambas são um tanto superficiais e fúteis. São relatos marcados pela lembrança, frustração e fracasso do amor. Não proporcionam prazer ou lírismo, mas angústia e sofrimento.

⁴ No original: “fugaces detalles circunstanciales” (Jurado, 1999, p. 411, tradução nossa).

⁵ Machado afirma que “os textos de Borges mostram de forma clara a presença marcante da ideologia patriarcal, na qual a política de gênero fixa o feminino como uma categoria de ordem sexual, natural e imutável, desconhecendo por completo tratar-se de uma construção cultural” (Machado, 2003, p. 28). A autora divide a presença feminina associada a passividade (Juliana), às emoções (Emma Zunz e Teodolina Villar) e à idealização e desconstrução dessa idealização (Beatriz Viterbo e Ulrica). Essas representações do feminino seriam então “a mescla da mulher desejada e da mulher negada” (p. 40). Para Panesi (1997, p. 60), a presença feminina é o limite interno e externo da ficção literária do escritor argentino, delimitada também pelo universo da poesia gauchesca e do tango, que restringem essa presença. Ele assinala que os relatos de tangos, *cuchilleros* e “*orilleros puros*” de Borges normalmente situam-se por volta de 1890.

⁶ No conto “El otro duelo”, o narrador afirma que nessas asperezas e naquele tempo, o homem se encontrava com o homem e o aço com o aço.

Ademais, Fierro usa o feminino para depreciar alguém ou então para associá-lo à traição. Quando encontra e mata o negro na taberna, compara a mulher dele a uma vaca, mesma imagem que é sugerida no conto de Borges pela mulher que vive entre carreteiros e comerciantes de couro e é por eles tratada como tal até mesmo depois da morte. Como em Martín Fierro, os personagens masculinos de “La intrusa” preferem a solidariedade e a amizade entre si, e tratam os afetos que os corpos despertam como recusa e humilhação. Como diz assertivamente o narrador, sentem-se envergonhados por estarem enamorados: “um homem não dizia, nem sequer para si próprio, que uma mulher pudesse importar-lhe” (Borges, 1999, p. 429).

Avelar (2013, p. 93) vê a obra de Borges dividida entre a valentia pretérita, regida por um código de honra preestatal, em oposição a um presente sem heroísmo e nas ficções onde o autor explora a luta corpo a corpo a *cuchillo* uma espécie de “versão alucinatória” da masculinidade.⁷ O passado de valentia e glória, mesmo que não reconhecida, está em tensão com um presente decadente – enquanto os antepassados são tratados com respeito e sem ironias, sobretudo na poesia - a autoironia predomina quando o autor busca identificar-se com esse passado glorioso (p. 95). A esta forma de representar a masculinidade na sua literatura, tendo como referência os antepassados, o crítico acrescenta outra, que remete a personagens populares como Martín Fierro e Juan Moreira, inspiração para personagens que reaparecem em sua obra desde cedo e ao longo de 40 anos. Esse universo será como um laboratório da masculinidade possível: o mito da coragem, que ao mesmo tempo é próxima e distante, “está anclada em uma ordem preestatal, pré-moderna, constituída através de um leve anacronismo” (p. 94)⁸ que em Borges insiste em falhar.

3. Juliana, a mulher tristemente sacrificada

“La intrusa” permite uma leitura mítica: a revisão do mito do crime original do Velho Testamento, aquele cometido por Caim contra Abel. Sinais estão espalhados pelo relato: temos dois irmãos em conflito (o primogênito contra o irmão menor), ambos exercendo atividades ligadas ao mundo agropastoril, vivendo isolados, em lugar inóspito e adverso. São anunciados pelo narrador, que comenta sobre a presença do espírito de Caim, numa referência direta ao mito bíblico. Além desse, Borges especula ficcionalmente outro tema clássico dos estudos míticos: o sacrifício. Juliana Burgos é explicitamente definida pelo narrador como a mulher sacrificada, a vítima desse amor disputado. A utilização do corpo dela pode ser estudada a partir da análise do que Girard (2008) chama de vítima sacrificial, cuja função é restabelecer a estabilidade e a

⁷ Para Balderston (1999, p. 68), a possibilidade do desejo homoerótico surge ocasionalmente na obra de Borges. Em “La intrusa”, ela aparece escamoteada na epígrafe, “II Reyes, I, 26”, que remete ao que seria a mais identificável declaração de amor homoafetiva da Bíblia. Para o crítico, o desejo homoerótico está codificado no contato violento entre homens, especialmente no *leitmotiv* do duelo a *cuchillo* (p. 71). Em “La intrusa”, a violência é contra a mulher, enquanto em outros contos a violência acontece no enfrentamento entre homens (em “Emma Zunz” a violência é de uma mulher contra um homem). Matamoro (2004) vê a presença de um “homoerotismo sádico” que permearia os encontros entre *cuchilleros* numa espécie de sociedade viril. Sarlo (2019, p. 193) assinala como a questão faz parte da fluidez do texto e da insegurança advinda das várias fontes do relato oral e é contada a voz baixa no velório, uma hipótese que é submetida a suposições e variações.

⁸ No original: “está anclada en una orden preestatal, premoderno, constituído a través de um ‘leve anacronismo’” (Avelar, 2013, p. 94)

harmonia da comunidade contra desavenças e rivalidades entre próximos (cuja consequência teria sido instaurar a violência na sociedade).⁹ Como afirma Sarlo (2019, p. 111), Juliana não foi assassinada por ter se entregado a outro, mas por ter destruído a unidade entre os irmãos: é usada a palavra “sacrificada” para definir o que efetivamente aconteceu, um assassinato. O conto seria então o relato da reconstrução não de um crime, mas dos seus motivos. “Restaurar uma unidade sem fissuras: o motivo do crime é, algum modo, o cumprimento de uma lei de fraternidade. Com o crime, graças ao crime, as coisas voltam ao normal”.¹⁰

Após a eliminação de Juliana, os irmãos permanecem dóceis e disponíveis, partem à noite para entregar os couros que transportam e comercializam e, na mesma operação, descartam o corpo que não é mais útil. Vivendo nesse mundo agropastoril, equiparada a animais, o corpo da mulher- que agora “já não causará mais danos” - substitui o animal no sacrifício (ao contrário do mito bíblico de Jacó e Isaac que imola um carneiro em substituição ao filho de Isaac). Os ritos teriam esse caráter de expulsar a violência – no relato de “La intrusa”, a morte de Juliana é como “um remédio catártico e purgativo” (Girard, 2008, p. 361). A personagem seria então uma vítima expiatória que cumpre a função de evitar o desencadeamento da violência. Sua morte, a eliminação do seu corpo, cumpre esse papel: dissolve o ciúme e a rivalidade dos irmãos, reforça a amizade fraterna que os une, restabelece a ordem e a decência no bairro, contribui para o direcionamento da energia e esforços em direção ao trabalho e à prosperidade.

4. Corpos que ficaram pelo caminho

Podemos ler a morte de Juliana como elemento ritualístico que agiu para impedir o crime entre os irmãos em favor de uma unidade social e econômica, voltada para atender a nova ordem econômica que as relações de produção e o capitalismo periférico vivia no final do século XIX. O período delimitado¹¹ pela narrativa de “La intrusa” é alusivo à época em que a Argentina passa por profundas mudanças advindas da expansão e pacificação das fronteiras, do processo de unificação nacional, centralização do poder em Buenos Aires e consolidação do Estado Nacional; de grande imigração e migrações internas ocorrido na década de 1880, marcando a transição do campo para a cidade. Nesse intervalo de tempo, as estâncias foram cercadas e o modo de produção agropastoril se adaptou aos mercados europeus, principalmente ao inglês.¹² “Aquela Argentina *criolla*, tradicional, ainda pré-capitalista, devia se

⁹ O sacrifício não seria estranho à existência humana ou à prosperidade material. “Os grandes textos chineses atribuem explicitamente ao sacrifício a função aqui proposta. Graças a ele, as populações permanecem serenas e não se agitam. Ele reforça a unidade da nação”, une corações e estabelece a ordem (Girard, 2008, p. 20). A justificação da vítima sacrificial seria a de “enganar a violência” (p. 16).

¹⁰ No original: “Restaurar una unidad sin fisuras: el móvil del crimen es, de algún modo, el cumplimiento de una ley de fraternidad. Sobre el crimen, gracias al crimen, las cosas vuelven a su cauce” (Sarlo, 2019, p. 194, tradução nossa).

¹¹ O velório de Cristián acontece em 1890 e tantos, em Morón, mas o crime em Turdera. O maior dos Nilsen morreu de morte natural, avisa o narrador, indicando a passagem de muitos anos, talvez décadas, entre os dois eventos. Como há referências ao antigo Caminho das Tropas, a Juan Moreira (que era carreteiro, como os Nilsen) e a Martín Fierro, personagens da literatura argentina que viviam na década de 1870, é possível pensar que o relato cobre esse período de duas décadas.

¹² “O pampa livre, ambiente natural do gaúcho e da representação literária da Argentina rural, deixava rapidamente de existir. E ao contrário dos seus antepassados, o gaúcho nômade não tinha mais como opção dirigir-se

despedir para dar lugar a um novo país, impulsionado por uma modernização acelerada, que iria, efetivamente, ocorrer nos anos seguintes" (Cruz, 2011, p. 63).

Juliana Burgos é abusada, depreciada e reificada ao longo de todo o relato. Quando não é comparada a uma coisa qualquer, é a animais. Quando vai à festa, é coberta de "horíveis bugigangas". Sua discreta beleza é afirmada por uma negação – "não tinha má aparência" (Borges, 1999, p. 428). Descartada inicialmente pelo primogênito, é tratada como objeto que é dado ao irmão – "usa ela". A seguir, sem saber como lidar com a atração, a mulher é compartida entre eles, ignorando sua preferência (dizem que era pelo menor...). Era submissa, e o desejo que despertava causava humilhação. O amor que sentiam por ela era "monstruoso", "infame". É vendida e depois recuperada. Novamente o narrador ressalta o fracasso dos irmãos em lidar com o feminino – eles preferem desafogar sua irritação "sobre um desconhecido, sobre os cachorros, sobre Juliana, que havia trazido a discórdia" (p. 430).¹³ E reafirma o tratamento depreciativo e problemático da personagem não só para aquela relação, mas para todo o bairro: a "sórdida união" também "ultrajava o decoro do subúrbio" (p. 429). O narrador prepara, parágrafo após parágrafo, o trágico destino reservado à ela e a seu corpo, dado em sacrifício em favor da fraternidade produtiva – após o crime, relaxado, Cristián fuma um cigarro e parte tranquilo com o irmão a trabalhar.

Butler mostra como se dá a relação entre o mercado, o uso e destino dos corpos e a violência: o mercado opera a favor dos corpos produtivos e acaba direcionando a violência para aqueles corpos que não importam ou não são relevantes economicamente. "Existem meios de distribuir vulnerabilidades, formas diferenciadas de alocação que tomam algumas populações mais suscetíveis à violência arbitrária do que outras" (Butler, 2019, p. 3).

No conto de Borges, o corpo vulnerável e de pouca relevância para o mercado de trabalho é o de Juliana, trabalhadora de um mercado muito específico e dona de uma das "vidas não visíveis" (Butler, 2019, p. 6). Pelo relato, que o narrador afirma ter coletado junto à coletividade onde viviam os irmãos, a ausência dela não é percebida, ou se percebida não é denunciada, não há reivindicação de justiça, nem humana nem divina. Juliana não é um sujeito político, não é apresentada nem se constitui como personagem com vontade própria ou pensamento elaborado. Não tem direito a ser tratada pelo nome: "entre eles, os irmãos não pronunciavam o nome de Juliana, nem sequer para chamá-la" (p. 429). Não sabemos dos seus sentimentos – apenas certa preferência pelo menor, mas a afirmação não é da personagem e sim especulação do narrador, provavelmente a partir de boatos que circulam pelo vilarejo.

Juliana também é a personagem a quem é negado o luto, o que reforça o apagamento do seu corpo. A negação ao luto

para o território dos índios, para as tolderías, como eram chamadas. Ou permanecia sobre o seu cavalo, limitados ambos pelos alambrados que fecharam o pampa argentino em poucos anos, ou descia do seu cavalo e dirigia-se para a cidade, em especial Buenos Aires" (Cruz, 2011, p. 63), para trabalhar como operário, artesão, pequeno comerciante, cabo eleitoral, guarda-costas de chefões políticos ou caudilhos, enfim, um sem-número de ocupações ligadas aos centros urbanos. O gaúcho hábil no manejo de facas e no trato com o gado migra para o entorno da região metropolitana de Buenos Aires e arranja trabalho nos matadouros e currais, exercendo um tipo de atividade muito próxima da que desempenhava no campo. No conto "El otro duelo", que se passa no mesmo período histórico, os gaúchos que vão para a guerra não distinguiam entre matar homens ou matar animais.

¹³ A equiparação da figura feminina aos animais é recorrente no conto: os cães antecedem Juliana na enumeração, as visitas ao prostíbulo cansavam os cavalos; os irmãos dizem conversar sobre couros quando na verdade conversam sobre a mulher. Morta, é transportada por uma junta de bois entre couros.

acompanha o apagamento das representações públicas dos nomes, das imagens e das narrativas [...]. A perda de algumas vidas ocasiona o luto; de outras, não; a distribuição desigual do luto decide quais tipos de sujeitos são e devem ser enlutados, e quais tipos não devem; opera para produzir e manter certas concepções excludentes de quem é normativamente humano (Butler, 2019, p. 6-7).

Se, como afirma Butler, somos constituídos politicamente em parte pela vulnerabilidade social dos nossos corpos, devemos considerar que a “perda e a vulnerabilidade parecem se originar do fato de sermos corpos socialmente constituídos, apegados a outros, correndo o risco de perder tais ligações, expostos a outros, correndo o risco de violência por causa de tal exposição” (Butler, 2019, p. 26-27). Então, o destino de Juliana e o ocaso do seu corpo indicam a condição que a mulher *orillera* ocupa na sociedade Argentina do final do século XIX: tratadas como coisas, mulheres como Juliana não tem direito a seu corpo, não podem “reivindicar direitos de autonomia” sobre ele (p. 30). São como corpos despossuídos, “uma forma de ser *para* ou *em virtude* do outro” (p. 29). A indiferença social sobre o destino de um dos seus membros revela a precariedade desse sujeito sem visibilidade que não se constitui. E ocorre como prática compactuada socialmente, que foge da “responsabilidade coletiva pela vida física um do outro” (p. 34). A mulher não é reconhecida como sujeito em nenhum momento, nem na relação de idas e vindas que mantêm com os Nilsen, nem desfruta da empatia na comunidade, não foi citada pelo padre, seu nome não era pronunciado pelos irmãos. Sua condição de corpo descartável é reforçada por outro aspecto do conto – trata-se de uma narrativa do vencedor (e do sobrevivente). Em “La intrusa”, é Eduardo (e a comunidade cúmplice, que compacituou com o crime) a fonte principal do relato, quem conta a história sob o ponto de vista dos irmãos e da comunidade - entre as múltiplas vozes e versões que o narrador teria escutado e usa para construir sua história, nenhuma parece enxergar a “mulher tristemente sacrificada”.

No conto, a decisão de Cristián, de deixar viver ou dar morte a Juliana, é a manifestação de um poder autônomo que não está sob a lei do Estado. Cristián é soberano na sua decisão, substitui o Estado e exerce seu poder e controle sobre a vida da mulher, definindo sua morte sem intermediação ou negociação. Dar a morte a outro, diz Mbembe (2011, p. 68), implica em “reduzir o outro e a si mesmo ao status de pedaços de carne inertes e dispersos”.¹⁴ Juliana é “desprovida de valor” para os irmãos. Cristián mostra-se preocupado em não cansar os cavalos e a leva de volta para casa; eliminada, não dará mais prejuízos. A precariedade vivida pela personagem parece fazer parte da comunidade rude onde viviam - “o duro subúrbio”, também conhecido como Costa Brava, lugar que “gastava” as mulheres, tinha caminhos “pesados” e sofria com o calor inclemente do verão. Os objetos e acessórios da personagem também indicam essa vida modesta: recebeu bugigangas e tudo o que tinha seu, quando foi “devolvida”, enchia uma bolsa. Seu corpo insepulto não merece uma mortalha. Viviam em região desassistida, de escassa presença institucional e em uma comunidade que convive sem remorsos com a execução de Juliana. Pode-se falar de um Estado biopolítico, que produz corpos “assassináveis sem punição” (Das, 2020, p. 41). A falta de reconhecimento desse sujeito pelo outro implica na sua marginalização na comunidade e assim ele não faz parte da própria vida, não é reconhecido como socialmente útil e valioso, como parece ser o caso de Juliana. A própria constituição do sujeito como gênero está moldada por “transações complexas entre

¹⁴ No original: “reducir al otro y a sí mismo al estatus de pedazos de carne inertes y dispersos” (Mbembe, 2011, p. 68, tradução nossa).

a violência como momento originário e a violência que se infiltra nas relações correntes, tornando-se uma espécie de atmosfera que não pode ser expelida para ‘fora’” (p. 15). Esse parece ser o significado do ato cometido contra a personagem feminina: a violência que se infiltra e não é recusada, que está presente na comunidade, que não é renegada ou denunciada, que é comentada livremente, assimilada e vivida como norma.

5. Considerações finais

“La intrusa” anuncia o feminicídio desde seu título: intrusa, do latim *intrudere* – introduzir à força, arrojar e, em espanhol, que se há introduzido sem direito.¹⁵ O *locus* que dispara a narrativa, o velório do seu assassino, antecipa o trágico final. Apesar de ser tratada como coisa e pior que um animal, de ser comprada, usada, vendida, sacrificada e descartada; apesar de os Nilsen evitarem pronunciar seu nome, de não merecer justiça; apesar disso seu nome resiste e Juliana ainda é lembrada. Esquecê-la se tornou um imperativo, como indica as últimas palavras do narrador. A forma incômoda como é comentada pela comunidade (e pelo pároco) e recuperada pelo narrador, reforça sua resiliência. Com esta narrativa direta e áspera, sem afetação ou exageros, Borges acrescenta à sua obra mais uma ficção sobre o lugar do feminino e recupera, pela origem incerta do relato oral, uma história cruel sobre os corpos que ficaram pelo caminho vitimados pela mudanças sociais e econômicas do final do século XIX na região sul da América.

Referências

- AVELAR, Idelber. Ficciones y rituales de la masculinidad en la obra de Borges. In: *La Biblioteca - Biblioteca Nacional Argentina*, Buenos Aires, n. 13, p. 92-105, 2013.
- BALDERSTON, Daniel. La dialéctica fecal: pánico homosexual y el origen de la escritura en Borges. In: *Estudios: revista de investigaciones literarias*, Caracas, n. 13, p. 61-77, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas (1952-1972)*. Porto Alegre: Editora Globo, 1999.
- BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- CRUZ, Claudio Celso Alano. Contribuição para uma arqueologia do compadrito borgeano. *Variaciones Borges, Pittsburgh*, n. 11, p. 57-70, 2011. Disponível em: <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Alano%20VB31.pdf>. Data de acesso: 25 fev. 2025.
- DAS, Veena. *Vida e palavras: a violência e a sua descida ao ordinário*. São Paulo: Editora Unifesp, 2020.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.
- JURADO, Alicia. La mujer en la literatura de Borges. *Revista BAAL*, n. LXIV, p. 409-423, 1999. Disponível em: https://www.letras.edu.ar/wwwisis/index/arti/Boletin1999-253-254_409-423.pdf. Data de acesso: 10 mar. 2025.

¹⁵ Segundo o Dicionário da Real Academia Espanhola, “que se há introducido sin derecho”.

MACHADO, M.L.B. A sombra da mulher em Borges. *Revista Língua e Literatura* da URI, n. 8 e 9, p. 27-31, 2003. Disponível em: <https://revistas.fw.uri.br/revistalinguaeliteratura/article/view/30>. Data de acesso: 10 set. 2025.

MATAMORO, Blas. Homofilia borgesiana y armário gaucho. *Variaciones Borges*, n. 18, p. 191-196, 2004. Disponível em: <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1809.pdf>. Data de acesso: 10 mar. 2025.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Espanha: Ed Melusina, 2011.

PANESI, Jorge. Mujeres: la ficción de Borges. In: Lukin, Liliana (ed.). *Narrativa argentina: décimo encuentro de escritores Dr. Roberto Noble*, p. 54-64, 1997. Disponível em: <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Panesi%20Mujeres.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2025.

SARLO, Beatriz. La literatura de crímenes. In: SAITTA, Sylvia. (org). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, p. 187-194, 2019.

Corpos, coisas e políticas do luto em *Huaco retrato* (2021), de Gabriela Wiener

Bodies, things and politics of mourning in Huaco retrato (2021), by Gabriela Wiener

Diego Freitas Garcia
Universidade Federal do Rio Grande
(FURG) | Rio Grande | RS | BR
garciafreitasdiego@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0000-5112-8766>

Resumo: O presente artigo apresenta uma análise do trabalho de luto desenvolvido pela narradora do livro *Huaco retrato*, da escritora peruana Gabriela Wiener, valendo-se da teoria da vulnerabilidade humana de Judith Butler e da noção de luto infinito exposta por Christian Dunker. O trabalho examina, ainda, a circulação de corpos e coisas na escrita de Wiener, a partir das observações de Roberto Esposito sobre o estatuto de pessoa e das críticas de Aníbal Quijano à epistemologia colonial. Do mesmo modo, a noção de atmosfera ajuda a discutir a produção dos afetos. Os resultados sugerem que *Huaco retrato* questiona a distribuição desigual do luto através do encadeamento das perdas íntimas às memórias da discriminação racial e às demandas de reparação coletiva. Nesse processo, a emergência da escrita do corpo revela a relação entre luto e desejo, além de desafiar a divisão sujeito/objeto fundante do paradigma europeu de racionalidade.

Palavras-chave: corpos; coisas; políticas do luto; literatura peruana; Gabriela Wiener.

Abstract: This article presents an analysis of the work of mourning performed by the narrator of Peruvian writer Gabriela Wiener's book *Huaco retrato*, using Judith Butler's theory of human vulnerability and the notion of infinite mourning presented by Christian Dunker. The paper also examines the circulation of bodies and things in Wiener's writing, based on the observations of Roberto Esposito and Aníbal Quijano. Similarly, the notion of atmosphere helps to discuss the production of affection. The results suggest that *Huaco retrato* questions the unequal distribution of mourning by linking intimate los-

ses to memories of racial discrimination and demands for collective reparations. In the process, the writing of the body reveals the relationship between mourning and desire, challenging the subject/object division that underlies the European paradigm of rationality.

Keywords: bodies; things; politics of mourning; peruvian literature; Gabriela Wiener.

1 Considerações iniciais

Muitos anos depois, diante das vitrines do museu, a escritora Gabriela Wiener havia de recordar aquela tarde remota em que seus companheiros de escola a chamaram de “cara de huaco”. Agora morando na Europa, sabe que aqueles rostos andinos esculpidos em argila, tão parecidos ao seu, não deveriam ter sido arrancados de sua terra natal, o Peru. Literatura em primeira pessoa, *Huaco retrato* adiciona complexidade a esta história de pelo menos cinco séculos já no parágrafo inicial, ao revelar que o ator desse saqueio colonial, cometido em nome da ciência e do Estado francês, foi o seu tataravô. Charles Wiener esteve no Peru por pouco tempo, no final do século XIX, o suficiente para deixar um filho e levar mais de 4 mil artefatos arqueológicos, dez toneladas de material proveniente de sua exploração.

Exploração foi o nome dado à edição brasileira da obra, publicada em 2023 pela editora Todavia. O título não se refere apenas à pilhagem de Charles, mas também ao percurso íntimo que a narradora trilha desde a morte do pai. Como lidar com o buraco deixado por esse acontecimento? Elaborar uma perda significa encarregar-se de todas as perdas anteriores. Nessa exploração os tempos pessoal, histórico e estrutural se interpenetram para imaginar sentidos que resistem aos apagamentos, afinal “quando se sabe tão pouco é porque nunca se quis saber, porque olhou-se para o outro lado com desconforto e não olhar é como apagar [...]” (Wiener, 2021, tradução nossa).¹ Olhando para o seu próprio corpo, a narradora enxerga, interroga e recompõe múltiplas heranças.

O presente artigo explora os caminhos do luto na obra *Huaco retrato*, analisando as formas pelas quais a reelaboração individual das perdas se entrelaça com o compromisso ético, no reconhecimento das vidas negadas pela colonialidade e na transformação da dor em liberação. Neste sentido, as implicações políticas do luto são examinadas a partir do diálogo entre a noção de vulnerabilidade humana desenvolvida por Judith Butler (2019) e as críticas de Aníbal Quijano (1992) ao paradigma europeu de racionalidade. Ainda na primeira parte, o conceito de “luto infinito” (Dunker, 2023) é mobilizado para abordar os trabalhos de luto marcados pelo desejo de reparação coletiva, assim como as observações de Roberto Esposito (2016) ajudam a examinar a coisificação dos corpos sob a vigência do estatuto de pessoa. Na segunda parte, as reflexões sobre corpos e coisas prosseguem à luz das contribuições dos estudos atmosféricos (Böhme, 2025; Eisenlohr; Cardoso, 2024; Gajanigo, 2024; Peters, 2024; Philippopoulos-

¹ “Cuando se sabe tan poco es porque nunca se ha querido saber, porque se ha mirado a otro lado con incomodidad y no mirar es como borrar [...]”

Mihalopoulos, 2022; Reinhard e Corrêa, 2024; Riedel, 2019), a fim de investigar o manejo do repertório sociocultural dos afetos por parte da autora na constituição do espaço narrativo. Outrossim, é examinado, por meio deste instrumental teórico, o papel do luto na estruturação do desejo, como maneira de evidenciar a articulação presente no livro entre falta e identidade.

2 Luto e violência colonial

Em *Huaco retrato*, a morte do pai da narradora, além de levá-la temporariamente de volta ao Peru, instaura outro deslocamento no âmbito da escrita e reelaboração das memórias íntimas, familiares e coletivas. Ausências, medos, violências e abandonos se entrecruzam em capítulos breves que remexem a origem pessoal, a atual condição de migrante e a história dos últimos séculos. O tempo aberto com o luto coloca a narradora diante de outros corpos e coisas removidos do lugar de origem pela usurpação colonial, posicionando-a no conflituoso campo de montagem dos fragmentos do passado para a criação de um futuro alternativo. Contudo, este passado implica lidar com o seu sobrenome, o que termina acontecendo sem maniqueísmos: a egolatria e a impostura criam uma ponte de simpatia entre a autora e o seu tataravô, este homem que, além de ponta de lança do racismo científico em território sul-americano, era igualmente um migrante, judeu austríaco tentando conseguir a nacionalidade francesa. Discutindo os laços de parentesco, a narradora chega à reflexão sobre seu processo de corporificação, condicionado pela vontade de escapar da discriminação dos colegas de infância e, mais tarde, consolidar a carreira de escritora.

No livro *Vida precária*, Judith Butler (2019) reforça o caráter enigmático do luto, pois, conforme a teórica, há sempre algo escondido na perda do outro, algo que nos lança em uma incompreensão daquilo que perdemos em nós mesmos. Desencadeia-se, então, a busca pelo que sobrou de mim após essa perda. Ninguém parece estar pronto para tal busca, afinal “[...] ninguém te prepara o luto, nem todos os livros tristes que eu tinha lido durante uma década de maneira doentia” (Wiener, 2021, tradução nossa).² As consequências decorrentes desse processo são inevitáveis. Nesses termos, o sentimento de estranhamento e a visão do abismo apoderam-se da protagonista de *Huaco retrato*:

Sinto que estou revisitando os lugares que percorri quando ainda não tinha perdido nada, e já não são tão familiares [...] A sensação é de que a vida não nos deu tempo de matar nosso pai, de nos construirmos a partir desse simbolismo, e aqui estamos, indagando o paradoxo de perder algo tão complicado como um pai enquanto caminhamos um pouco em direção à orla, só o necessário para ver os parapentes se lançarem no vazio, agitando suas cores sobre o nada (Wiener, 2021, tradução nossa).³

² “[...] nadie te prepara para un duelo, ni todos los libros tristes que llevaba una década leyendo de manera enfermiza”

³ “Siento que revisito los sitios que recorrió cuando aún no había perdido nada y ya no son tan familiares [...] La sensación es de que la vida no nos dio tiempo de matar al padre, de construirnos a partir de ese simbolismo y estamos aquí, oteando en la paradoja de perder algo tan complicado como un papá mientras caminamos hasta el malecón, solo lo necesario para ver los parapentes tirarse al vacío, agitar su color sobre la nada”

Ainda conforme Butler (2019), o “eu”, desorientado pelo desaparecimento dos laços que havia estabelecido com “outros”, acaba por lançar luz sobre uma interdependência humana fundamental e, por conseguinte, sobre a necessidade de um compromisso ético, fundado na vulnerabilidade comum dos corpos. É neste sentido que a teórica aponta para o potencial político do luto, já que o reconhecimento do sofrimento alheio pode ser desenvolvido

se a preocupação narcisista da melancolia puder ser deslocada para a consideração da vulnerabilidade dos outros. Então poderíamos avaliar criticamente e nos opor às condições em que certas vidas humanas são mais vulneráveis do que as outras e, assim, certas vidas humanas provocam mais luto do que as outras (Butler, 2019, p. 51).

Este parece o trabalho desenvolvido por Gabriela Wiener através da exumação simbólica de determinadas figuras de sua linhagem. Em contraste com o sempre exaltado europeu Charles Wiener, patriarca-herói familiar, emergem as subalternidades de María Rodríguez, a tataravó sobre a qual pouco se sabe, de Juan, criança indígena comprada e levada à Europa por Charles e da múmia andina desaparecida da vitrine do Musée du quai Branly. Estes esforços de imaginação, compostos “com restos extraviados e imateriais, estabelecendo diacronias arbitrárias” (Wiener, 2021, tradução nossa),⁴ situam simbolicamente estas ausências, isto é, as reconhecem e as localizam na dinâmica das relações sociais. Constitui-se nesse ato de cultura um elo entre “os que nasceram e morreram e os que ainda não nasceram, perspectivando futuros possíveis” (Dunker, 2023), a partir do qual o tratamento dado à morte visibiliza o valor dado à determinada vida, de forma a iluminar, ainda, a permanência da violência colonial, como no trecho em que as trajetórias da narradora e de Juan são aproximadas:

Eu sei muito bem o que o Charles quer dizer quando celebra a assimilação, a bem-sucedida reeducação do seu indiozinho. Quando quer demonstrar que em outro contexto e com outra educação o menino poderia virar quase uma pessoa qualquer. Escuto a voz dele um dia desses. Ligo o rádio enquanto penduro minhas calcinhas molhadas que agora chamo de *bragas*. E escuto um político espanhol dizer que a melhor coisa que pode acontecer na vida de um imigrante da América do Sul é sua filha se casar com um espanhol (Wiener, 2021, tradução nossa).⁵

Dunker (2023) sustenta que “há lutos que atravessam gerações, em decorrência de acontecimentos como a escravidão, o desaparecimento político e a violência de Estado.” Retomando a noção de “luto infinito” formulada por James Godley, Dunker refere-se às situações vividas em comunidades assoladas por eventos traumáticos, nas quais o luto de um está tão conectado ao luto de outros que este sentimento prevalece nas narrativas subsequentes, marcadas pela busca de reparação e pela recusa a concluir a vida do ente perdido, transformado agora em causa pelos que ficaram, na missão da formação de uma nova comunidade. A permanência deste ente na memória, passando pela “transformação da dor em saudade, do sentimento de culpa ou ver-

⁴ “[...] con restos extraviados e inmateriales, estableciendo diacronías caprichosas”

⁵ “Yo sé muy bien de lo que habla Charles cuando celebra la asimilación, la exitosa reeducación de su indiozito. Cuando quiere demostrar que en otro contexto y con otra instrucción podría ser casi una persona más. Lo escucho un día cualquiera. Enciendo la radio mientras cuelgo mis calzones húmedos a los que ahora llamo bragas. Y oigo a un político español decir que oye, lo mejor que le puede pasar en la vida al migrante de América del Sur es que su hija se case con un español”

gonha em libertação, envolve uma certa apreensão do tempo, que dificilmente pode ser concebida sem uma certa tradução, ainda que psicológica, do conceito de infinito” (Dunker, 2023).

Em casos como os mencionados, o luto se conecta “perpétua e deliberadamente a outros lutos espetrais, sem fim, sem corpo, sem túmulo” (Dunker, 2023). *Huaco retrato* explora profundamente esta conexão. A múmia de uma criança, igualmente subtraída do território peruano por Charles Wiener, agora desaparece da vitrine do Musée du quai Branly, museu parisiense onde supostamente estava exposta.

Percorro os corredores da coleção Wiener e entre as vitrines cheias de huacos, uma me chama a atenção porque está vazia. Na referência leo: «Momie d'enfant», mas não há nem rastro dela. Algo nesse espaço em branco me deixa em alerta. Por ser uma tumba. Por ser uma tumba de uma criança não identificada. E por estar vazia. E por ser, sobretudo, uma tumba aberta ou reaberta, infinitamente profanada, exibida como parte de uma exposição que conta a triunfal história de uma civilização dominando as outras. A negação do sono eterno dessa criança pode contar essa história? [...] Se não fosse porque eu venho de um território de desaparecimentos forçados, no qual se desenterra, mas principalmente se enterra na clandestinidade, talvez essa tumba invisível atrás da vitrine não me diria nada (Wiener, 2021, tradução nossa).⁶

Sem explicação, sem rastro, insepulta, esta existência espectral reverbera a gravidade de outros lutos obstaculizados no marco do conflito armado interno peruano (1980-1992), posto que os mortos e desaparecidos, 75% deles de origem quechua, são comumente desumanizados pelo discurso hegemônico sob a alcunha de “terrucos” (terroristas), relegados a “[...] fantasmas que nem sequer podem ser vítimas, que são não-enunciáveis na linguagem convencional, semi-sujeitos” (Agüero, 2015, p. 67).⁷ Assim, o trabalho literário de um luto infinito se insurge contra a violência interminável dirigida a essas vidas que “[...] não podem ser passíveis de luto porque sempre estiveram perdidas, ou melhor, ‘nunca foram’, mas que ‘continuam a viver, teimosamente, nesse estado de morte’ (Butler, 2019, p. 54). Este “Outro” desrealizado, nem vivo nem morto, interminavelmente espectral sobre o qual nos escreve Butler traduz em *Huaco retrato* a colonialidade do processo de corporificação da protagonista, a qual assume o lugar da múmia ausente no museu: “meu reflexo de perfil incaico não se mistura com nada e é, por alguns segundos, o único conteúdo, embora espectral, da vitrine vazia” (Wiener, 2021).⁸ O desapossamento do corpo indica, igualmente, o sofrimento do ser colonizado, atormentado pela impossibilidade de recuperar aquilo que perdeu. A imagem do fantasma serve então “para falar da condição colonial de ser assombrado por aquilo que não se é nem se pode-

⁶ Recorro los pasillos de la colección Wiener y entre las vitrinas atestadas de huacos, me llama la atención una porque está vacía. En la referencia leo: «Momie d'enfant», pero no hay ni rastro de esta. Algo en ese espacio en blanco me pone en alerta. Que sea una tumba. Que sea la tumba de un niño no identificado. Que esté vacía. Que sea, después de todo, una tumba abierta o reabierta, infinitamente profanada, mostrada como parte de una exhibición que cuenta la historia triunfal de una civilización sobre otras. ¿Puede la negación del sueño eterno de un infante contar esa historia? [...] Si no fuera porque vengo de un territorio de desapariciones forzadas, en el que se desentierra pero sobre todo se entierra en la clandestinidad, tal vez esa tumba invisible detrás del cristal no me diría nada.

⁷ “[...] fantasmas que ni siquiera pueden ser víctimas, que son no-enunciables en el lenguaje convencional, semisujetos”

⁸ “mi reflejo de perfil incaico no se mezcla con nada y es, por unos segundos, el único contenido, aunque espectral, de la vitrina vacía”

ria ser. Ser latino-americano assombrado por não ser europeu, ser negro assombrado por não ser branco, ser indígena assombrado por não ser português [...]” (Rodrigues *apud* Dunker, 2023).

Desse modo, a distribuição desigual do luto pode ser examinada a partir da hierarquização das diferenças humanas pautada na noção de raça. Segundo o sociólogo peruano Aníbal Quijano (1992), esta ideia é uma categoria mental inventada pela modernidade; com a formação da América começa a discussão sobre a existência ou não de alma entre os indígenas. Desde então, a noção de raça converteu-se no mais eficaz instrumento de dominação social, legitimando, inclusive através de formulações pretensamente científicas, a divisão social de riquezas e poder. Quijano chama a atenção para as implicações decisivas da colonialidade na constituição do paradigma europeu da racionalidade. Nele, o conhecimento aparece como uma relação de propriedade entre um indivíduo e um objeto fechado, com suas características definidas e externo ao sujeito, o qual, por sua vez, constitui-se a partir dele mesmo, isolado das demais subjetividades. Sob este paradigma, apenas a cultura europeia é dotada de racionalidade, as outras “[...] não podem ser ou abrigar ‘sujeitos’. Por conseguinte, as outras culturas são diferentes no sentido de desiguais, de fato inferiores, por natureza. Apenas podem ser ‘objetos’ de conhecimento e/ou de práticas de dominação” (Quijano, 1992, p. 16, tradução nossa).⁹

Neste ponto, cabe sugerir um acercamento do paradigma da exterioridade exposto por Quijano às formulações teóricas de Roberto Esposito ao sinalizar o impacto da dicotomia instrumental originada com o direito romano e dominante ainda hoje: as coisas são classificadas como tal por pertencerem às pessoas, e estas por possuírem coisas. Esta divisão, vigente no ideário cristão e na filosofia moderna, além de organizar os papéis sociais segundo a propriedade, aproximou as pessoas dominadas da condição de coisas. Mais do que isso, conforme Esposito (2016, p. 26), a categoria de pessoa separou o indivíduo do seu próprio corpo, subordinado este à dimensão racional ou espiritual e convertido no “canal de trânsito da pessoa para a coisa”. Tal separação serviu “para excluir algumas tipologias humanas dos benefícios concedidos a outras, para fazer delas pessoas-coisas a serem usadas e destruídas” (Esposito, 2016, p. 28).

O pensador italiano defende que uma nova ética só será possível mediante uma nova ontologia, que reestabeça o nexo entre o conhecimento e o corpo, reconhecendo a potência agregadora deste último. Longe da noção de indivíduo intangível, o vivente é percebido em movimento excêntrico que superpõe interior e exterior, sujeito e objeto, orgânico e inorgânico (Esposito, 2006). O corpo, alvo da violência despersonalizadora, é ao mesmo tempo o potencial lugar de reconstrução da sociabilidade envolvida na produção das coisas. Estas reflexões nos interessam sobretudo por ampliar os sentidos dados às coisas em *Huaco retrato*. Se a coisificação da narradora através do tratamento dado pela avó de sua companheira, quando esta reduz suas possibilidades de existência ao estereótipo de sul-americana, provoca tristeza e pranto, o contato com os huacos no museu causa revolta porque desvela a chaga comum aos deslocamentos de seres e objetos no continuum da colonialidade.

Ambos irmanados na dor da pilhagem que ilumina o direito de reparação, os huacos assumem definitivamente as características humanas que antes procuravam representar. Deste modo, ocorre no projeto literário de *Huaco retrato* uma fissura no estatuto de pessoa pela reconciliação com a metade perdida das coisas e, por conseguinte, torna-se possível um relato pós morte paterna que não permanece circunscrito à perda individual. Isto signi-

⁹ “no pueden ser o cobijar ‘sujetos’. En consecuencia, las otras culturas son diferentes en el sentido de ser desiguales, de hecho inferiores, por naturaleza. Solo pueden ser ‘objetos’ de conocimiento y/o de prácticas de dominación”

fica, é claro, reconhecer que a literatura, ao atribuir sentido às coisas, torna-as coisas novas, sendo força de destruição e de atenção com o que resta delas (Esposito, 2016). Assim Gabriela Wiener parece entender a atividade literária, reivindicando a impostura que acompanha o devir das coisas em linguagem, apropriando-se daquele tapa-olho usado pelo seu pai na casa da amante como quem brinca com o infamiliar. Parte da superação do trabalho de luto, a culpa e a vergonha vão dando lugar à reconciliação, apostando no futuro literário cuja fantasia com o objeto misterioso cobra patente importância:

Onde meu pai o guardava? No porta-luvas do carro? No bolso? Eu queria encontrar o tapa-olho no seu esconderijo, experimentá-lo um pouco diante do espelho. Adoraria fazer alguma coisa com o tapa-olho do meu pai. Sinto que o tapa-olho é mais que um tapa-olho. E essa intuição guia minha vontade. De certo modo entendo a escrita como esse movimento de colocar e tirar um tapa-olho. De acionar o estratagema. E de fazer isso sem inocência, com uma sensação às vezes até suja de estar metendo a vida na literatura ou, pior, de estar metendo a literatura na vida (Wiener, 2021, tradução nossa).¹⁰

Seguindo a adulteração da realidade desenhada pela infidelidade paterna, Wiener preenche com a escrita as lacunas de vidas que deixaram poucos registros históricos. Desse modo, a reconstrução da identidade no processo de luto de *Huaco retrato* arrisca uma genealogia decolonial que em diversos momentos desafia a rígida separação entre corpos e coisas, tanto na denúncia da coisificação dos corpos racializados quanto na reivindicação de uma afetividade dos objetos, sinalizando a emergência de outra ontologia, para além das formas individualizantes do sujeito. Por conseguinte, faz-se necessário recorrer a instrumental teórico que forneça algumas chaves adicionais para a superação da dicotomia sujeito-objeto. Este é o caso dos estudos que propõem o papel intermediário da “atmosfera” entre essas duas instâncias.

Em consonância com a filosofia da vulnerabilidade de Judith Butler e com o paradigma da racionalidade exposto por Aníbal Quijano, para Gernot Böhme (2025), um dos difusores do campo dos estudos atmosféricos, a ideia de alma deve ser abandonada a fim de começar a pensar o ser humano enquanto corpo. Com isso, o filósofo alemão enfatiza a origem espacial de sua autodeterminação, seu sentido de si e sua autoconsciência. Já as coisas, em vez de concebidas como unidades fechadas, são pensadas nos modos como elas saem de si mesmas. Nesta perspectiva, a atmosfera compreende

a realidade comum daquele que percebe e do que é percebido. É a realidade do percebido como uma esfera de sua presença e a realidade do percebedor uma vez que, ao sentir a atmosfera, ele está, de uma certa maneira, corporalmente presente (Böhme, 2025).

¹⁰ “¿Dónde lo guardaba? ¿En la guantera del coche? ¿En su bolsillo? Me hubiera gustado encontrar el parche en su escondite, probármelo un rato en el espejo. Me encantaría hacer algo con el parche en el ojo de mi padre. Siento que el parche es algo más que un parche. Y esa coronada guía mi voluntad. De alguna manera entiendo la escritura como ese movimiento de ponerse y sacarse un parche. De hacer funcionar la estrategia. Y de hacerlo sin inocencia, con una sensación a veces hasta sucia de estar metiendo la vida en la literatura o, peor, de estar metiendo la literatura en la vida”

A partir da próxima seção, o presente artigo amplia as reflexões desenvolvidas até aqui por meio do diálogo entre os estudos atmosféricos e o pensamento decolonial, no itinerário esboçado por Gherlone (2021), como forma de examinar as características e as repercussões políticas do luto na configuração estética de *Huaco retrato*, à luz das construções intersubjetivas forjadas na modernidade/colonialidade (Quijano, 1992).

3 As funções do luto

No vínculo entre lugar e afetividade, as atmosferas envolvem a totalidade dos corpos, pois “não são apenas realidades decodificadas com a mente ou percebidas pelo aparelho auditivo, mas ondas físicas que circundam, impactam e atravessam nossa pele” (Peters, 2024). Tais ondas atravessam e contagiam também os objetos, gerando um repertório de expectativas que envolve sentidos, reações, comportamentos, posturas. Reinhart e Corrêa (2024) definem o escritor como um climatólogo social que utiliza o conhecimento das condições materiais de emergência de atmosferas para compor estados de espírito. A análise dessas condições, chamadas por Böhme de “geradores”, pode contribuir não só para a crítica da produção literária, como para a compreensão de um movimento mais amplo de produção estética das espacialidades, em prol de uma nova teoria geral da percepção (Böhme, 2025).

No marco de uma mudança das agendas de pesquisa iniciada nos anos 1990 e conhecida como “virada afetiva”, os estudos atmosféricos, valendo-se das contribuições de Baruch Espinosa e Gilles Deleuze, estabelecem o conceito de afeto “como chave da compreensão das novas configurações tecnológicas que abalam a separação entre orgânico e inorgânico, entre sujeito e objeto e, por sua vez, entre ambiente e coisa” (Gajanigo, 2024). Sob este propósito, novas trajetórias são desenhadas para os relatos e as memórias dos seres afetados pela violência colonial, tendo em conta, por um lado, as sugestões de movimento (Riedel, 2019) ou agrupamento de ressonâncias (Eisenlohr; Cardoso, 2024) entrelaçadas por cada atmosfera e, por outro, as resistências de um “eu” que empreende o passo de retirada desse estado (Philippopoulos-Mihalopoulos, 2022), ressaltando as possíveis dissonâncias entre tonalidades afetivas individuais e sociais (Peters, 2024).

Quando Gabriela Wiener escreve que o Musée du quai Branly é um desses “museus muito bonitos erguidos sobre coisas muito feias” (Wiener, 2021, tradução nossa)¹¹ ela reforça a máxima de Walter Benjamin de que todo monumento de cultura é um monumento de barbárie. A invasão, destruição e profanação de lugares sagrados para a apropriação de fragmentos de história dos povos conquistados traz à tona, ademais, outra célebre passagem do filósofo da escola de Frankfurt: se o inimigo vencer, nem mesmo os mortos estarão a salvo. Ao reconhecer as feições do seu rosto nos huacos retratos retirados criminiosamente da terra natal, a autora enxerga ali a própria origem e a própria condição de desarraigado na qual se encontra vivendo na Europa. Ademais, deve encarar o parentesco com o inimigo, seu tataravô Charles Wiener, a quem o governo francês premiou com a cidadania e, posteriormente, com o batismo da sala que abriga a exposição dos seus roubos, em um dos museus mais visitados do mundo.

A autora desliza uma satisfação culposa ao fazer registros fotográficos do nome do antepassado estampado nas paredes, mas o orgulho rapidamente cede lugar à indignação.

¹¹ “[...] museos muy bonitos levantados sobre cosas muy feas [...]”

O museu, enquanto espaço em foco, reúne um repertório de sensações codificadas e expectativas comuns. Seu ambiente oferece uma promessa de gozo estético e ufania pelas glórias de determinada coletividade. Esta promessa, no entanto, depende para a sua efetivação da relação entre sujeitos e objetos. Neste ponto, “ir para uma festa cuja ambiência expressa uma atmosfera triste, pálida ou vazia é frustrante, assim como entrar num ambiente dotado de uma atmosfera festiva e não sentir sua tonalidade afetiva corresponder a tal atmosfera também é” (Reinhardt e Corrêa, 2024, p. 10). Na obra *Huaco retrato*, a ofensa desencadeada pela origem criminosa dos artefatos arqueológicos expostos é acentuada pela falta de informações contextualizadas no percurso. Porém, a ausência, anteriormente mencionada, de uma múmia infantil em uma das vitrines parece ser o estopim da reação da narradora.

Gabriela Wiener visibiliza o outro lado da história triunfal contada nos museus, aquilo que eles tratam de esconder. Um paralelo é possível com a experiência do artista afro-estadunidense Fred Wilson citada por Walter Mignolo:

No museu, você está neste ambiente que você deveria supostamente compreender e sentir-se bem por ali. Todos esses “supostamente” – e as obras de arte estão todas lá, mas há ainda tudo aquilo que não está sendo dito que se relaciona com o mundo real (Wilson *apud* Mignolo, 2018, p. 318).

Por trás destes “supostamente”, afirma Mignolo, identifica-se a matriz colonial de poder, responsável pela hierarquização das diferenças na forma de estruturas raciais de dominação. Tais relações hegemônicas constituem, nas suas palavras, uma “sintaxe subjacente” do compreender e do sentir, como aponta Wilson. Portanto, “o que não está sendo dito” é parte também do movimento de silêncio sugerido por uma “sintaxe afetiva subjacente” à atmosfera do museu, instituição que, além de originar-se da acumulação de capital produto da espoliação colonial, pretende gerar sensação de orgulho ao contar essa história a partir do triunfalismo que a propriedade dos objetos ali expostos corrobora. A ambiguidade na declaração de Wilson deixa aberta a possibilidade de interpretação de que, em vez de ter reconhecida sua capacidade artística, seu corpo seja exibido como troféu/artefato arqueológico: “O museu é como a sociedade americana em geral. Eu cresci em um ambiente onde eu era alienado, e ainda talvez melhor colocado no Museu de História Natural do que entre Tintoretto e Rafael” (Wilson *apud* Mignolo, 2018, p. 321). A redução do humano à coisa por meio do dispositivo colonial de raça é evidenciada, e esta denúncia revela uma insubmissão frente às expectativas atmosféricas similar à encontrada na aproximação realizada pela autora de *Huaco retrato* entre o museu e o cemitério:

Esta criança sem tumba, por sua vez, esta tumba sem criança, não só não tem irmãos nem companheiros de brincadeira, é que além disso está perdido. Se estivesse na vitrine, me imagino alguém, que podia ser eu, sucumbindo ao impulso de abraçar a Momie d'enfant, a criança roubada por Wiener, enrolada em um tecido com desenhos de serpentes bicéfalas e ondas de mar desgastado pelo tempo, e sair correndo em direção ao cais, deixar o museu para trás, atravessar rumo à torre, sem nenhum plano concreto, só fugir para bem longe, disparando alguns tiros para o alto (Wiener, 2021, tradução nossa).¹²

¹² “Este niño sin tumba, en cambio, esta tumba sin niño, no solo no tiene hermanos ni compañeros de juegos, es que ahora además está perdido. Si estuviera ahí, me imagino a alguien, que podría ser yo, sucumbiendo al impulso de tomar en brazos a la Momie d'enfant, la guagua huaqueada por Wiener, envuelta en un textil con diseños de ser-

A fuga cinematográfica pretende recuperar a múmia perdida, resgatá-la da solidão póstuma conferindo-lhe o direito à morte e à vida negado pelo saqueio colonial. Isto acontece mediante a presença de um objeto particular, o tecido inca com a figura da serpente mitológica amaru, aqui alçado à índice afetivo de re-territorialização. No resgate da múmia, a literatura lava um caminho de resistência à desigual distribuição do luto, para seguir as palavras de Philippopoulos-Mihalopoulos (2022, p. 49):

A escrita do “eu” dá corpo aos afetos empregados pela atmosfera e os mostra não apenas como ferramentas atmosféricas (embora, é claro, haja uma escrita que simplesmente perpetua uma atmosfera), mas sim como algo que carrega a possibilidade de resistir e se retirar da própria atmosfera. O mero ato de mover o foco do “eu” para a atmosfera reúne os vários “eus” que compartilham da atmosfera, despertando-os para uma possível retirada da atmosfera.

A literatura adquire, nesse movimento de montagem individual das imagens compartilhadas, a faculdade de sublinhar um envolvimento entre corpos e coisas que desestabiliza fronteiras estanques. Os afetos, nesse sentido, aparecem incorporados nas práticas sociais, de modo a conectar “o passado e o presente, trazendo ao presente as experiências sedimentadas na forma de memória coletiva transgeracional” (Gherlone, 2021, tradução nossa).¹³ No seguinte trecho, a festa é a atmosfera onde a narradora conhece a avó de sua companheira:

Já tínhamos sido apresentadas, o dia festivo transcorria quase alegre e eu com ele. De repente, escuto sem querer a avó falar, perguntando para alguém, mais concretamente para uma das filhas, se eu “trabalho bem” [...] Me lembro da minha avó Victoria, que era andina e bem racista, se rejeitava a si mesma como tantos cholos, escondia a sua origem andina porque andino queria dizer pobre e explorado [...] Eu tentava rir, fingir durante alguns segundos que a situação não me machucou [...] Mas desta vez não consigo, fico quieta, me levanto discretamente da mesa e vou ao banheiro porque tenho o peito cheio de algo, como de um ruído colossal, e começo a soluçar (Wiener, 2021, tradução nossa).¹⁴

O registro afetivo da protagonista entra em dessintonia com o ambiente festivo instalado. Mediante a estereotipização racial do corpo, a idosa a vê exclusivamente como força de trabalho, negando inclusive sua faculdade da linguagem, uma vez que se dirige a outros convidados em busca de referências. Este episódio invoca a rememoração da avó andina que tratava de esconder as suas origens, como a própria narradora confessa ter feito durante a infância. Victoria é incorporada à cadeia de lutos: a visibilização do seu sofrimento configura

pientes bicéfalas y olas de mar roido por el tiempo, para salir corriendo hacia el muelle, dejar atrás el museo, cruzar hacia la torre, sin ningún plan en concreto, solo alejarnos lo más posible de ahí, pegando algunos tiros al aire”

¹³ “[...] el pasado y el presente, trayendo al presente las experiencias que se han ido sedimentando en forma de memoria colectiva transgeneracional”

¹⁴ “Ya nos habían presentado, el día festivo transcurría casi alegre y yo con él. Entonces, de refilón oigo a la abuela hablar, le está preguntando a alguien por mí, concretamente le está preguntando a una de sus hijas «qué tal trabajo» [...] Me acuerdo de mi propia abuela Victoria, que era andina y bien racista, se rechazaba a sí misma como tantos cholos, ocultaba su origen andino porque andino quería decir pobre y explotado [...] Intento reírme, fingir durante unos segundos que la situación no me ha violentado. [...] Pero esta vez no puedo, me quedo callada, me levanto discretamente de la mesa y voy al baño porque tengo el pecho lleno de algo, como de un ruido colosal, y sollozo”

uma forma coletiva de lidar com a experiência vivida de todas as vítimas da colonialidade. O pranto quebra a atmosfera festiva, percebida agora como algo estranho, ou melhor, infamiliar:

Espanha é a avó. A sua neta vem, branca e espanhola como ela, mas que é outra, entra ao banheiro onde estou chorando, me vê e levanta a minha camiseta e beija os meus mamilos negros não para me legitimar mas para que eu pare de chorar. Eu paro e saio de novo ao estrangeiro (Wiener, 2021, tradução nossa).¹⁵

Uma nova mudança de comportamento só ocorre quando a companheira reconhece e reativa no corpo da narradora a força da libido com um beijo nos mamilos. Conforme aponta Jean-Luc Nancy em “58 indícios sobre o corpo” (2012), o bico do seio, assim como a pinta, pode ser considerado uma elevação que sinaliza e intensifica a pele, concentrando neste ponto a energia do corpo inteiro. Com esta marca de desejo, grifada pela coloração que reforça a racialidade, a autora recobra o contato sexoafetivo e, através dele, o interesse pelo mundo exterior logo de encerrar-se no banheiro. Gabriela Wiener mostra-se consciente dos efeitos dos dispositivos raciais na economia libidinal, pois sua escrita tematiza a agência de sexualidades dissidentes, desempossadas pela normatividade colonial. Quando da publicação do livro *Sexografías* (2008), Wiener foi alvo de críticas por este motivo, segundo expõe em entrevista: “[...] recebi muito *hater* porque eu era uma pessoa marrom, latinodescendente, chola, uma mulher não normativamente bela e achavam que uma pessoa assim não tinha direito a falar de corpos, muitos menos do seu desejo” (Wiener, 2023).¹⁶

Ao desafiar tal normatividade, a autora reabilita não só o poder de enunciação, mas a dimensão erótica interditada do “eu” situado, mediante o escrutínio das condições de sua inserção nos circuitos desejantes. Nesse contexto, impõe-se a ideia da função constitutiva do luto na estruturação do desejo: cada morte específica remete a um luto primordial, aquele em que o sujeito constitui-se como tal colocando-se como “aquilo que ao Outro lhe falta”. Isto é, o sujeito assume a posição de objeto do desejo do Outro a partir da fantasia original do seu próprio desaparecimento (Bastos; Castilho, 2013).

Em *Huaco retrato*, após a perda do pai, o trabalho de luto desencadeia uma reabertura das vias desejantes que estremece o lugar da narradora na gestão dos afetos. Vivendo uma aventura sexual com um jovem fã durante sua estadia em Lima, “[...] esse paréntese que a morte abriu [...]” (Wiener, 2021, tradução nossa),¹⁷ ela rompe as regras do relacionamento poliamoroso, interrompe a comunicação telefônica e mente aos seus companheiros na Espanha. Brincando com as consequências de sua ausência, especula junto ao amante: “[...] meus esposos descobrirão e me deixarão. Então, quando isso acontecer, tu, eu digo, também vais me deixar” (Wiener, 2021, tradução nossa).¹⁸ Deixar Lima e voltar à Europa é transitar de um luto ao outro, pois algo no vínculo anterior com seus esposos se perdeu: “Superar o luto, isso é o que importa, pegar um avião e abandonar o luto. Para enfrentar outro luto e encadear esta pena ao desconcerto”

¹⁵ “España es la abuelita. Viene entonces su nieta, que es blanca y española como ella, pero que es otra, entra al baño donde lloro, me ve y me levanta la camiseta y me besa los pezones negros no para legitimarme sino para que deje de llorar. Lo hago y salgo otra vez al extranjero”

¹⁶ “[...] recibí mucho hater porque yo era una persona marrón, latinodescendiente, chola, una mujer no normativamente bella y creían que una persona así no tenía derecho a hablar de cuerpos, mucho menos de su deseo”

¹⁷ “[...] ese paréntesis que me ha abierto la muerte [...]”

¹⁸ “[...] mis esposos me descubrirán y me dejarán. Entonces, cuando eso ocurra, tú, le digo, también me dejarás”

(Wiener, 2021, tradução nossa).¹⁹ Ao chegar à Espanha, a distância persiste, visto que a narradora experimenta a rejeição por parte de seus parceiros, situação que só é modificada por meio da reconfiguração familiar provocada pelo nascimento de Amaru, o filho do trisal.

O tema sexual serve, igualmente, para a montagem de atmosferas divergentes, como na passagem na qual as lágrimas do luto se transformam em elemento facilitador do ato sexual: “Chorei tanto pelo meu pai que estou lubrificada para ser penetrada por um batalhão” (Wiener, 2021, tradução nossa)²⁰ ou ainda na cena de sexo oral praticado junto às estátuas de um espaço público. Aqui novamente assoma-se a abertura propiciada pela morte que, como no restante da obra, alcança densidade máxima no encadeamento político da pulsão individual com a articulação coletiva. Nesta perspectiva, as traições do seu pai servem enquanto metáfora para a experiência migratória: “Ser migrante também é viver uma vida dupla. É viver com um tapa-olho. É suspender uma das vidas para ser funcional na outra” (Wiener, 2021, tradução nossa).²¹

O fenômeno anteriormente referido como luto infinito fica patente, então, na participação da narradora na oficina “Descolonizando mi deseo”, dirigida a mulheres racializadas a fim de trabalhar a questão dos corpos e da sexoafetividade, espaço onde decide ingressar a partir da seguinte constatação: “Quero extirpar o patriarca que me habita e deixar de ter ciúmes da minha namorada espanhola” (Wiener, 2021, tradução nossa).²² Assombrada pelo “[...] medo de que minha namorada branca de natureza não monogâmica me esqueça e o horror de que meu marido latino e atrativo me troque por outra” (Wiener, 2021, tradução nossa),²³ o intercâmbio na oficina ajuda a questionar o paradigma estético e moral que orienta o sentido do amor e associa beleza e alma ao corpo branco. Dessa forma, no processo de recomposição subjetiva próprio ao luto, o leitor atesta a passagem de um momento de incorporação de traços comportamentais do pai, como infidelidades, mentiras e ciúmes, a uma segunda etapa, de simbolização histórica e estrutural da cadeia de perdas particulares, ligada à realidade possível de outros mundos, exercício que se atualiza na escrita (Dunker, 2023).

4 Considerações finais

A escrita de *Huaco retrato* escorre no sentido de encadear narrativamente as ausências e silêncios, recriando as vidas perdidas através de fragmentos de passado e conectando-as a fim de resolver o luto finito com o infinito. A história de Juan, a criança roubada no século XIX, apagada pela família Wiener e redescoberta por Gabriela através da leitura dos diários de Charles deixados como testamento pelo pai, permite visualizar o que Judith Butler denuncia como a “distribuição desigual da vulnerabilidade humana”, a qual se traduz em uma hierarquia do

¹⁹ “Superar el duelo, eso es lo que toca, tomar un avión e irme del duelo. Para afrontar otro duelo y encadenar esta pena al desconcierto”

²⁰ “He llorado tanto por mi viejo que estoy lubricada como para ser penetrada por un batallón”

²¹ “Ser migrante también es vivir una doble vida. Es vivir con un parche en el ojo. Es suspender una de ellas para ser funcional en la otra”

²² “Quiero cercenarme al patriarca que me habita y dejar de celar a mi novia española”

²³ “[...] miedo a que mi novia blanca de naturaleza no monógama me olvide y el horror a que mi marido latino y atractivo me deje por otra”

luto. A teórica questiona: “afinal de contas, se uma pessoa está perdida, e essa pessoa não é um humano, então qual é e onde está a perda, e como ocorre o luto?” (Butler, 2019, p. 53).

Sob a matriz colonial de poder, nem todas as perdas são categorizadas como tal, pois nem todas as vidas são dignas de luto. No entanto, a visibilização da interdependência dos seres humanos enquanto precárias existências corpóreas pode erigir-se em pilar ético. Em *Huaco retrato*, a figura de Juan, convertida em símbolo de reconhecimento pessoal — e também forma de lidar com a culpa herdada do ladrão europeu — remete a violências de um passado mais recente e desperta identificação com demandas irresolutas do presente: “Aqui na Espanha, onde eu moro, o franquismo roubou milhares de crianças arrebatadas de suas mães republicanas, presas ou assassinadas. Mas ninguém pediu perdão por isso.” (Wiener, 2021, tradução nossa).²⁴

Neste esforço, Gabriela Wiener questiona não só a memória familiar, edificada na glorificação do antepassado europeu, mas a produção social do luto: o dispositivo de reconhecimento que rende homenagens e condecorações póstumas ao seu tataravô explorador compõe, simultaneamente, o esquecimento de María Rodríguez, a tataravô abandonada pelo europeu no norte do Peru. Conforme ensina Butler, o reconhecimento de vida no morto, através do ato de nomear, equivale a colocar sob a rubrica do “humano” as vítimas da violência colonial, algo que, justamente pela falta de documentação, encontra viabilidade na armação ficcional que ressignifica dores, culpas e vergonhas em solidariedade.

Huaco retrato revela-se um inventário de vulnerabilidades e responsabilidades originais dos vínculos mais íntimos. Traições, as dela e as do pai, incorporam existências bastardas em comunidades e territórios imaginados, distantes de visões maniqueístas. A restituição dos objetos roubados ao povo peruano e o direito dos corpos racializados ao desejo sexual aparecem na narrativa como elementos de um mesmo movimento. Pistas aparecem para a afirmação de outras ontologias, desestabilizadoras da noção linear do tempo e fundadas no conhecimento dialógico. O presente artigo procurou no diálogo entre os aportes de Aníbal Quijano, Judith Butler, Roberto Esposito e os estudos atmosféricos um caminho entre tantos para responder às centelhas deflagradas no texto da escritora peruana. Ao fim do percurso, é possível aferir que a demanda por reparação, forjada no trabalho de simbolização das perdas, incita em *Huaco retrato* a reelaboração de sentidos sobre indivíduos e coisas, de maneira a reabilitar a relação entre conhecimento e corpo. A literatura de Wiener transita, enfim, pela necessidade de superar a divisão estanque sujeito/objeto e, contribuindo ao reconhecimento da vulnerabilidade humana, põe foco na importância política do luto na montagem de futuros possíveis.

Referências

BASTOS, Angélica; CASTILHO, Glória. A função constitutiva do luto na estruturação do desejo. *Estilos da Clínica*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 89-106, 2013. Disponível em: <https://revistas.usp.br/estic/article/view/59462>. Acesso em: 13 fev. 2025.

BÖHME, Gernot. A atmosfera como o conceito fundamental da nova estética. *Blog do Labemus*, 14 set. 2017. Disponível em: <https://blogdolabemus.com/2017/09/14/a-atmosfera-como-o-conceito-fundamental-da-nova-estetica-por-gernot-bohme/>. Acesso em: 13 fev. 2025.

²⁴ “Aquí en España, donde vivo, el franquismo robó miles de niños arrebatados a sus madres republicanas, cautivas o asesinadas. Pero nadie ha pedido perdón por ello.”

- BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Tradução de Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- DUNKER, Christian. *Lutos finitos e infinitos*. São Paulo: Paidós, 2023.
- EISENLOHR, Patrick; CARDOSO, Vânia. Ressonância atmosférica: movimento sonoro e a questão da mediação religiosa. *Antropolítica – Revista Contemporânea de Antropologia*, n. 56, p. 1-20, 2024. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/59013/37326>. Acesso em: 13 fev. 2025.
- ESPOSITO, Roberto. *As pessoas e as coisas: do ponto de vista do corpo*. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.
- GAJANICO, Paulo. Estrutura de sentimentos, Stimmung e atmosfera: uma proposta de sistematização do emergente Mood Studies. *Sociologias*, Porto Alegre, v. 26, n. 63, p. 1-26, 2024. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/sociologias/article/view/122908/91403>. Acesso em: 13 fev. 2025.
- GHERLONE, Laura. Atmósferas y emociones colectivas: descolonizar los espacios emocionales. In: Puppo, M. (ed.). *Espacios y emociones: Textos, territorios y fronteras en América Latina*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2021.
- MIGNOLO, Walter. Museus no horizonte colonial da modernidade garimpando o museu (1992) de Fred Wilson. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 7, n. 13, p. 309-324, 2018. Disponível em: https://monoskop.org/images/2/23/Mignolo_Walter_2011_2018_Museus_no_horizonte_colonial_da_modernidade_garimpando_o_museu_1992_de_Fred_Wilson.pdf. Acesso em: 13 fev. 2025.
- NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. *Revista da UFMG*, Belo Horizonte, v. 19, n. 2, p. 114-124, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadufmg/article/view/2710>. Acesso em: 13 fev. 2025.
- PETERS, Gabriel. Intercorporeidade, interafetividade e atmosferas: por uma ciência social de “climas”, “vibes” e “danças” interacionais. *Revista Antropolítica*, Niterói, v. 56, n. 2, p. 1-26, 2024. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/59881>. Acesso em: 13 fev. 2025.
- PHILIPPOPOULOS-MIHALOPOULOS, Andreas. Ter que lidar com o direito: um ensaio. In: REPOLÊS, Maria Fernanda Salcedo; VIANA, Igor Campos; BETTONI, Isabela de Araújo. *Nas Entranhadas do Direito: métodos e escritas do corpo*. Belo Horizonte: Editora Expert, 2022. p. 30-66.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. *Perú Indígena*, Lima, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.
- REINHARDT, Bruno; CORRÊA, Diogo Silva. In media res: pensando com as atmosferas. *Antropolítica – Revista Contemporânea de Antropologia*, Niterói, v. 56, n. 2, p. 1-28, 2024. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/antropolitica/article/view/63407>. Acesso em: 13 fev. 2025.
- RIEDEL, Friedlind. Atmosphere. In: SLABY, Jan; SCHEVE, Christian von. *Affective Societies: key concepts*. London: Routledge, 2019. p. 85-95. Disponível em: https://janslaby.com/static/publications/Slabyvon_Scheve_Eds_2019_-_Affective_Societies_Key_Concepts_Routledge.pdf. Acesso em: 13 fev. 2025.
- WIENER, Gabriela. *Huaco retrato*. Barcelona: Penguin Random House Editorial, 2021.
- WIENER, Gabriela. Gabriela Wiener, escritora peruana: “Con este libro tuve mucho hater. Creían que una chola no tenía derecho a hablar de cuerpos”. Entrevista concedida a Pablo Retamal. *La Tercera*, Santiago, 20 abr. 2023. Disponível em: <https://www.latercera.com/culto/2023/04/20/gabriela-wiener-escritora-peruana-con-este-libro-tuve-mucho-hater-creian-que-una-chola-no-tenia-derecho-a-hablar-de-cuerpos/>. Acesso em: 13 fev. 2025.

De pacificadora a insurgente: divergências na construção ficcional da líder taína Anacaona em romances históricos críticos e acríticos – o processo de colonização na América Latina

From Peacemaker to Insurgent: Divergences in The Fictional Construction of The Taíno Leader Anacaona in Critical and Uncritical Historical Novels – The Colonization Process in Latin America

Tatiane Cristina Becher
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste) | Cascavel | PR | BR
taati.becher@gmail.com
<https://orcid.org/0ooo-0ooo-3643-0446>

Gilmei Francisco Fleck
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste) | Cascavel | PR | BR
chicofleck@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0ooo-0ooo-4228-2566>

Resumo: A autóctone Anacaona representa um símbolo de resistência e liderança feminina do povo taíno, pois, por resistir aos impulsos da colonização que estavam dissipando sua etnia, foi executada, condenada ao enforcamento por insurgência e rebeldia, pelos colonizadores espanhóis que chegaram ao continente americano, junto a Cristóvão Colombo, em 1492. Os registros sobre essa personagem histórica e seu povo, porém, são ínfimos na historiografia tradicional hegemônica europeia. É no universo literário que sua figura encontra espaço para ser ressignificada diante desse apagamento histórico ao qual foi submetida. Apresentamos, neste artigo, nossa análise comparativa da construção ficcional dessa personagem no romance histórico acrítico *Flor de Oro (Anacaona, Reina de Jaragua)* (1860), de Francisco José Orellana, e no romance histórico crítico *Anacaona: la última princesa del Caribe* (2017), de Jordi Díez Rojas. Para tanto, utilizamos, como suporte teórico sobre as diferentes modalidades do romance histórico, estudiosos como Celia Fernández Prieto (2003) e Fleck (2017). Para tratar dos estudos decoloniais, encontramos suporte em Mignolo (2017). Utilizamos, ainda, autoras como Martínez Miguélez (1994) e Federici (2017), no que concerne ao papel da mulher na sociedade. Demonstramos, em nossa análise, exemplos das ideo-logizações criadas em torno da imagem dessa mulher autóctone ao longo dos séculos e enfatizamos a impor-



tância de personagens ocultadas pela historiografia tradicional ganharem espaço no universo literário contemporâneo e, consequentemente, no imaginário coletivo da sociedade latino-americana, ainda arraigada de pensamentos decorrentes da colonialidade.

Palavras-chave: Anacaona; romance histórico; estudos decoloniais; resistência feminina autóctone; Literatura Comparada.

Abstract: The indigenous Anacaona represents a symbol of resilience and female leadership of the Taíno people. For resisting the forces of colonization that were eroding her ethnicity, she was executed, condemned to hanging for insurgence and rebellion, by the Spanish colonizers who arrived in the America continent with Christopher Columbus, in 1492. However, records about this historical figure and her people are scarce in the European hegemonic traditional historiography. It is within the literary universe that her figure finds space to be redefined in response to the historical erasure to which she was subjected. In this article, we present our comparative analysis of the fictional construction of this character in the uncritical historical novel *Flor de Oro (Anacaona, Reina de Jaragua)* (1860), by Francisco José Orellana, and the critical historical novel *Anacaona: la última princesa del Caribe* (2017) by Jordi Díez Rojas. To this end, we rely on scholars such as Celia Fernández Prieto (2003) and Fleck (2017) for theoretical support regarding the different modalities of the historical novel. Regarding the decolonial studies, we draw on Mignolo (2017). Additionally, we reference authors such as Martínez Miguélez (1994) and Federici (2017) concerning the role of women in society. Through our analysis, we demonstrate examples of the ideologizations constructed around the image of this indigenous woman over the centuries. We also emphasize the importance of bringing to light characters obscured by traditional historiography, granting them space in contemporary literature and, consequently, in the collective imaginary of Latin American society, which remains deeply rooted in coloniality-driven thought.

Keywords: Anacaona; historical novel; decolonial studies; indigenous female resistance; Comparative Literature.

1 Introdução: uma líder taína ocultada, subjugada e excluída na historiografia tradicional

Anacaona foi uma líder taína que comandava uma das primeiras populações autóctones com as quais os colonizadores espanhóis tiveram contato desde que chegaram, em 1492, em Guanahaní, território insular nomeado “La Española” por Cristóvão Colombo e que abriga, atualmente, as nações do Haiti e da República Dominicana. Anacaona foi enforcada e teve sua comunidade dizimada, em 1503, pelos exploradores espanhóis. O contingente de exploradores, praticamente, exterminou a população nativa da ilha de Guanahaní/“La Española”, em expedições que garantiram o domínio desse território para a coroa espanhola durante o processo de colonização da América. A pesquisadora Catharina V. de Vallejo (2015) detalha que nesse período. “[...] com a morte de seu irmão (fato sobre o qual não temos detalhes), Anacaona, já chefe de Maguana pela morte de Caonabó, também se torna chefe de Xaraguá – outro grande acontecimento de sua vida, sem dúvida, embora não haja fontes documentais sobre isso.” (Vallejo, 2015, p. 24, tradução nossa).¹

A atuação dessa líder taína, no entanto, não figura de maneira representativa nos anais da historiografia tradicional hegemônica europeia. Os registros de Cristóvão Colombo, como o *Diário de Bordo* (1492-1493) e as *Cartas de relação* (1493-1495), são alguns dos documentos mais amplamente conhecidos sobre a História da “conquista” da América. Nesses escritos, porém, não há qualquer menção à existência de Anacaona, ainda que existam extensas narrativas sobre a atuação de seu marido, o cacique Caonabó, que também foi capturado e morto pelos colonizadores espanhóis.

Outro registro considerado significativo pelas nações europeias sobre a época da colonização do continente americano é o do cronista Pietro Martire d’Anghiera, historiador italiano a serviço da coroa espanhola durante a era das grandes navegações, que compilou, em sua obra *De Orbo Novo* (1912), cuja primeira edição foi publicada em 1530, os primeiros registros dos “descobrimentos” da América Central e do Sul pelos espanhóis, em uma série de cartas e relatórios. A obra foi originalmente escrita em latim, dividida em 10 capítulos, denominados “décadas”, os quais descrevem os primeiros contatos entre europeus e nativos americanos. Anghiera baseou seus escritos nas Cartas (1493-1495) de Cristóvão Colombo à coroa espanhola, entrevistas com o próprio Colombo e com outros viajantes que voltavam do “Novo Mundo” e registros do Conselho das Índias, órgão administrativo colonial espanhol que se encarregava da colonização dos territórios ultramarinos denominados “Índias” (Américas e Filipinas).

Diferentemente dos escritos de Colombo, Anghiera (1912) faz alusão à figura de Anacaona, nas palavras do cronista, lemos que:

Bartolomeu Colombo marchou para lá, portanto, e foi recebido com muita honra, pelo cacique e por sua irmã. Essa mulher, ex-esposa de Caonabó, rei de Cibao, era tão estimada em todo o reino quanto seu irmão. Aparentemente, ela era graciosa, inteligente e prudente. Tendo aprendido uma lição com o exemplo de seu marido,

¹ Texto original: [...] a la muerte de su hermano (suceso del que no se tiene detalles), Anacaona, ya cacica de Maguana por la muerte de Caonabo, también llega a ser cacica de Xaragua – otro gran evento de su vida, sin duda, aunque tampoco quedan fuentes documentales de ello (Vallejo, 2015, p. 24).

ela persuadiu seu irmão a se submeter aos cristãos, a acalmá-los e agradá-los. Essa mulher se chamava Anacaona (Anghiera, 1912, p. 123, tradução nossa).²

Segundo o relato de Anghiera, Anacaona tentou estabelecer uma convivência pacífica com os colonizadores espanhóis, convencendo seu irmão Bohechio a se submeter a eles, após “ter aprendido uma lição com o exemplo de seu marido”, referência de Anghiera (1912) feita à captura de Caonabó. Sobre isso, Vallejo (2015, p. 24, tradução nossa) aponta que “Anacaona conseguiu estabelecer relações pelo menos cordiais entre os espanhóis e o cacicado de Xaraguá, já o último reino importante da ilha que não havia sido subjugado ou desaparecido, nem seus caciques presos, executados ou enviados à Espanha”.³

Ainda que Anghiera (1912) mencione a beleza e a destreza da cacica em suas crônicas, não encontramos, em sua obra, qualquer alusão ao assassinato de Anacaona ou ao massacre de Xaraguá. Assim, vidas, acontecimentos e corpos ficam perpetrados, estáticos, nos registros do passado produzidos sob aquele olhar e aquela intenção que convém a quem os produz ou reproduz, ou àqueles a quem esses privilegiados conhcedores da arte de escrever estiveram, também, subordinados.

Contrastamos, aqui, os registros de Colombo e de Anghiera com aqueles feitos pelo Frei Bartolomeu de Las Casas (1474/1484-1566),⁴ frade dominicano espanhol, que atuou nesses eventos históricos. Las Casas escreveu *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*⁵ (2011) e *Historia de las Indias*⁶ (1957), registros que apresentam suas vivências junto aos exploradores espanhóis, inclusive, nos primeiros contatos que tiveram com os nativos americanos no período da colonização. O relato de Las Casas apresenta a perspectiva mais divergente com relação a outros documentos que contêm testemunhos de sujeitos participantes das expedições de colonização europeia no continente americano. Isso por ser um dos únicos registros provenientes de uma testemunha dessas viagens à América que retrata, com detalhes, vários dos massacres de nativos realizados pelos colonizadores europeus.

Segundo o relato de Las Casas, certa vez, quando estabelecidos os assentamentos espanhóis no território da Ilha, o governador, Nicolas Ovando, que fora designado pela corte para governar a região, dizimou a comunidade chefiada por Anacaona. No relato do frei, lemos:

Certa vez, aqui chegou o governador que governava esta ilha, com sessenta cavaleiros e mais trezentos peões, sendo que apenas os que estavam a cavalo bastavam para destruir toda a ilha e o continente, e mais de trezentos chefes vieram

² Texto original: Bartholomew Columbus marched thither, therefore, and was received with great honours, by the cacique and by his sister. This woman, formerly the wife of Caunaboa, King of Cibao, was held in as great esteem throughout the kingdom as her brother. It seems she was gracious, clever, and prudent. Having learned a lesson from the example of her husband, she had persuaded her brother to submit to the Christians, to soothe and to please them. This woman was called Anacaona (Anghiera, 1912, p. 123).

³ Texto original: Anacaona pudo establecer relaciones por lo menos cordiales entre los españoles y el cacicazgo de Xaragua, ya el último reino importante de la isla que no se había subyugado o desaparecido, ni sus caciques presos, ejecutados, o enviados a España (Vallejo, 2015, p. 24).

⁴ Existem divergências com relação à data de nascimento do frei Bartolomeu de Las Casas. Alguns registros, como a pesquisa de Thacher (1903) e a obra *Historia de las Indias* (1957), apontam o ano de 1474, enquanto outros, como a obra *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (2011), indicam o ano de 1484.

⁵ A primeira edição dessa obra foi publicada em 1552.

⁶ A primeira edição dessa obra foi publicada em 1875.

ao seu chamado, seguros, dos quais ele mandou colocar os mais velhos dentro de uma casa de palha muito grande por engano e, quando eles entraram, ordenou que lhes ateassem fogo e os queimassem vivos. A todos os outros alancearam e mataram muitos deles com a espada, e para honrar sua chefe, Anacaona, enforcaram-na (Torrejón, 2011, p. 28, tradução nossa).⁷

De acordo com o registro de Las Casas, durante esse sangrento episódio, alguns cristãos tentavam proteger as crianças, colocando-as nas ancas dos cavalos, mas os espanhóis as atingiam pelas costas com lanças e, depois de caídas ao chão, cortavam-lhes as pernas com uma espada. Alguns nativos que conseguiram fugir dessa残酷za chegaram a uma pequena ilha próxima. O governador, porém, condenou à escravidão todos estes que tentaram fugir.

Com base em nossa análise dos excertos provenientes da historiografia tradicional, vemos que, apesar de haver sido uma figura representativa de poder em suas terras, e de resistência à colonização espanhola, não encontramos menções significativas, em documentos históricos ou bibliografias de outra natureza, que descrevam as ações de Anacaona. Como resultado desse quase apagamento da personagem na História oficializada, e a consequente pouca atenção que essa personagem recebeu por historiadores até os dias atuais, sua figura é, na verdade, praticamente desconhecida, inclusive, em países latino-americanos como, por exemplo, o Brasil.

Recuperar essas imagens e trazê-las à memória hodierna é, desde nosso ponto de vista, uma ação descolonizadora e um dos meios eficientes de, na atualidade, cultivar o pensamento decolonial – e as ações práticas que dele devem derivar –, já que a ação de resistência da personagem Anacaona é traço identitário da mulher que, pelo discurso colonialista, sempre foi subjugada, minimizada e, tantas vezes, silenciada nos registros oficializados. Um dos espaços nos quais a reconfiguração da imagem dessa líder taína faz-se possível é no universo literário. Apresentamos, na sequência deste artigo, a análise de duas obras que ficcionalizam Anacaona a partir de diferentes vieses: um deles acrítico com relação ao discurso historiográfico tradicional – a obra *Flor de Oro (Anacaona, Reina de Jaragua)* (1860), de Francisco José Orellana –, e outro de maneira crítica/decolonial – o romance *Anacaona: la última princesa del Caribe* (2017), de Jordi Díez Rojas.

2 Uma líder taína submissa, complacente e dominada representada no universo ficcional

Apresentamos, nesta seção, a análise da configuração da personagem Anacaona em um romance histórico da Literatura Espanhola, produzido no ano de 1860: *Flor de Oro (Anacaona, Reina de Jaragua)*, de Francisco José Orellana. Sua diegese reconstrói os episódios dos primeiros contatos estabelecidos entre os colonizadores espanhóis que acompanharam Cristóvão Colombo em suas viagens ao “Novo Mundo” durante o processo de colonização da América Latina.

⁷ Texto original: Aquí llegó una vez el gobernador que gobernaba esta isla con sesenta de caballo y más trescientos peones, que los de caballo solos bastaban para asolar a toda la isla y la tierra firme, y llegaronse más de trescientos señores a su llamado, seguros, de los cuales hizo meter dentro de una casa de paja muy grande los más señores por engaño, y metidos les mandó poner fuego y los quemaron vivos. A todos los otros alancearon y metieron a espada con infinita gente, y a la señora Anacaona, por hacelle honra, ahorcaron (Torrejón, 2011, p. 28).

Podemos identificar o viés acrítico da obra no excerto apresentado a seguir, que descreve os sentimentos dos exploradores ao chegar em Guanahaní/“La Española”, com a expectativa de obter muito ouro de maneira fácil, e a imaginação dos grandes feitos que teriam nesse novo continente:

Colombo acabava de chegar à Espanhola com dezessete navios, cerca de dois mil homens de todas as classes e condições [...] todos animados pelas mais lisonjeiras esperanças, e acreditando que iriam encher suas mãos com ouro e sem esforço naquela terra de promessas: [...] também sonhavam com a glória dos grandes feitos, porque sua imaginação lhes apresentava o país *recém-descoberto* como um vasto teatro de aventuras cavalheirescas [...]. Alguns religiosos também haviam ido para cuidar dos interesses espirituais da colônia e da *conversão* dos índios à fé católica (Orellana, 1860, p. 8, tradução nossa, grifo nosso).⁸

Destacamos, nesse trecho, as palavras “descoberto” e “conversão”, que refletem o caráter acrítico da obra, característico de narrativas históricas que intentam exaltar o discurso histórico hegemônico tradicional, o qual descreve a chegada dos europeus à América como a “descoberta” desse continente e o denomina como o “Novo Mundo”. Tais usos intencionais da linguagem serviram como ferramentas exitosas para manipular o domínio dos impérios sobre essas sociedades “descobertas”, “conquistadas”, “convertidas”. Segundo Fleck (2017), em romances acríticos como este, pertencentes à primeira fase da trajetória do romance histórico, a ficção é amalgamada à História para exaltar o passado e os sujeitos já consagrados pela historiografia. Além disso, nessas narrativas, não se estabelece qualquer tipo de reflexão crítica acerca das consequências trágicas das ações de figuras históricas como a de Cristóvão Colombo, Alonso de Ojeda,⁹ e os demais colonizadores europeus perante os nativos americanos; pelo contrário, suas ações são mostradas como exemplos de bravura, de coragem e de heroísmo a serem seguidos pelos leitores hodiernos.

A primeira menção à personagem Anacaona no romance de Orellana (1860) acontece quando ela se encontra com o personagem Alonso de Ojeda, e sua figura é descrita da seguinte maneira:

Era uma mulher de estatura mediana, quase branca, de cintura ondulada e formato voluptuoso: estava meio envolta em um manto de algodão com largos quadrados brancos e azuis: estava adornada com pulseiras de ouro e um lindo colar de conchas vermelhas e amarelas polidas e sua cabeça, de forma correta, embora como indígena, estava enfeitada com duas lindas flores recentemente colhidas,

⁸ Texto original: Colon acababa de llegar á la Española con diez y siete naves unos dos mil hombres de todas clases y condiciones [...] todos animados de las mas lisonjeras esperanzas, y creyendo que iban a recoger el oro á manos llenas y sin trabajo en aquella tierra de promisión: [...] también soñaban en la gloria de grandes hazañas, porque su imaginación les representaba el país *recién-descubierto* como un vasto teatro de aventuras caballe- rescas [...]. Habían ido también algunos religiosos para cuidar de los intereses espirituales de la colonia y de la *conversión* de los indios á la fé católica (Orellana, 1860, p. 8, grifos nossos).

⁹ Alonso de Ojeda também é uma personagem de extração histórica. Em *Historia de las Indias* (1957), Las Casas relata que Alonso de Ojeda foi quem capturou Caonabó para que ele fosse enviado à rainha Isabel, em Castela.

uma branca e outra vermelha, entrelaçadas com seus cabelos artisticamente trançados (Orellana, 1860, p. 13, tradução nossa).¹⁰

Entre as primeiras características enfatizadas na representação ficcional da líder taína está a sua beleza. Assim como Vallejo (2015) comenta, os registros historiográficos existentes sobre essa cacica são poucos e, quando existentes, também enfatizam, em um processo de 500 anos de criação de ideologizações em torno de sua imagem, sua aparência, além das funções de esposa, mãe, rainha e poeta. Chamamos a atenção ao discurso que efetiva a descrição da personagem como “quase branca”, no trecho apresentado. Essa é uma tentativa discursiva de aproximar-a às personagens masculinas espanholas provenientes do território europeu, pois a diegese, em certa medida, busca promover a exaltação das qualidades da cacica, sendo estratégica a sua descrição assemelhada ao universo do colonizador. Esse discurso ajusta-se à intencionalidade do romance tradicional de Orellana de transformar a cacica em uma especial colaboradora dos propósitos espanhóis subjugadores de seu povo.

Ao longo da diegese de Orellana (1860), a personagem Anacaona é configurada como uma mulher nativa que escolheu apoiar os colonizadores espanhóis ao invés de se manter do lado de seu marido, Caonabó, e de seu povo. No excerto, a seguir exposto, a nativa justifica seu posicionamento não como um rechaço ao seu povo, mas como uma forma de o proteger do real culpado das mazelas que estariam por acontecer na ilha: Caonabó. Assim, ela expressa:

[...] não sei nada além de amar. Mas amo minha raça, amo meu povo, amo minha família; e como sei que as maquinaciones de Caonabó atraerão sobre todos nós os maiores infortúnios, amaria o homem que derrotasse e aprisionasse o caribinho, impossibilitando-lhe de fazer o mal (Orellana, 1860, p. 18, tradução nossa).¹¹

Há, aqui, outras duas construções da diegese: a culpabilidade de Caonabó pelas lutas e mortes que aconteceriam – a força motriz da extermínio do povo taíno pelos colonizadores espanhóis reside na resistência tenaz de Caonabó – e a edificação dos colonizadores como os modernizadores/salvadores perante os cruéis feitos desse inimigo, representante da barbárie, figura contrária a toda a modernização e à salvação trazida pelos invasores, como edifica a retórica da modernidade/civilidade que implementou o colonialismo na América. Essa é uma característica do romance histórico tradicional. Segundo Fleck (2017), nessa modalidade das narrativas híbridas de História e ficção, a ideologia presente na obra comunga com a da historiografia tradicional, para estabelecer um discurso que exalta o herói do passado, valoriza suas qualidades e o torna um exemplo de sujeito pretérito, que deve ser seguido pelo cidadão do presente.

Para além da exaltação dos personagens colonizadores espanhóis que se estabeleciam naquela terra, e da categorização de Caonabó como o verdadeiro culpado – bárbaro e insen-

¹⁰ Texto original: Era una mujer de regular estatura, casi blanca, de talle cimbrador y formas voluptuosas: venia medio envuelta en un manto de algodón de anchos cuadros blancos y azules: se adornaba con brazaletes de oro y con un lindo collar de conchas rojas y amarillas abrillantadas, y en su cabeza, de un perfil correcto, aunque de tipo indio, llevaba por todo ornado dos hermosas flores recién cogidas, una blanca y otra roja, entrelazadas con sus cabellos artísticamente trenzados (Orellana, 1860, p. 13).

¹¹ Texto original: [...] yo no sé mas que amar. Pero amo á mi raza, amo á mi pueblo, amo á mi familia; y como sé que las maquinaciones de Caonabó atraerán sobre todos nosotros las mayores desventuras, yo amaría al hombre que venciese y aprisionase al caribe, imposibilitándole para dañar (Orellana, 1860, p. 18).

sível – das malezas que aconteciam na ilha, há, também, a caracterização de Anacaona como uma “mulher fraca”. Isso fica evidente em suas próprias palavras, sendo ela diminuída apenas aos seus atributos de beleza e de pacificação. Imaginar tal atitude da protagonista em relação ao seu marido, e tal discurso proferido pela própria voz de quem foi resistente aos invasores que o reduz a um sujeito irracional, sanguinário e vingativo, é chegar ao extremo daquilo que a retórica da modernidade/civilidade pode produzir. Ela, contudo, apoia-se no discurso construído sobre a imagem pré-concebida de Anacaona como uma mulher pacificadora e sensata.

No entanto, cogitar a articulação desse discurso em favor dos colonizadores, nos dias de hoje, e, além do mais, sendo esse discurso proferido pela líder taína, que deu sua vida pela liberdade de seu povo, requer, dos leitores latino-americanos hodiernos, um tanto de imaginação e de conhecimento teórico sobre a construção discursiva do romance histórico tradicional, cuja base ideológica, que se alinha ao discurso colonialista, sustenta a escrita de Orellana (1860). Tal discurso do autor espanhol, enunciado pela voz da personagem Anacaona, serve para degenerar a imagem de seu próprio marido e líder de sua comunidade. Gerar discursos laudatórios sobre as ações colonialistas é uma estratégia típica do colonialismo, o qual se prolongou da retórica da modernidade/civilidade até a colonialidade do poder e do saber (Mignolo, 2017), e resiste até os dias de hoje. A extensão, no próprio romance histórico tradicional, e a continuidade desse mesmo discurso, por séculos após os eventos ocorridos, são provas incontestáveis da atualidade da colonialidade que se estendeu das independências políticas dos territórios colonizados aos nossos dias.

A diegese apresenta extensos conflitos travados entre as personagens espanholas e as nativas, incluindo a captura e a morte de Caonabó por haver assassinado um grupo de espanhóis. A voz narrativa apresenta, ao final da obra, a ficcionalização do massacre de Xaraguá, na ocasião em que Anacaona recebe os colonizadores em seu reino para um momento de festividade, com a intenção de reforçar seus laços com os estrangeiros. O personagem Ovando, no entanto, ludibriado por intrigas criadas sobre as reais intenções de Anacaona e de seu povo, ordena o ataque aos chefes indígenas e seu povo, que ali estavam reunidos, conforme descrito no seguinte excerto:

A infantaria desdobrou-se em duas alas e cercou a casa de Anacaona, impedindo a saída de todos os que estavam dentro, e a cavalaria avançou em direção ao povo indefeso, executando uma terrível carnificina. Seria impossível descrever aquela cena assustadora: homens, mulheres e crianças fracas, atropelados pelos cavalos, buscavam, em vão, a salvação na fuga: as lanças afiadas e as espadas cortantes atacavam seus corpos nus; e os gritos de horror das mães e o pranto dos filhos misturavam-se com as tristes angústias das vítimas (Orellana, 1860, p. 508-509, tradução nossa).¹²

A cena descrita mostra que, enquanto a batalha acontece, Anacaona grita a Ovando questionamentos sobre aquela cruel injustiça. A cacica é acorrentada e aprisionada em uma casa próxima dali, enquanto os homens de Ovando arrancam, violentamente, confissões

¹² Texto original: La infantería se desplegó en dos alas y cerco la casa de Anacaona, impidiendo la salida de cuantos había dentro, y la caballería se precipitó sobre el pueblo indefenso, haciendo en él una espantosa carnicería. Imposible sería describir aquella espantosa escena: hombres, mujeres y débiles niños, atropellados por los caballos, en vano buscaban su salvación en la fuga: las agudas lanzas y las cortantes espadas se cebaban en sus cuerpos desnudos; y los gritos de horror de las madres y el llanto de los hijos se mezclaban con los tristes ayes de los moribundos (Orellana, 1860, p. 508-509).

dos caciques. O recinto onde mantinham os chefes taínos começa a pegar fogo. Alguns dias depois do ataque a Xaraguá, Anacaona, que havia sido capturada, é enforcada, conforme apresentado no fragmento abaixo:

[...] a gentil e nobre Anacaona, fiel amiga dos espanhóis, havia sido acusada de traição pelas declarações que as torturas haviam extraído de vários de seus compatriotas, e acabara de morrer em uma forca. Muitos espanhóis lamentaram por ela; mas essas lágrimas não conseguiram lavar a mancha que Ovando deixou em seu nome e em sua memória (Orellana, 1860, p. 511, tradução nossa).¹³

Como podemos ver, não há uma descrição extensa para o evento da morte de Anacaona no romance de Orellana (1860), supostamente a personagem principal da diegese. Ao invés disso, a morte exaltada é a do personagem Colombo, quando este vem a falecer, em Valladolid, na Espanha, junto a alguns membros da corte. Com a saúde cada vez mais precária, deixa um testamento e se despede antes de partir. Essa percepção é reforçada, ainda, pela forma como a diegese termina: após se despedir de seus irmãos e amigos, deixar seu testamento e receber a Extrema-Unção de um frei, Colombo morre, e a voz narrativa descreve que ele “havia morrido para viver para sempre” (Orellana, 1860, p. 524, tradução nossa).¹⁴

Os romances históricos acríticos, como o de Orellana (1860), reforçam, no imaginário de seu leitor, a exaltação de figuras representativas de heróis nacionais, como foi o caso de Cristóvão Colombo para a nação espanhola. Segundo Fernández Prieto (2003), as escritas híbridas que seguiram os romances históricos clássicos scottianos mantiveram, em sua diegese, estratégias escriturais, como a verossimilhança e a intenção de ensinar a História oficializada ao leitor. Apresentaram, porém, inovações que as separam do modelo clássico scottiano, como a subjetivação da História e a ruptura das fronteiras temporais que separam o passado da História e o presente da enunciação, que são premissas da modalidade tradicional do gênero. Essas são algumas das estratégias escriturais presentes no romance histórico tradicional de Orellana (1860), destacadas como premissas de toda a modalidade tradicional do romance histórico por Fleck (2017).

Essa construção ideológica antropocêntrica contrapõe-se, diretamente, à valorização da figura antagônica de uma líder nativa mulher, como foi o caso de Anacaona. Apesar do título da obra de Orellana (1860) fazer alusão à personagem histórica, a participação desta na diegese funciona como subsídio para a valorização de personagens masculinas, em especial, a de Colombo. A construção ficcional da personagem Anacaona pode ser considerada, inclusive, como acessória nessa obra do século XIX. Ainda que sua presença seja significativa e marcada, suas ações são sempre voltadas a um homem – seja este alguém que Anacaona venera, como Alonso de Ojeda, ou alguém a quem é completamente submissa, como seu marido Caonabó.

Apresentamos, na próxima seção do texto, uma outra configuração ficcional da imagem de Anacaona, em um romance histórico contemporâneo de mediação, construído a partir de um viés crítico e decolonial.

¹³ Texto original: [...] la bondosa, la noble Anacaona, la fiel amiga de los españoles, habia sido convencida de traicion por las declaraciones que el tormento habia arrancado á varios de sus compatriotas, y acababa de morir en una horca. Muchos españoles la lloraron; pero estas lágrimas no pudieron lavar el borron que Ovando echó sobre su nombre y su memoria (Orellana, 1860, p. 511).

¹⁴ Texto original: [...] habia muerto para vivir siempre (Orellana, 1860, p. 524).

3 Uma líder taína resistente e insubordinada configurada no universo ficcional híbrido

Passamos, nesta seção do artigo, para nossa análise da construção da personagem Anacaona na obra *Anacaona: la última princesa del Caribe* (2017), de Jordi Díez Rojas. A obra ficcionaliza os primeiros encontros e embates entre os colonizadores espanhóis e os povos aborígenes de Guanahaní/“La Española”, no final do século XV e início do século XVI, durante as primeiras expedições de Cristóvão Colombo à América.

Na obra de Rojas (2017), a personagem Anacaona é construída em torno de algumas características principais: sua atitude de liderança, sua serenidade e, principalmente, sua beleza, o que, por vezes, ao longo da diegese, representa uma objetificação de seu corpo perante personagens masculinas. Nessa diegese, ela acaba sendo sexualmente abusada por uma das personagens dos colonizadores, um sujeito que cobiça seu corpo desde o primeiro momento em que a vê. Essa representação ficcional não difere das palavras de Federici (2017, p. 378) sobre os relatos do que aconteceu na colonização da América: “Na fantasia europeia, a América em si era uma mulher nua, sensualmente reclinada em sua rede, que convidava o estrangeiro branco a se aproximar”. As vozes femininas silenciadas ao longo da História, como a de Anacaona, representam a persistência dessa luta contra o controle exercido sobre os corpos das mulheres, que perpassa séculos, culturas distintas, gerações e perdura até os dias atuais.

Na diegese de Rojas (2017), na narração da chegada dos viajantes espanhóis a Guanahaní/“La Española”, a construção da personagem Anacaona – que posteriormente se casa com o cacique Caonabó, do reino de Maguana – como uma mulher pacificadora se faz presente, como lemos no trecho apresentado abaixo, no qual Anacaona indaga Caonabó sobre sua desconfiança dos estrangeiros:

— Grande Caonabó, você não pensou por um momento que talvez Guacanagarí tenha razão e que esses homens não sejam os inimigos que você diz, mas um povo amigo com o qual se possa crescer de mãos dadas? — Anacaona aproximou-se: — Você mesmo afirmou que quando os viu chegar escondeu-se e os atacou (Rojas, 2017, p. 94, tradução nossa).¹⁵

Vemos que a personagem Anacaona é construída, discursivamente, com base em sua virtude de pacificadora. Atributos de prudência e cautela são, dessa maneira, integrados à figuração da nativa no romance. A tessitura romanesca não faz distinção entre a opinião masculina de dois líderes nativos e a intervenção questionadora da personagem feminina, esposa de um deles, produzindo, no leitor, a ideia de valorização da opinião feminina nesse contexto social e histórico.

Assim como na diegese de Orellana (1860), na narrativa de Rojas (2017), também há a recriação dos episódios da captura e da morte de Caonabó pelos espanhóis, pois o cacique havia, supostamente, atacado e assassinado um grupo de espanhóis na ilha, na tentativa de vingar-se pelos ataques prévios que aqueles estrangeiros haviam perpetrado ao povo de Guanahaní. Há, ainda, em Rojas (2017), a ficcionalização das mutilações que colonizadores

¹⁵ Texto original: — Gran Caonabó, ¿no habéis pensado ni por un momento que quizá Guacanagarí tenga razón y que esos hombres no sean los enemigos que decís, sino un pueblo amigo con quien crecer de la mano? Vos mismo afirmasteis que al verlos llegar os escondisteis y les atacasteis — se acercó Anacaona (Rojas, 2017, p. 94).

como Colombo usavam como punição aos habitantes originários. O personagem do almirante ordena que os nativos que não houvessem pagado os tributos impostos pelos colonizadores deveriam ser marcados com uma medalha de cobre. Rojas (2017) constrói, assim, uma narrativa verossímil que lança um olhar crítico sobre os homens exaltados pelo discurso historiográfico tradicional do passado, ao trazer a imagem de Cristóvão Colombo como ordenador de tributos e de mutilações, que serviam como castigo enquanto tentava se estabelecer como governador da ilha.

Na continuação dos eventos da narrativa, os personagens Ramón Paner¹⁶ e Las Casas passam um tempo vivendo na comunidade de Anacaona. Durante sua hospedagem nas terras de Anacaona, Paner passa a admirar ainda mais a cacica, conforme vemos em suas palavras após um comentário da cacica sobre o ódio que cresce em uma terra em que sangue foi derramado:

“A raiva se alimenta da nossa dor. Não vale a pena lutar a vida inteira, matar não vale nem para se defender, e a terra que é regada de sangue murcha enquanto os espíritos de nossos ancestrais se contorcem de dor. Só o ódio cresce no chão sangrento, bohique.” Não ousei dizer uma única palavra que fizesse jus às de Anacaona, mulher prudente e sábia, além de portadora de uma beleza que ainda fazia as palavras tremerem na boca do sevilhano e que me fazia virar os olhos quando falava para ela para não olhar para as curvas do seu corpo. (Rojas, 2017, p. 392-393, tradução nossa).¹⁷

Ao longo do romance de Rojas (2017), vemos – pelo olhar das personagens masculinas –, essa ideologização construída em torno da personagem de Anacaona, de mulher pacificadora, sábia e de inigualável beleza, que se faz aparente no excerto apresentado, pelas palavras da personagem que intentam estabelecer a paz, evitar confrontos e mortes que só trazem sofrimento. Esse discurso é confirmado pelas palavras do frei, que não considera qualquer resposta sua à altura das palavras de Anacaona e enfatiza a beleza da nativa, referindo-se, especificamente, à de seu corpo. Vallejo (2015) aponta que essas são algumas das ideologizações criadas em torno da figura quase desconhecida de Anacaona, pelos escassos escritos dos cronistas do início do século XVI que a mencionam, os quais “[...] ao atribuir diferentes valores, motivaciones y evaluaciones às ações de Anacaona, constroem um caráter diferente, e, também, iniciam (fundamentam) o processo de ideologização – às vezes em termos de oposição binária – dessa vida” (Vallejo, 2015, p. 32, tradução nossa).¹⁸

¹⁶ O frei Ramón Paner é uma personagem de extração histórica. Ele foi designado para viajar ao “Novo Mundo” por conselho de Colombo, com o propósito de se familiarizar com os costumes e princípios religiosos dos indígenas. Esse foi o objetivo da maioria dos membros da igreja que vieram ao continente americano na época da colonização.

¹⁷ Texto original: “La rabia se alimenta de nuestro dolor. No merece la pena seguir luchando toda la vida, matar no es digno ni siquiera para defenderse, y la tierra que se riega con sangre se marchita mientras los espíritus de nuestros antepasados se retuercen de dolor. Solo el odio crece en tierra ensangrentada, bohique.” No atrevime a decir una sola palabra que estuviera a la altura de las de Anacaona, mujer prudente y entendida, amén de portadora duna hermosura que todavía hacía temblar las palabras en boca del sevillano y que hacíame voltear la vista cuando hablaba con ella para no fijarla en las redondeces de su cuerpo (Rojas, 2017, p. 392-393).

¹⁸ Texto original: [...] al atribuir diferentes valores, motivaciones y evaluaciones a las acciones de Anacaona, construyen un personaje diferente, y también dan inicio (fundamentan) al proceso de ideologización – a veces en términos de oposición binaria – de esa vida (Vallejo, 2015, p. 32).

A voz narrativa apresenta, ao final da diegese, a ficcionalização do massacre de Xaraguá, quando o governador Nicolás de Ovando chega, com seus homens, às terras de Anacaona, a qual os recebe com banquetes, apresentações de dança e de *areítos*.¹⁹ Ovando diz que, também, havia preparado um jogo de lanças, como o chamavam em Castela, para a recepção de Anacaona. Para essa performance, Ovando diz à cacica que seria necessário que todos estivessem em algum lugar fechado, para que vissem o jogo sem qualquer perigo. Anacaona prepara, então, o maior *caney* do povoado. Quando todos entram, os homens de Ovando começam o massacre, ateando fogo ao *caney*, como lemos no fragmento a seguir:

Em poucos segundos, uma intensa fumaça negra como a morte subiu ao céu de Xaguará, envolta em infinitos gritos de terror. A cabana, que parecia que ia explodir da pressão dos que nela se amontoavam, era alimentada pelas chamas e pelas flechas dos arqueiros e atiradores que o governador havia colocado em volta dela. [...]. Vi como os corpos enegrecidos, que saíam pelas brechas deixadas pelo fogo, foram massacrados por flechas, e vi como a vida foi consumida nos poucos minutos que durou o extermínio (Rojas, 2017, p. 406-407, tradução nossa).²⁰

A ficção de Rojas (2017) propõe uma releitura do evento sobre o qual temos poucas referências na historiografia tradicional hegemônica europeia, como o relato de Gayangos à “[...] guerra que Diego Velázquez liderava, no momento, contra Anacaona, rainha viúva do Haiti” (Gayangos, 2019, p. xi, tradução nossa),²¹ e a alusão de Las Casas, anteriormente apresentada, ao massacre dos taínos presos em uma grande cabana na qual atearam fogo, assim como na ficção de Rojas (2017). Nessa releitura da História da líder taína, o ataque é descrito como um “extermínio” que, em poucos minutos, dizima, com fogo e por flechadas, toda sua comunidade. Assim como Las Casas descreve que Anacaona foi enforcada, Rojas (2017) também retrata, em seu romance, o enforcamento da cacica, conforme lemos abaixo:

Olhei nos olhos de Anacaona. Já estavam mortos muito antes daquele animal lhe dar um empurrão e deixá-la pendurada diante da visão depravada dos cristãos que se abrasavam sob o sol e que aplaudiam cada movimento pendular de Anacaona. Não demorou muito para que seu corpo acompanhasse sua alma morta, como a minha, sem outra chance de salvação a não ser suportar mais alguns tremores antes que seu coração parasse de bater (Rojas, 2017, p. 418, tradução nossa).²²

¹⁹ “Areíto: Baile, celebración tradicional en que se cantaba y se recitaban historias y poemas” (Rojas, 2017, p. 423). – Nossa tradução: Baile, festa tradicional em que histórias e poemas eram cantados e recitados (Rojas, 2017, p. 423).

²⁰ Texto original: En unos segundos, un humo intenso negro como la muerte elevóse al cielo de Yaguana envuelto en gritos de terror infinitos. La cabaña, que parecía que iba a deshacerse de la presión de los que en ella hacinábanse, era pasto de las llamas y de los tiros de flechas de los arqueros y ballesteros que el gobernador había dispuesto a su alrededor. [...] Vi cómo los cuerpos ennegrecidos que salían por los huecos que el fuego dejaba eran masacrados por flechas, y vi cómo la vida consumíase en los pocos minutos que duró el exterminio (Rojas, 2017, p. 406-407).

²¹ Texto original: [...] guerra que contra Anacaona, reina viuda de Haití dirigía á la sazón Diego Velazquez. (Gayangos, 1866 [2019], p. xi).

²² Texto original: Miré a los ojos de Anacaona. Ya estaban muertos mucho antes de que aquel animal diérale un empujón y dejárala colgando ante la vista depravada de los cristianos que cocíamonos al sol, y que vitoreaban cada movimiento pendular de Anacaona. No tardó su cuerpo en acompañar a su alma muerta, como la mía,

Aqui constatamos uma das características que classificam o romance de Rojas (2017) como um romance histórico contemporâneo de mediação, crítico frente ao discurso tradicional da historiografia, pois apresenta uma releitura questionadora e verossímil da história de Anacaona – uma personagem marginalizada, menosprezada, subjugada pelos registros da História Tradicional, escrita pelos cronistas e historiadores europeus sobre as empreitadas colonizadoras na América. A criticidade desse romance possibilita reiniciar, no imaginário de seus leitores, a importância de sujeitos como Anacaona na História da América, por ter sido ela uma representação do poder local, da resistência e liderança feminina, que foi, majoritariamente, excluída e manipulada nos registros oficializados da História americana. Segundo Vallejo (2015, p. 30, tradução nossa), “[...] as creações literárias em torno de Anacaona nos apresentam muito mais ‘fatos’ sobre sua vida do que os poucos dados disponíveis dos cronistas, e assim, as construções discursivas são maiores do que a ‘história’ oferecida pelas crônicas”.²³

É por isso que ressignificações literárias críticas, como o romance de Rojas (2017), agem a favor da descolonização/decolonização do pensamento latino-americano e operam “como respostas às inclinações opressivas e imperiais dos ideais europeus modernos projetados para o mundo não europeu, onde são acionados” (Mignolo, 2017, p. 2), assim como outros romances históricos contemporâneos de mediação também o fazem. Esse processo de desconstrução do pensamento colonizado é compreendido como necessário, pois ainda perdura na construção identitária latino-americana, decorrente dessa História Tradicional unilateral perpetuada sobre a História de nosso continente, escrita univocamente por aqueles que se declararam “conquistadores” desse território.

Apresentamos, a seguir, nossa seção final de análise, na qual contrastamos as construções ficcionais de Anacaona nas obras analisadas.

4 Os embates ideológicos nas distintas construções da personagem Anacaona

As duas obras apresentadas neste artigo criam uma construção ideológica em torno da imagem de Anacaona como uma mulher bela e pacificadora. Apresentamos, nesta seção final do artigo, os embates ideológicos verificados na análise comparativa da construção da personagem Anacaona no romance histórico tradicional de Orellana (1860) e no romance histórico contemporâneo de mediação de Rojas (2017).

A obra *Flor de Oro (Anacaona, Reina de Jaragua)* (1860), de Francisco José Orellana, é considerada um romance histórico tradicional, pois apresenta um viés acrítico com relação à historiografia tradicional europeia. A diegese de Orellana (1860) configura a personagem Anacaona de maneira totalmente submissa perante as figuras masculinas, especialmente as dos colonizadores espanhóis, tornando-a um instrumento da retórica colonialista.

sin más posibilidad de salvación que aguantar un par de sacudidas más antes de que su corazón dejara de latir (Rojas, 2017, p. 418).

²³ Texto original: [...] las creações literarias en torno de Anacaona nos presentan con mucho más ‘hecho’ sobre su vida que los pocos datos que se tenían de los cronistas, y así las construcciones discursivas son mayores que la ‘historia’ ofrecida por las crônicas (Vallejo, 2015, p. 30).

Essa construção fictícia da personagem taína como uma mulher bela e pacificadora também está, sob outro viés, presente na obra de Rojas (2017), classificada como um romance histórico contemporâneo de mediação. Nela, apresenta-se um olhar crítico sobre a História Tradicional referente à colonização. O romance histórico tradicional de Orellana (1860) corrobora o discurso disseminado durante séculos pela historiografia tradicional hegemônica europeia, com destaque às ações colonialistas. Para isso, a voz narrativa utiliza técnicas escriturais como a verossimilhança, ao apresentar registros que foram escritos pelos “[...] cronistas mais verdadeiros [...]” (Orellana, 1860, p. 72, tradução nossa),²⁴ e a exaltação de heróis europeus, como Cristóvão Colombo, intensamente exaltado na diegese de Orellana (1860) como o homem mais sábio, prudente, generoso, humilde, de quem sempre nos lembraremos pelos seus grandes feitos na História.

A representação de Anacaona na diegese de Rojas (2017) configura a personagem como uma mulher detentora de poder, uma líder que não se rendeu àqueles que representavam uma ameaça a sua nação e, por isso, viu seu povo ser massacrado. Ela foi enforcada pelos colonizadores espanhóis, diante da recusa da oferta que lhe foi feita de se submeter e se unir a eles por meio do matrimônio. A obra exalta esse caráter de resistência, embate, enfrentamento e resiliência da autóctone, que era muito respeitada entre os taínos. Tal construção literária possibilita a identificação de leitoras com Anacaona, a qual pode ser considerada um símbolo de força e resistência feminina, uma vez que a personagem romanesca, para Cândido *et al.* (2007), possibilita uma adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção e transferência, por exemplo.

A ficcionalização da morte de Anacaona na obra de Orellana (1860) não recebe muita atenção e se reduz a um parágrafo. Em contraposição, a morte de Colombo é narrada, nessa obra acrítica, com pormenores, por meio de uma narrativa romantizada, que fortalece a edificação da imagem dessa personagem. A representação ficcional do genocídio dos taínos liderados por Anacaona e do enforcamento da cacica, nesse romance histórico tradicional, é uma das exemplificações mais claras do caráter acrítico da obra, assim como o enaltecerimento de personagens igualmente exaltados na historiografia tradicional europeia. Por outro lado, temos, em Rojas (2017), um maior foco aos acontecimentos do massacre, à captura e à morte de Caonabó e de Anacaona, e uma maior desconstrução da imagem edificada pela historiografia oficializada de colonizadores como Cristóvão Colombo, o qual, na ficção de Rojas (2017), impõe tributos e aplica mutilações aos nativos.

As contraposições estabelecidas entre as diferentes construções da personagem Anacaona no romance histórico tradicional de Orellana (1860), que apresenta uma perspectiva acrítica sobre a História da colonização da América Latina, ao apenas exaltar as ações dos europeus, e o romance histórico contemporâneo de mediação de Rojas (2017), construído com um viés crítico/decolonial, reforçam algumas das várias ideologizações que foram construídas sobre a imagem da figura histórica de Anacaona ao longo dos séculos. Sua imagem só é popularmente conhecida, atualmente, nas nações do Haiti e da República Dominicana – território insular que correspondia, na época da colonização da América, à ilha de Guanahaní/“La Española”.

Martínez Miguélez (1994) escreve sobre a população autóctone americana, a qual existe há milhões de anos e não se extingue, como muitos pensam. São muitos, numericamente,

²⁴ Texto original: [...] cronistas mas verídicos [...] (Orellana, 1860, p. 72).

mente falando, mais de 40 milhões de pessoas, mesmo com o etnocídio estatístico que os estados costumam praticar. Nas palavras da autora,

[...] é preciso acrescentar que, mesmo que a situação indígena tenha sido, e continue sendo, de dominação, também é verdade que, embora em uma posição de desigualdade, os povos indígenas responderam, resistindo. Esta resistência indígena tem mantido uma disputa permanente contra as diferentes formas de opressão, o que deve ser considerado como a vontade muito clara de permanecer e pensar sobre o seu futuro por meio da leitura do passado, o que lhes confere sua própria dimensão histórica (Martínez Miguélez, 1994, p. 9, tradução nossa).²⁵

A limitação do conhecimento sobre a atuação da cacica taína Anacaona a um espaço geográfico e social pontual é, por si só, um forte indicativo da necessidade, ainda existente, da descolonização do imaginário latino-americano e da formação de leitores críticos decoloniais em nossa sociedade. Em contraposição ao comum desconhecimento sobre a líder taína Anacaona na maior parte do território da América Latina, muito se conhece sobre a atuação de personagens consagradas pela historiografia tradicional hegemônica europeia, como os exploradores Cristóvão Colombo e Hernán Cortés, sobre os quais os livros didáticos de História ainda versam, a partir de uma perspectiva que apresenta reminiscências do colonialismo, conforme apontam pesquisas como as desenvolvidas pelo Grupo “Ressignificações do passado na América: processos de leitura, escrita e tradução de gêneros híbridos de história e ficção – vias para a descolonização”.²⁶

Tal fato reforça a necessidade, ainda existente, de romper com os padrões estabelecidos durante séculos sobre a História latino-americana, a partir de leituras críticas/decoloniais, que apresentam ao seu leitor ressignificações literárias de personagens que foram ocultadas ou subjugadas nos registros oficializados pela História Tradicional, como é o caso de Anacaona (Fleck, 2025). Essa cacica caribenha é uma das únicas figuras representativas de poder feminino autóctone na História da América Latina, que foi assassinada junto à sua comunidade taína e sobre a qual existem escassos registros. Sua memória persiste no universo literário e na cultura popular e oral, por meio de canções, lendas e estudos como o que apresentamos neste artigo.

Referências

ANCHIERA, Pietro Martire d'. *De Orbe Novo, the eight decades of Peter Martyr D'Anghera (volume I)*. Trad. Francis Augustus MacNutt. New York: Knickerbocker Press, 1912.

²⁵ Trecho original: [...] hay que añadir que si bien la situación del indígena fue, y sigue siendo, de dominación, también es verdad que aunque desde una posición de desigualdad, los indígenas han contestado, resistiéndose. Esta resistencia indígena ha mantenido una disputa permanente contra las diferentes formas de opresión, que debe considerarse como la clarísima voluntad de permanecer y de pensar su futuro leyendo el pasado, los que les confiere su propia dimensión histórica.(Martínez Miguélez, 1994, p. 9).

²⁶ Grupo de pesquisa liderado pelo professor doutor Gilmei Francisco Fleck, cadastrado no diretório de Grupos de Pesquisa Lattes CNPq, no âmbito da Unioeste, campus Cascavel – PR.

- CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. 2. ed. Navarra: Universidad de Navarra, 2003.
- FLECK, Gilmei Francisco. *O romance histórico contemporâneo de mediação: entre a tradição e o desconstrucionismo – releituras críticas da história pela ficção*. Curitiba: CRV, 2017.
- FLECK, Gilmei Francisco. *A formação do leitor literário decolonial: vias à descolonização das mentes, das identidades e do imaginário na América Latina*. Campinas: Pontes, 2025.
- GAYANGOS, Don Pascual de. *Cartas y relaciones de Hernán Cortés al Emperador Carlos V. 1519-1526*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0974782>. Acesso em: 24 ago. 2025.
- MARTÍNEZ MIGUÉLEZ, Angeles. *Mujeres indígenas: entre la opresión y la resistencia*. Madrid: Asociación Mujeres por La Paz, 1994.
- MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Trad. Marco Oliveira. *Revista brasileira de ciências sociais*, v. 32, n. 94, p. 1-18, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 24 ago. 2025.
- ORELLANA, Francisco José. *Flor de oro (Anacaona, reina de Jaragua)*. Barcelona: Imprenta del Porvenir, 1860.
- ROJAS, Jordi Díez. *Anacaona: la última princesa del Caribe*. Scotts Valley; California: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017.
- THACHER, John Boyd. *Christopher Columbus, his life, his works, his remains*. New York: Knickerbocker Press, 1903.
- TORREJÓN, José Miguel Martínez. *Bartolomé de Las Casas: Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2011.
- VALLEJO, Catharina Vanderplaats de. *Anacaona: la construcción de la cacica taína de Quisqueya: quinientos años de ideologización*. Santo Domingo: Banco Central de la República Dominicana, 2015.

Corpo, escrita e violência em *O amor dos homens avulsos*

Body, Writing, and Violence in The Love of Singular Men

Fabio Pomponio Saldanha¹

Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo | SP | BR
Bolsista FAPESP | Processo 2022/15480-7
fabio.saldanha@usp.br
<http://orcid.org/0000-0002-8655-1334>

Resumo: O texto relê a construção do romance *O amor dos homens avulsos* pela marcação da herança colonial na divisão e na segregação das personagens. Ao analisarmos passagens da narrativa de Camilo e suas interações com Cosmim e Renato, damos foco a Cosmim para que se sustente uma argumentação na qual o passado marca o presente como um mito de formação que se estrutura aquém e além da presença logocêntrica. Renato, o terceiro personagem, aparece como contraposição no encerramento do texto tal qual no romance, ou seja, como uma espécie de futuro para o porvir que pode contrariar toda a lógica instaurada pela narrativa até então. Ao deixarmos o fim aberto, a dúvida que permanece é a exata formulação do próprio porvir em sua possibilidade de mudança, mas não em sua certeza. Ao balizarmos a esperança disso com o incomensurável do assassinato de Cosmim, o que se conclui, quiçá, é uma assertividade mais negativa do que positiva.

Palavras-chave: Victor Heringer, violência, desconstrução, (pós-)colonialismo.

Abstract: The text re-reads the construction of the novel *The Love of Singular Men* through the marking of the colonial heritage in the division and segregation of the characters. By analyzing passages from Camilo's narrative and his interactions with Cosmim and Renato, we focus on Cosmim in order to support an argument in which the past marks the present as a myth of formation that is structured below and beyond the logocentric presence. Renato, the third character, appears as a counterpoint at the end of the text just like in the novel, in other words, as a kind of *venir* for the future that could contradict all

¹ Doutorande em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. Pessoa não-binária.

the logic established by the narrative until then. By leaving the conclusions open, the doubt that remains is the exact formulation of the future itself in its possibility of change, but not in its certainty. By balancing the hope of this with the immeasurability of Cosmim's murder, what we end up with is perhaps a more negative assertiveness than a positive one.

Keywords: Victor Heringer, violence, deconstruction, (post)colonialism.

Comme la catastrophe de l'inquiétude et de la différenciation des saisons n'a pu être logiquement produite depuis le dedans du système inerte, il faut imaginer l'inimaginable: une chiquenaude parfaitement extérieure à la nature. Cette explication d'apparence «arbitraire» répond à une nécessité profonde et elle concilie ainsi bien des exigences. La négativité, l'origine du mal, la société, l'articulation viennent du dehors. La présence est surprise par ce qui la menace. Il est d'autre part indispensable que cette extériorité du mal ne soit rien ou presque rien. Or la chiquenaude, le «léger mouvement» produit une révolution à partir de rien. Il suffit que la force de celui qui toucha du doigt l'axe du globe soit extérieure au globe. Une force presque nulle est une force presque infinie dès lors qu'elle est rigoureusement étrangère au système qu'elle met en mouvement. Celui-ci ne lui oppose aucune résistance, les forces antagonistes ne jouent qu'à l'intérieur d'un globe. La chiquenaude est toute-puissante parce qu'elle déplace le globe dans le vide. L'origine du mal ou de l'histoire est donc le rien ou le presque rien. On s'explique ainsi l'anonymat de Celui qui inclina du doigt l'axe du monde. Ce n'est peut-être pas Dieu, puisque la Providence divine, dont Rousseau parle si souvent, ne peut avoir voulu la catastrophe et n'eut pas besoin du hasard et du vide pour agir. Mais c'est peut-être Dieu dans la mesure où la force de mal ne fut rien, ne suppose aucune efficience réelle. C'est probablement Dieu puisque son éloquence et sa puissance sont en même temps infinies et ne rencontrent aucune résistance à leur mesure. Puissance infinie : le doigt qui incline un monde. Éloquence infinie parce que silencieuse : un mouvement du doigt suffit à Dieu pour émouvoir le monde. L'action divine se conforme au modèle du signe le plus éloquent, tel qu'il obsède par exemple les *Confessions* et l'*Essai*. Dans l'un et dans l'autre texte, l'exemple du signe muet est le «simple mouvement de doigt», le «petit signe du doigt», un «mouvement de baguette».

De la grammatologie.
Derrida

A possibilidade de ser interpretada como absurda uma epígrafe em língua estrangeira de um livro traduzido e já deveras reeditado é alta. Ainda assim, insiste-se em uma espécie de pedido de paciência a quem, porventura, se encontrar com este texto exatamente pela possibilidade de, talvez em um excesso explicativo, passar da primeira página, tendo encontrado resumo,

abstract, epígrafe e... o início do texto. Afinal, se parece (e é) violenta a língua estrangeira que simplesmente chega e é apresentada sem qualquer indício de baliza é porque, neste texto, a relação do *fora* como a implicação de uma violência em graus impagáveis assume um eixo de leitura do romance *O amor dos homens avulsos* (2016), de Victor Heringer (1988-2018).²

Mas por que, então, (já) começar com a violência linguística? Explica-se, parafraseando o que está acima citado em francês, unindo o autor da citação, Jacques Derrida, a um de seus amigos de longa data e troca acadêmica, Jean-Luc Nancy, referência no texto de chamamento para o dossiê “Territórios indivisíveis: Corpo, escrita e política no Brasil e na América hispânica”, de Ana Carolina Macena; Debora Duarte dos Santos e Ellen Maria Vasconcellos (2024, n.p.):³

Jean-Luc Nancy propõe uma abordagem distinta para pensar a escrita quando afirma que escrever é um gesto que “toca no corpo, por essência”. Nesta perspectiva, para além de sua dimensão simbólica, Nancy reconhece na escrita a sua materialidade ao concebê-la como uma extensão do corpo, em sua extremidade. A escrita seria, portanto, esse espaço limite de partilha onde se dá a inscrição do corpo-fora, permitindo que este seja tocado e possa tocar outros corpos, afetando-se e afetando-os mutuamente.

Haja vista esta espécie de contiguidade entre corpo e escrita, que contempla também todo tipo de modulações performáticas, o objetivo deste dossiê é investigar como a escrita do corpo, em certas manifestações literárias – principalmente, brasileiras e hispano-americanas –, torna-se rota para pensar novos modos de existência e resistência, nos quais se afirma a materialidade de corpos escritos. Ao invés de reconhecer a vida exclusivamente por sua dimensão transcendental, separada de sua dimensão corpórea, buscam-se artigos que instigam a pensar a existência como uma densidade indivisível, em um contexto onde a vida coincide consigo mesma, com seu modo de ser imanente, isto é, com a materialidade dos corpos e das coisas que os cercam, que se tocam e se entrecruzam infinitamente (DELEUZE, GUATTARI).

Nesse sentido, assim como Deleuze afirma que “os corpos não se definem por seu gênero ou sua espécie, por seus órgãos e suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos dos quais são capazes, tanto na paixão quanto na ação”, interessam-nos para o diálogo que ora abrimos propostas que explorem a escrita e a arte como espaço de intersecção e implicação física, material, problematizando os dualismos que distanciam mente/corpo, humano/não humano, pessoa/coisa, na tentativa de forjar a noção de humano (ESPOSITO): corpos tecnológicos, corpos pós-orgânicos, corpos animalizados, corpos mutantes, corpos em atuação.

São também bem-vindas propostas que investiguem modos de sobrevivência em meio à precariedade da vida, à catástrofe, aos fins e à violência à qual estes corpos estão expostos (BUTLER), discutindo dispositivos biopolíticos de reinvenção da vida e afirmação de outras subjetividades não-normativas ou controláveis, dignas de direitos: corpos enfermos, corpos precários, corpos disformes, corpos migrantes, corpos de gênero e sexualidade dissidentes, enfim, corpos marginalizados.

² Uma outra maneira possível de se pensar os *porquês* da epígrafe está em Natali (2021, p. 102, grifos do original): “A esperança é que a epígrafe, solta ali no início da primeira página, seja capaz de diminuir o escândalo que é, sempre, começar. É como se aquelas linhas, destacadas do corpo do texto, pudessem abrandar o risco presente no ato de interromper o silêncio para, enfim, começar. Com a epígrafe, em vez de *tomar a palavra*, é você quem é tomado por ela, que chega de um lugar impreciso, além ou aquém do começo”.

³ De sobreaviso: o texto de chamamento não constará nas referências do artigo dado que, via de regra, tal gênero tende a desaparecer quando do prazo final para envio dos textos. Deixo também registrado que o texto foi acessado no dia 14 de janeiro de 2025.

A união de Derrida a Nancy aqui não é gratuita, como explicaremos adiante quando passarmos, ainda que brevemente, à relação do toque com o corpo, eixo de leitura e pensamento do primeiro autor com o segundo. Voltando, então, à epígrafe e a sua relação com o texto de chamamento do dossiê, encarar o texto aqui proposto como um exercício que, de certa forma, incorpora de jeito tenso a própria violência é para demonstrar, também, sua arbitrariedade inexplicável, seu eixo de formação tendo como princípio a Necessidade (Derrida, 2014; Ferreira da Silva, 2024) para a construção argumentativa de um esquema maior. A violência é o que gera o princípio fundador do mal como algo divino, como vai dizer a continuação do texto derridiano supracitado, porque só pode se fornecer tal explicação em torno de como o mundo sofre alterações e, além disso, como o sujeito rousseauiano, antes bom, passa a ser provocado a partir de algo que é, ao mesmo tempo, externo a ele e fundado como intrinsecamente ligado a ele (logo, seu suplemento).

A violência, assim, perpassa não só o mundo *a posteriori*, mas é o que lhe constitui como parte essencial de seu próprio acaso. Para pensarmos a América Latina, então, sua própria maneira constitutiva enquanto continente invadido passa pela construção tal qual a epígrafe: a suposta gratuidade da violência (o controle do exercício total dos extermínios e dos seqüestros que mancham de sangue a história do continente) só pode ser vista e entendida como impagável e necessariamente não-gratuita, porque o piparote que torma e tomba um mundo outrora construído como reto é a constituição do sistema como um todo (Derrida, 2014). Isso ficará mais evidente, espera-se, logo mais, a partir da entrada do livro a ser aqui analisado.

Assim, rastreando de cenas e momentos nos quais a violência direcionada às personagens principais da trama (Camilo, Cosmim e Renato) se mostra aquém e além do entendimento da possibilidade de reparação (principalmente no assassinato, caso de Cosmim), a tentativa aqui é a de reinterpretar o romance heringiano a partir de sua própria criação semi-mitológica, como no início (ou seja, na gênese) do romance:

No começo, nosso planeta era quente, amarelento e tinha cheiro de cerveja podre. O chão era sujo de uma lama fervente e pegajosa. Os subúrbios do Rio de Janeiro foram a primeira coisa a aparecer no mundo, antes mesmo dos vulcões e dos cachalotes, antes de Portugal invadir, antes de o Getúlio Vargas mandar construir casas populares. O bairro do Queim, onde nasci e cresci, é um deles. Aconchegado entre o Engenho Novo e Andaraí, foi feito daquela argila primordial, que se aglutinou em diversos formatos: cães soltos, moscas e morros, uma estação de trem, amendoeiras e barracos e sobrados, botecos e arsenais de guerra, armários e bancas de jogo do bicho e um terreno enorme reservado para o cemitério (Heringer, 2016, n.p.).

Para respondermos ao chamamento de “Territórios indivisíveis: Corpo, escrita e política no Brasil e na América hispânica”, mais algumas palavras antes do início do mito heringiano propriamente relido como uma criação pensada na violência não-dizível, imensurável, a partir da argila quente primordial do início do mundo como um território violento. Os termos nos quais o dossiê se rastreia, ou seja, o território, o corpo, a escrita, a política, o Brasil e a América Hispânica, entendidos em uma perspetiva que privilegia a não-divisibilidade, serão vistos também na problemática na qual o indivisível é rastreado e subjugado à divisibilidade filosófica (se entendermos o Ocidente em termos como separabilidade, inteligibilidade, temporalidade, desde Aristóteles, ao menos), como um esquema que já prevê a violência epistêmica.

mica para subjugar o mundo *a partir da diferença*. A presença da divisibilidade, por exemplo, na citação derridiana, vem com a conclusão na qual se a divisão veio do aquém e do além, o mal só pode ser deus – e, se assim o é, a própria tensão na não-divisibilidade precisa ser revista, tal qual na desconstrução, não para prever sua solução e mudança de tópico, como se a apresentação da forma na qual tal problema se encontra, filosoficamente, nos gera alguma segurança de termos resolvido (e superado) o problema. A partir de Heringer, dessa cena inaugural com ares de mito, queremos chegar no termo oposto, mas também tomando com *justeza* (Derrida, 2005) o chamamento do dossié, no qual corpo, escrita e política estão subscritos a um sistema que prevê, no prolegômeno, a violência, essa de gênero e racial, ao mesmo tempo.

Em uma última volta, para que se dê o início até aqui protelado (mesmo se pudéssemos e/ou devêssemos considerar a introdução um início propriamente dito que também traz suas questões próprias enquanto gênero), em termos metodológicos, a ensaística deste arquivo se dará tal qual o texto analisado: fragmentária, em idas e vindas, de modo que se percebam também quebras possíveis na escritura do texto, ou seja, em sua formatação e sua ambientação, como violenta para refletir e trazer de volta a atenção à própria forma *esperada* do romance enquanto sequencial.

♦♦♦

Retornemos ao já citado início do romance, para que de algum lugar seja possível começar:

No começo, nosso planeta era quente, amarelo e tinha cheiro de cerveja podre. O chão era sujo de uma lama fervente e pegajosa. Os subúrbios do Rio de Janeiro foram a primeira coisa a aparecer no mundo, antes mesmo dos vulcões e dos cachalotes, antes de Portugal invadir, antes de o Getúlio Vargas mandar construir casas populares. O bairro do Queim, onde nasci e cresci, é um deles. Aconchegado entre o Engenho Novo e Andaraí, foi feito daquela argila primordial, que se aglutinou em diversos formatos: cães soltos, moscas e morros, uma estação de trem, amendoeiras e barracos e sobrados, botecos e arsenais de guerra, armários e bancas de jogo do bicho e um terreno enorme reservado para o cemitério (Heringer, 2016, n.p.).

Os tons de mito podem começar a nos aproximar de uma perspectiva na qual o chão ali criado se torna um cujo destino é sua eterna repetição, deixando existir algum tipo de laço que faça, do calor primordial da criação ao acontecimento da invasão e o suor transposto na criação do Queim, uma estrutura que perpassa tempo-espacó e se mantém viva, pulsante. A ela damos o nome de violência. Termo esse que, ao longo do tempo, se irrompe em outras tantas formas e determinações que, tal qual o mito (ou, para nos aproximarmos da perspectiva religiosa presente no nome de Cosmim, o *itan*), precisa estar aquém e além do tempo para determinar que o acontecimento de *lá* não só é igual ao de *cá*, no qual todos se entrelaçam de uma maneira talvez difícil de determinar, mas permite sua iterabilidade por não garantir, no próprio ritmo da narrativa, que a suscetibilidade temporal dos argumentos preveria avanços e retrocessos mas, de qualquer forma, caminhos em uma linha reta a pressupor a passagem do tempo e da mudança dos obstáculos: se a determinação do tempo é outra, a narrativa em si se constrói de outra

forma, irrompe em fragmentos, em memórias e em narrativas de um tal tempo presente⁴ a se reconstruírem pela fragmentação dessa matéria que, se desde sempre é difícil de determinar em categorias estanques e escorregando em uma delimitação que mantém a continuidade, não preenche as categorias aristotélicas sem antes já as colocar em questão ou tensionamento.

Meu raciocínio está partindo, para este tipo de entendimento, de um diálogo com “On Heat”, de Denise Ferreira da Silva (2018, n.p., tradução nossa):

A experimentação do Elemental como descritor metafísico expõe a forma como a violência colonial e racial é vital para a acumulação de capital nos seus vários momentos (mercantil, industrial e financeiro). Sustento que pensar com o calor desloca o tempo universal (o tempo do humano) para um relato não antropocêntrico do que existe ou do que acontece. Com o calor, é possível imaginar a mudança não como progressão, mas como transformação material.

Os primeiros filósofos modernos, como Locke e Hume, delimitaram o alcance da Ciência ao enquadram o Homem como uma coisa do tempo. Este gesto, que colocou o Homem na base dos programas epistêmicos e éticos modernos, tinha uma condição: o Homem não se tornaria um objeto do conhecimento científico. Daí que a consolidação do tempo universal só tenha ocorrido séculos mais tarde, nas narrativas da História e da Vida de Hegel e Cuvier, respectivamente, que refiguraram o Homem como o Humano – isto é, tornaram-no à medida para conhecer todo o resto no mundo. Ambas as narrativas – a histórica de Hegel e a orgânica de Cuvier – transmitem o tempo como universal, simultaneamente finito e transcendente, ao conceberem a História e a Vida como um desenrolar progressivo que encontra o seu ponto culminante na condição humana, tal como existia na Europa pós-iluminista. Através destas noções, o tempo histórico e orgânico, Universal (Humano), ocuparia o Mundo: tornou-se a base de classificação de tudo o que existe e acontece, desde a composição dos corpos, dos coletivos, até (as camadas geológicas de) o planeta que habitamos.

Ainda que um tanto mais adiante no romance, um trecho como “[a] mesma *raça* que fez chaminés [...] agora recicla garrafas de plástico. Não faz diferença. Este planeta começado na lama vai terminar na lama: *todo mundo* tem vontade de simetria. É maior do que a gente.” (Heringer, 2016, n.p., destaque nossos) parece ajudar a narrativa que corrobora com a manutenção de um sistema calcado na diferença racial, ainda que direcionada a uma sistematização da mesma com seus ares de mito. E se tudo isso, de certa forma, parece depender de uma genealogia de uma história de amor a ser contada, seja ela qual variedade assumir (romântico, geracional, de filiação, etc.), o mesmo começa, tem rastros e perspectivas, que a todo momento estão trabalhando com seu oposto, ou ao menos sendo construídas como um binômio entre o amor e o ódio, aquilo que rejeita a construção de um espetro:

Meu *instinto* inicial foi odiá-lo. Queria furar seus olhos, fazê-lo desaparecer da face do planeta. Sei lá por quê. O ódio não tem razão nem propósito. O amor tem propósito, mas o ódio não. O amor serve para a perpetuação da espécie humana, protege

⁴ A precisar passar a maior parte do tempo sem deixar indícios temporais para, inclusive, manter a narrativa como interdependente do que acontecera “antes” e, ao mesmo tempo, juntar o antes e o depois sem garantir que “lá” e “cá” são completamente divisíveis. De qualquer forma, aqui e acolá, surgem marcos como o fim da ditadura e os anos 2014-2015. Que sejam esses, além do que diremos da herança do pensamento escravocrata, os marcos escolhidos por Heringer, não nos soa como gratuidade.

da esterilidade e das solidões mais fatais. O ódio é maior, tem mais tentáculos e fala com mais bocas do que o amor. O amor é uma função fisiológica, o ódio é uma fome sublime e furiosa. É o motivo pelo qual somos a espécie dominante do planeta. O ódio é a perpetração da espécie.

Odiei a voz de papai dizendo “Pode vir, vem”, e odiei a demora do menino em se esgueirar pela porta entreaberta do carro, e odiei o nome dele – “O nome dele é Cosme”, papai disse –, e odiei a camisa azul-bebê que ele estava usando (comprada por papai, certeza), e sua corrida desajeitada até as asas do meu pai, que o aninhou com aquela mãozada que tinha. Odiei com ódio ancestral, num idioma que só a Maria Aína⁵ devia conhecer e que eu nunca decifrei (Heringer, 2016, n.p., destaque nossos).

Uma justificativa possível vem a partir da leitura de como a construção da história e do futuro (veja, o narrador de Heringer diz, a certo ponto na citação acima, que o amor *perpetua* a espécie, ou seja, o amor precisa da *reprodução*) vai entrelaçando amor e dominação, com uma camada de violência, quando vai e volta no andar da carruagem da memória de Camilo. Cosmim/Cosme só chega à casa da família de Camilo porque o pai, depois descobrimos em outro fragmento, talvez tenha feito da família do menino mais alguns registros de vítimas de tortura na época da ditadura. Eis, na narrativa, tais duas vezes nas quais a ferida histórica do regime ditatorial aparece, em que uma *forma* a família e a outra *destrói* a unidade nuclear familiar de Camilo (com Cosme já assassinado):

Até o dia em que papai foi buscá-lo, Cosme morava com uma velha branca numa casinha geminada em Barbacena. (Daí o sotaque amineirado.) Isso ele nos contou. Quando se entendeu por gente, ela já cuidava dele – o nome era Dora, Maria Doralina Trazim de Souza, mas ele sempre a chamou de “avó” e a vizinhança toda fazia o mesmo. A avó dizia que ele tinha sido deixado ainda bebezinho na ladeira da igreja da Boa Morte, e de mão solidária em mão solidária acabou chegando às dela, as únicas que não quiseram mais soltar. Não sabia quem eram os pais. Quando ele fazia malcriação, a avó dizia que o devolveria aos padres.

A única pista que deixaram foi uma fotografia, nas dobras da mantinha do bebê: trinta pessoas posando sobre os destroços de um avião caído. A imagem me impressionou, parecia que o peso das pessoas é que tinha derrubado o bimotor, que jazia com o nariz enterrado, cheio de gente nas asas e no lombo. Não sei onde foi parar a foto. Cosmim nos mostrou uma vez só. Acho que ele recortou a imagem de uma revista, para inventar qualquer coisa, e eu acreditei.

O fato é que um dia meu pai bateu à porta da casinha geminada, tomou um café com a vó Dora, deu uns tapinhas carinhosos no ombro de Cosme e o trouxe para o Queím. Daqui ele não saiu mais (Heringer, 2016, n.p.).

⁵ Em outro momento, por exemplo, a relação de Maria Aína com os dois meninos é descrita assim, além de uma pequena marcação genealógica da mais velha: “Magrela, filha de escravos, falava na língua dos tataravôs quando não queria que a entendessem. Olhava para fruta verde e ela madurava. Fazia doce de abóbora no dia de Cosme e Damião, trazia para nós ainda morno. Nunca me esqueci do gosto, a casquinha quebrava crocante e, dentro, o creme arenoso, polpudo. Éramos os primeiros a comer, depois dos erês: ela deixava uma tigela cheia no meio do mato para eles. Os doces murchavam e sumiam. É assim que espíritos se alimentam” (Heringer, 2016, n.p.). Exploraremos, logo menos, as relações da religião dentro da narrativa, e como elas também estão presentes e são marcadas pela mesma linha tênue do amor e do ódio, quando entendidos como fetichização e/ou perseguição racial, dentro do romance.

E a outra:

As duas semanas que vieram depois estão deformadas na memória. Uns pedaços confusos, umas coisas não sei exatamente de quando. Mamãe começou a fumar um cigarro que vinha num maço dourado. As aulas estavam chegando. Um dia, ela fez as malas e se mudou para outra casa (um hotel?). No outro, voltou a morar com a gente, tinha perdoado meu pai. O porquê eu não sabia. Será que ele tinha dormido com a secretária? Todos os homens dormiam com as secretárias.

Os dois se divorciaram uns anos mais tarde. Papai acabou seus dias em 1987, num sítio em Queimados, demente paranoico, com medo de que o pusessem dentro de pneus e tacassem fogo. Os bandidos. Mamãe envelheceu carente num sala e quarto na Taquara. Mais tarde ainda, ambos já mortos, descobri uns pedaços dos porquês. Reunindo as papeladas dela para o lixo, dei com uma pasta etiquetada com meu nome. Dentro, uma carta e uns documentos xerocados ("que o depoente..."; "que supunha médico, aplicou-lhe uma injeção"; "que ouviu o... que desmaiou de..."; "substância que a deixou acordada por três noites"; "que atendia por 'doutor Pablo' e ria quando") que ela tinha recebido, não sei, de um dos amigos militares do meu pai. Se tudo bate (há muitos carimbos oficiais, mas nunca procurei saber o fundo da verdade), papai foi o "doutor Pablo" que ajudava nos porões, mantendo os prisioneiros sobreviventes. Pode ser invenção do rancor dela. Na carta, mamãe diz que não sabia de onde ou por que meu pai tinha resgatado Cosmim, mas ela achava que era o filho de uma de suas vítimas, talvez do sêmen estúpreo dele próprio. Por isso tinha dó, mas nem conseguia olhar para o menino direito etc. – e que me amava muito e um beijo da sua mãe que te ama muito ❤️❤️❤️ Antônia de M. Cruz. (Carimbo e história são fáceis de inventar.) Mas, se tudo bate, papai deve estar na eterna queima de arquivo que é o inferno. Ou que nada, a gente morre e some no vácuo, o corpo aduba as árvores e quem se lembra de nós um dia morre também (Heringer, 2016, n.p.).

O fragmento termina com alguns carimbos:

Figura 1: captura de tela de *O amor dos homens avulsos*



Fonte: Heringer, 2016, n.p.

As idas e vindas no romance em torno da formação da família passam também pela recuperação traumática das diversas linhas de força dentro da construção tanto da sociedade

ali presente no Queím, quanto da história da terra maior na qual tudo isso se passa (a nação brasileira). A história de Camilo-Cosme e de Camilo-Renato (a ser descrita para releitura em um momento posterior deste trabalho) depende dos prolegômenos de gênero e de raça que formam a maneira como “o mundo se faz mundano”, por assim dizer. Os brancos (representados, em sua maioria nos focos narrativos, por Camilo e sua família) agem por *instintos ancestrais*, como quando Camilo diz ter ojeriza a Cosme sem qualquer outra explicação. Mesmo sendo uma espécie de palco no qual a cena familiar se altera, a diferença maior entre Camilo e Cosme segue sendo descrita a partir dos critérios raciais a serem *vistos* pela diferença. Tanto é que, na narrativa, passa-se uma certa quantia de tempo até o momento no qual é possível perceber que as personagens se tocam pela primeira vez, no sentido basilar de chegar perto, de se permitir a vulnerabilidade de entregar o corpo à aproximação com este outro presente à sua frente.

O início do romance e da aproximação das crianças precisa manter tal distinção, em termos raciais, ao ponto no qual, no mesmo dia da chegada de Cosme, se relata sua primeira fuga, assim como o lugar ao qual a personagem se dirige e é encontrada pelo pai de Camilo:

Cosme tinha se escondido na antiga senzala, que já naquele tempo era fachada pura. Os negros do bairro, muitos deles parentes dos escravos da fazenda, tinham um compreensível pavorasco do prédio. Só visitavam acompanhados de Maria Aína, para falar e dançar com os santos pretos. As católicas nem isso. Hoje, a fachada permanece, mas o terreno virou estacionamento e todo mundo é evangélico. Se os santos ainda vivem lá, devem estar com os pulmões podres.

Burro garoto Cosme, mula. Quase posso ver: um metro e pouco, quarenta quilos de carne parda tremendo de suor na senzala baldia, com a certeza de que nunca o alcançariam. Foi o primeiro lugar em que, por *instinto*, papai o procurou (Heringer, 2016, n.p., destaque nossos).

A contínua descrição de pessoas brancas com uma certa genialidade natural a ponto de saber o que deve ser feito a todo custo, na primeira tentativa, tenta inscrever a diferença racial na natureza (na dicotomia com a sociedade), como se a raça fosse anterior ao racismo, e não ao contrário (Mills, 2023; Spivak, 2022); isso porque, ao mesmo tempo em que Camilo revive e/ou reconta suas memórias do passado e narra seu presente, assim o faz em um ponto de vista que não só reconta, mas analisa e dá plano de fundo para uma certa profundidade que, concomitantemente, o faz se tornar presente e distanciado daquilo que está sendo narrado, pois coloca no dito uma certa análise de *como, quando e de qual maneira* tudo se estabelece da forma como se faz. Cosme é visto como bruto, burro, desengonçado e, enquanto isso, Camilo e seu pai, em certo momento, agem mesmo que por instinto de uma maneira que ora parece justificada exatamente em um ponto além da compreensão humana (a “natureza ancestral”) ou que aparece como já justificada pela necessidade de assim o fazer (pois se é assim). Essa construção baseada na diferença se torna então uma justificativa que mantém como desigual a relação ali construída, mas a transfere para um campo do mitológico (um “é assim que a banda toca, porque o mundo foi construído dessa forma desde a geleia primordial do magma terrestre”) e da normalização da diferença entre pessoas brancas e pessoas negras, naturalizando a vista branca (*white sight*) como uma construção ocular isenta de diferença ou de valorização prévia, ainda que já rodeada e baseada o tempo todo em critérios que exigem a presença subjetiva daquele que fala e vê (Mirzoeff, 2023).

O corpo de Cosmim, por fim, é *escrito/inscrito* a partir da diferença e só passa a existir dessa forma, como já entendido com um prolegômeno cuja antemão garante uma visão que prevê a desigualdade e a segue sustentando como fora do regime da presença, aquém e além do regime do toque – até que as personagens se toquem e até que as mesmas se encontrem (pela primeira vez, a partir da raiva de Camilo, que tenta bater em Cosme). O anulamento da diferença a partir de uma espécie de “contaminação” do outro passa a acontecer, pela primeira vez, com uma tentativa de aniquilação de Cosmim por Camilo, ainda que o objetivo não tenha sido concluído, mesmo que tal construção dependa, mais uma vez, da demonstração de o que Camilo sente é *ancestral* e *instintivo*.⁶

Aqui, o toque, tão importante para Nancy (2000) e para a leitura que Derrida (2000) faz de seu trabalho, aparece como a limitação daquilo talvez não previsto pelo destaque da exigência de *outridão* a partir dos dois filósofos: se o toque apaga a diferença e contamina um no outro, criando (ou, ainda, *retornando*) a um estado no qual a diferença não é marcada com força de lei [Derrida, 2019]) esse espaço cinzento, impedindo que a dicotomia Eu-Outro siga marcada a ferro e fogo, o toque, quando funciona como ameaça de junção da diferença racial, parece prever a possibilidade de destruição da separabilidade entre as categorias Eu/branco-Outro/negro e, assim, precisa se fazer impedido, precisa não nascer. A religião, de certa forma, parece entrar nessa conta também, como mecanismo capaz de *relegar* (deixando de lado o *religar*) não pessoas com o sagrado, mas pessoas entre si, entre grupos de pertencimento que passam por um mecanismo anterior de segregação.

♦♦♦

Tanto pelo dito antes, em citação prévia em torno da fuga de Cosme, que na antiga senzala da Casa-Grande no Queím se encontrava um terreiro (ou seja, se encontrava um espaço agora utilizado para a prática religiosa envolvendo religiões de matriz africana), quanto no próximo destaque, a segregação racial impõe, antes do conhecimento básico da prática interna, uma interdição no entendimento possível de Camilo (e lhe destaco por ser a única pessoa que fala no texto, diretamente de seus pensamentos):

Eu também não me sentia comum. Uma raiva no meu sangue, nascida depois da puberdade, me mandava ter cuidado. Aquelas mulheres podiam nos matar a qualquer momento, dilacerar nossa carne, cozinar e comer com pasta de milho rosa. Mesmo naquela hora, elas exaustas, os pretos velhos e as pombajiras já longe, de volta no céu, no inferno, em Aruanda. Tem uma coisa nas mulheres, uma ameaça, não sei, coisa de útero.⁷ Como eu iria saber? Tivemos medo (Heringer, 2016, n.p.).

⁶ Tudo isso acontece com o retorno da mãe de Camilo após alguns dias afastada da casa da família, quando tem que lidar com a burocracia do falecimento de sua mãe. Na narrativa, a cena se desenrola da seguinte maneira: “Ela desceu do carro e deu oi para o menino. Papai e Joana estupeficiaram. Antes, nem olhava direito para ele. Não foi carinhosa, não abraçou nem chegou perto do garoto, mas falou aquele oi, incendiou minha raiva, que derreteu meus olhos e eu não vi mais nada. Já estava no chão, o cotovelo ralado e o cajado rolando para longe depois de ter acertado o rosto do Cosme. Uma bolha de sangue rebentava no canto do olho dele, que virava para mim ainda sem reação. Quando as minhas raladuras começaram a arder, a ferida dele também deu alarme. Vi que ia pôr a mão na ferida, que estava prestes a gritar, mas não ouvi. Desmaiei. Aí o verão acabou.” (Heringer, 2016, n.p.)

⁷ A misoginia, que ainda passa despercebida por Camilo, vem unida de homofobia a partir dos colegas de jogo e brincadeiras. Quando Camilo e Cosme já se encontram como um casal, eis o que narra Camilo: “Em poucas

As mulheres em questão são narradas assim quando Cosme e Camilo passam na frente do terreiro após uma festa de Omolu, orixá das chagas (e da cura, antes que se esqueça). Há aqui o que destacamos no início do texto, da duplidade violenta da opressão como um pré-requisito para o entendimento do avanço da trama em *O amor dos homens avulsos*. Agora talvez um tanto mais focado no substantivo “homem”, não há como se esquecer que ali, naquele momento, o julgado como feroz, aquém-além do entendimento do humano, são mulheres negras. Logo, a sobreposição de critérios formadores do mundo “como ele é”, desde a gelatina primordial, aparece destacada na fala de Camilo e, ao mesmo tempo, em uma espécie de demarcação comunitária, um laço com Cosme nessa contraposição “homens vs. mulheres”, na qual o quesito racial aparece subsumido no medo de Cosme, ou naquilo que Camilo entende como medo do companheiro. A explicação parece ter mais sentido caso se leve em consideração que é Camilo o narrador, não a dupla, muito menos uma terceira voz a aparecer e cooptar para si, dentro do texto, o pensamento e os sentimentos dos dois. Não há ali espaço, por exemplo, para a fala de Cosme, só o registro, quiçá um tanto prepotente, em juntar um “Como eu iria saber?” com “Tivemos medo”.

Camilo narra a cena juntando até mesmo o conhecimento religioso com uma certa justaposição moral que já contém em si também o preconceito racial: “Mesmo naquela hora, elas exaustas, os pretos velhos e as pombajiras já longe, de volta no céu, no inferno, em Aruanda” (Heringer, 2016, n.p.). Se a morada dos ancestrais ilustres que à terra voltam para seu culto próprio, ou seja, Aruanda, é a terceira suposição de Camilo, parece não ser exagerado notar que a vista(-branca) do narrador, em um primeiro momento, se aproxima daquilo imaginável pela ciência(-padrão-cristã-branca) para ser justaposta à religião de matriz africana e depois chegar no termo correto. A justaposição “céu → inferno → Aruanda” iguala e nivelava termos e concepções diferentes de mundo a, na sequência, também parecer inferir um lugar mais aquém do que o inferno para os ancestrais ali presentes, por serem eles entendidos já como ancestrais negros – os pretos-velhos, as pombagiras, os erês e os orixás (em outros momentos mencionados no romance) parecem orbitar a construção da moldura do romance como seu próprio suplemento para o que vai acontecer depois: o assassinato de Cosme.

É Adriano (avô de Renato) quem começa a orbitar e ser nomeado como assassino de Cosmim, sendo que todo o desenrolar se passa da seguinte maneira (as citações são longas e, a isso, se pede desculpa; de qualquer forma, a paráfrase pareceria um tanto desajustada nesse momento e se chegará lá como justificativa):

O assassino foi buscá-lo na porta do colégio. Cosmim foi com ele (por quê?), porque era o mesmo caminho, porque era como essas meninas pobres que, mesmo com muita honra e amor-próprio, se dão mais fácil. Não sei o que se disseram. Meio-dia e uns quebrados. Quando saíram da vista dos professores e coleguinhas, ele o agarrou pela cabeça, com uma só mão, e começou o arrastamento.

O chão é crocante no Queim. Cosmim deve ter gritado, mas ninguém acudiu (por quê?), porque não era da conta de ninguém, vai ver o garoto era impossível, todo

horas, eles se recuperaram das porradas e se acostumaram com a ideia de que seus dois amiguinhos viraram namorados. Vai ficar um roxo só e tudo bem. Quando a gente se beijava eles faziam eca e pronto, de vez em quando tacavam coisas: terra, tufo de mato. Não faziam piada, mas pararam de xingar e empurrar o Cosme. Durante duas semanas, eles respeitaram. No dia seguinte ou no outro, sei lá, a irmã do Tiziú pariu, em casa mesmo. Gêmeos, um menino e uma menina, sem pai, só mãe. Eles fizeram eca também quando ouviram falar de placenta, e tacaram tufo de mato, chamaram de filho da puta. É provável que tivessem mais nojo da irmã do que de nós. Ainda nem tinham perdido o medo de menina direito” (Heringer, 2016, n.p.).

mundo sabe como são impossíveis, os garotos. Ele se debateu, conseguiu se livrar, tentou correr, mas era péssimo em educação física. Um enroscô de pés, pá, pá, o assassino muito mais predador que ele, que só corria atrás da minha irmã e nunca alcançava. Em algum momento, o assassino o pegou pelo pé, ele já devia estar desacordado (por quê?). Foi assim que ele perdeu a camiseta (por quê?).

Hora da morte: aproximadamente 13h00.

A faca do crime desapareceu. O assassino fugiu. Que os vermes que lambem carinhosamente seus ossos não deem descanso, Adriano de sobrenome desconhecido, bisneto de todos os fedores e bisavô de chorumes eternos (Heringer, 2016, n.p.).

Mais adiante, Camilo adiciona as seguintes informações:

O que aconteceu depois de Cosmim morto e enterrado: nada. Um homem fugiu no mesmo dia, mas a polícia decidiu que a fuga tinha muito mais a ver com a barriga inchada da mulher do que com a barriga esfaqueada do menino. Era o que fazia mais sentido mesmo. Pura coincidência, foi o que decidiram. Ele não tinha nada a ver com a família dos patrões da mulher, foi o que decidiram. A investigação morreu à míngua. Um crime de acaso, sem motivo e, por isso, era impossível achar o culpado. Foi o que decidiram. Nenhum policial veio falar comigo. Papai não contratou detetive particular porque ninguém faz isso de verdade. Acreditou na polícia. Mamãe acreditou na polícia, minha irmã acreditou. Os duzentos indignados do cemitério também: voltaram para suas casas para pensar em como, meu Deus, arrumar dinheiro para o mês que vem. Ficou tudo por isso mesmo, eu só não pude nunca mais sair para a rua. Hoje, se a gente pesquisa o nome completo do Cosme no Google, não aparece nada (Heringer, 2016, n.p.).

Aqui se faz a junção de Cosme e Renato, como a manutenção da repetibilidade da história, onde o assassino do primeiro, ao fugir depois da ação, cria uma linhagem de ausências, a chegar em seu neto:

O assassino teve a gentileza de vestir a cueca de volta no cadáver. Minha mãe foi quem me contou, mas só bem mais tarde, como quem conta que uma vez viajou para Maceió ou Parati e foi legal, mas comeu uma casquinha de siri que não caiu bem. Estávamos tomando café, com bolo de cenoura e biscoitinhos amanteigados, desses que vêm em latas com paisagens da Suíça. Abusado, rendido, enrabado, violentado, estuprado, currado, esgarçado, despregado, arrombado. Se você quer saber, era ele quem me comia. Sempre. Com óleo de amêndoas roubado da minha mamãe, mamãe, mamãezinha. Não é isso o que incomoda? Então, eu é que devia estar morto, esfaqueado ao meio-dia. E ninguém sabe para onde fugiu o assassino. Não sei se a polícia foi atrás, nem deve ter ido. O maior perigo para um menino é encostar num fio desencapado e babau, era isso que eu achava quando era moleque. Não sei se essa comissão que tem agora descobriu que meu pai estava nos porões dando remédio para os torturados. Evito notícias. Evito, não leio. Troco de canal. Será que as vítimas se perguntam se aquele enfermeiro do porão tinha filhos? Se soubessem de mim, será que me considerariam herdeiro da covardia dele? Não sei, as vítimas dessas coisas ficam sempre meio santas, cheias das benevolências. Até o jeito de falar muda. O jeito de mexer as mãos, como quem oferece comida a quem não pagou. Eu mudei, mas diferente. Acho que não me culpariam, não me odiariam por herança, mas uma coisa é certa: no meu sangue tem o meu pai. Talvez tenha também o Emílio Médici, com aquela cara de buldogue emagrecido. Vai saber. O teu neto, assassino, é a tua cara. Você fugiu antes de

ver a mãe dele nascer, e o pai dele fugiu antes de vê-lo nascer. Teu pai também fugiu, mas as mulheres ficaram, como em geral ficam mesmo, muito mäemente. São bondosas! De mãe em mãe, ele acabou vindo parar aqui em casa. Acaba de me dar um abraço. Não é conveniente? Agora o fio desencapado sou eu. Ele está logo ali, o garoto, de costas para mim (Heringer, 2016, n.p.).

A crueldade admitida se alia a um movimento de tentativa de não-responsabilização que, ao final, também ajuda a desestabilizar certezas em torno do paradigma da *humanidade* tanto de assassino, quanto de assassinado. Se, por um lado, Adriano passa a ser descrito como um monstro, não parece ser em outro tom que não aquele de uma reciprocidade possível entre a monstruosidade de Adriano e aquela notável *em Camilo* – ou seja, pensar a chance de extrair o fato de Adriano ser um homem, vivo, agente, para levá-lo a uma categoria de monstro pode nos ajudar a revisitá-lo que é entendido *como* um monstro. Se nos baseássemos na construção foucaultiana do conceito, tal seria o ajuste necessário: entre o objeto cujas paixões são movimentadas para a criação de um desejo de ora aproximação, ora rejeição, a categoria do aquém -além do humano gera uma cisão na crítica – ou seja, aquilo a ser criticado passa a deixar de existir sequer como objeto referencializável, dada a distorção, o deslocamento e a reescrita daquilo a ser tido como monstruoso, tornando, de fato, monstros aqueles a se dedicarem ora à construção de tal distância feita pelas paixões em questão, ora à demolição (dando, portanto, validação à construção) do construído. Entre um e outro, o abismo: a monstruosidade do monstro se torna, na economia da polêmica, um esquema de transferência (Foucault, 1971).

Isso não altera o fato e a ordem além do princípio ético da *coisa em si*, que fique um tanto evidente. Ao demonstrarmos uma possibilidade de entendimento de Camilo também como alguém construído a partir de uma diversidade de facetas, algumas delas poderiam sim ser entendidas enquanto monstruosas, caso entendamos o aquém e o além do humano nos termos dispostos pelo discurso do narrador (que evoca a exigência e a compensação moral pelo crime homofóbico e racista, mas não reconhece em seu próprio narrar aquilo que condena em outrem). Afinal, já é fala de Camilo que “[o] que aconteceu depois de Cosmim morto e enterrado: *nada*.“ O que parece existir, como conclusão final, é que a morte do futuro de um adolescente negro significa, dentro da economia do romance, nada *para* a ética, restando alguns trocados de comentários em torno da moral.

No entanto, a própria perspectiva da condenação moral dos sujeitos parece indicar que o discurso se preocupa, o tempo todo, com a perspectiva dialógica *entre pessoas brancas*. Cosmim, o adolescente negro morto, continua no mundo do *nada*. E, talvez, seja aqui o ponto final daquilo que também antecede tudo, como na geleia cósmica quente que produziu o mundo e, logo, o Queím. Se na justaposição dos gêmeos *ibeji* na formação das religiões de matriz africana se destaca o “sincretismo” com os santos católicos Cosme e Damião, assim como na criação mitopoética do romance heringeriano se faz crer que o mundo de outrora e o de hoje possuem mais conexões do que as vistas aos olhos nus, a herança da própria formação da nomenclatura de Cosmim como herdeiro do legado escravocrata lhe transforma em um viajante de vários mundos, todos contidos *dentro* dele. E, se assim pode ser e assim parecer justa a hipótese, notando-se a manutenção do vocabulário da herança *de lá* com o mundo *de cá*, como constantemente se buscou apresentar no livro de Heringer a partir da voz de Camilo, o caminho da manutenção da supremacia (branca) como embate constante permitido pelo prolegômeno da violência não chegaria em seu ápice no assassinato por um motivo diferente:

o mesmo estaria dado desde o início como possibilidade de ação de pessoas (brancas), dado referente da herança escravocrata como uma tensão entre a ética moderna e a manutenção da Escravidão no mundo do Elemental, pela interdição jurídica na qual a vida de uma pessoa negra passa ao rumo da posse pela pessoa branca (Ferreira da Silva, 2018; 2024).

Se Cosmim, na junção de mundos de lá e de cá, na continuidade da narrativa do passar do tempo como uma narrativa de permanência da herança escravocrata, seria entendido como a ligação de uma herança, por exemplo, *bantu* (Fu-Kiau, 2024),⁸ sua existência é a formação possível de um futuro todo outro, um futuro cuja determinação carrega a própria chance de existência cuja base é outro paradigma, uma outra formação do Ser a levar esse passado-tornado-presente para fora do domínio da Coisa. É isso, no entanto, que morre com seu assassinato: a perspectiva possível de se imaginar a fuga da violência, ao menos dentro do romance, estrutura essa que fabula a própria continuidade (ou fim) do mundo, cuja premissa é a liberdade do envio (Derrida, 1987).

♦♦♦

O rumo de outra abertura parece possível quando Renato, neto do assassino de Cosme, passa a fazer parte da vida de Camilo, já nos anos 2014/2015, ao ponto no qual, já nas últimas sentenças do romance, criança e adulto estão morando juntos (sem a menção, no entanto, de um processo de adoção formal). O retorno, por exemplo, da genealogia do ódio, se faz presente:

Onde é que começa o amor ninguém lembra. Os gatilhos do ódio são todos fáceis: o momento em que ela disse que você é um merda, a pedra que atiraram no restaurante kosher, a bomba na casa da tia em Rafah, o dia seguinte ao que não te convidaram. Um dia Camilo perguntou se ele gostava de sequilhos de nata e o menino riu. Riu por vinte segundos e disse que sim, depois riu por mais trinta. Riu dele. Apontou para sua cara. Por quê? Do que você está rindo? E ele riu mais. Aí poderia ter começado o ódio, mas não começou. Poderia ter começado quando o moleque berrou que ele não era seu pai porque foi proibido de ir para a rua às oito da noite. Mas não começou.

É assim que Camilo sabe que ama o filho.

O ódio nunca começa quando pode (Heringer, 2016, n.p.).

O processo, no entanto, da aproximação dos dois, não deixa de vir sem as marcas das agruras do tempo que já se anunciava desde o mito:

O moleque tinha invadido o prédio, foi o que ele disse. Um morador legítimo entrou, ele aproveitou a fresta e se esgueirou junto. “Sorte que o porteiro pegou, senão faria o quê? Esses meninos da rua... não pode, fica feio pra mim, fica feio pro prédio. (Pausa) Quando ele mencionou o nome do senhor eu nem acreditei. *O senhor nunca deu problema, um condômino modelo. Tem esse rosto simétrico apesar do..., pois é, cara de bom caráter, o senhor conhece Lombroso?* (Tentou apalpar o meu rosto; me recusei) O senhor conhece esta criança? Está cheirosinho, mas não sou bobo. Às vezes nem faz nada, mas quem põe a mão no fogo. O senhor põe? No fogo?” Dei a mão ao garoto. “Conheço sim”, e viemos sem mais satisfações. O síndico

⁸ Daí o culto ao ancestral ilustre se direcionar aos, por exemplo, *guias* (ancestrais ilustres bantu-kongo), não aos orixás (ancestrais ilustres iorubá).

ficou olhando com aquela cara de cão de guarda que caiu do camburão da polícia (Heringer, 2016, n.p., destaque nossos).

Ainda que Renato possa ser uma outra chance de existência no mundo, permanece a querela do mundo a (não) cumprir o seu próprio giro, em disputa. Camilo adota “informalmente” o neto do assassino de seu primeiro amor, depois de anos isolado em um apartamento e uma vida toda com interações mínimas com o “resto do mundo”, fora dos ambientes de trabalho (falsos) que galgou. A herança do pai (o peso da imagem da releitura da ditadura) passa a assumir outro fundo, agora com o pai morto e, ainda assim, o dia-a-dia das amenidades vividas no calor do Rio de Janeiro são descritas *entre* o amor e o ódio, na possibilidade sempre de que, porventura, tudo possa continuar girando da mesma forma como o feito até o momento da narrativa. E que, no entanto, o romance termine em uma especulação que nunca chega (a retirada de Renato de Camilo, pelos “pais” que nunca estiveram presentes), os laços de amor/ódio seguem se sustentando na mesma linha tênue anterior, por serem registros de acumulações em cima de acumulações que, como um palimpsesto, se apagam pela própria forma como são pensadas.

Outra criança, outra promessa de futuro a se manter, dessa vez, tal qual o porvir derridiano, em aberto, a ainda ser escrito. O que poderia ser dito, quiçá, mantém e herda a ordem estabelecida no início: supor um mecanismo de superação com a passagem do tempo e a presença de outros mecanismos de reparação (a comissão da verdade, as leis de proteção, por exemplo, às religiões de matriz africana, o ensino obrigatório de história da África) não escondem, mas balizam, o passado, dívida que pode se passar como paga. No entanto, Cosmim, o futuro-ancestral morto, permanece no *nada*.

Referências

- DERRIDA, Jacques. *No apocalypse, not now: à toute vitesse, sept missiles, sept missives. Psyché: inventions de l'autre*. Paris: Galilée, 1987, p. 371-385.
- DERRIDA, Jacques. *Toucher—Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée, 2000.
- DERRIDA, Jacques. “Justices”. Tradução de Peggy Kamuf. *Critical Inquiry*, v. 31, n. 3, p. 689-721, 2005. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/430991?journalCode=ci>. Acesso em: 16 jan. 2025.
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 2014.
- DERRIDA, Jacques. A lei do gênero. Tradução de Carla Rodrigues e Nicole Alvarenga Marcello. *TEL—Tempo, Espaço e Linguagem*, v. 10, n. 2, p. 250-281, 2019. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/tel/article/view/13793>. Acesso em: 16 jan. 2025.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. *On Heat* (2018). Disponível em: <https://canadianart.ca/features/on-heat/>. Acesso em: 16 jan. 2025.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. *A dívida impagável: uma crítica feminista, racial e anticolonial do capitalismo*. Tradução de Nathalia Silva Carneiro, Viviane Nogueira, Jéfferson Luiz da Silva, Roger Farias de Melo, Nicolau Gayão. Rio de Janeiro: Zahar, 2024.

- FOUCAULT, Michel. Polemic: monstrosities in criticism. Tradução de Robert J. Matthews. *Diacritics*, v. 1, n. 1, p. 57-60, 1971. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/464562>. Acesso em: 16 jan. 2025.
- FUKI-AU, Kimbwandènde Kia Bunseki. *O livro africano sem título: Cosmologia dos Bantu-Kongo*. Tradução de Tiganá Santana. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.
- HERINGER, Victor. *O amor dos homens avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. Edição digital.
- MILLS, Charles W. *O contrato racial*. Tradução de Teófilo Reis e Breno Santos. Rio de Janeiro: Zahar, 2023. Edição digital.
- MIRZOEFF, Nicholas. *White Sight: Visual Politics and Practices of Whiteness*. Cambridge: MIT Press, 2023.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.
- NATALI, Marcos. Últimos poemas na terra. *ALEA*, v. 23, n. 1, p. 101-121, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/rSSVKpq7T68SRDHbBk7ptbs/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 16 jan. 2025.
- SPIVAK, Gayatri C. *Crítica da razão pós-colonial: por uma história do presente fugidio*. Tradução de Lucas Carpinelli. São Paulo: Editora Filosófica Politeia, 2022.

O cantar na poesia de Juanele Ortiz

The Singing in the Poetry of Juanele Ortiz

Mariana Vieira Mitozo

Universidade do Estado do Amazonas
(UEA) | Manaus | AM | BR
PROPOSDOC-PROFESP/UEA
vieira_mariana@id.uff.br
<https://orcid.org/0000-0003-1523-9519>

Resumo: Este artigo investiga poemas de Juanele Ortiz, artista argentino ainda pouco conhecido no Brasil e que teve parte de seus manuscritos roubados e queimados pelo governo ditatorial argentino. Para compreendermos como a obra de Ortiz incorpora concepções filosóficas acerca do canto, da aura, do sonho e de figuras da natureza, leremos alguns poemas selecionados – traduzidos especialmente para este estudo – e nos debruçaremos sobre certos aspectos da materialidade do cantar na poesia a partir de concepções do pensamento asiático contidas neste projeto estético, já que o poeta era um grande leitor e tradutor de poesia chinesa e japonesa, também em diálogo, sobretudo, com a filosofia de Walter Benjamin. Por fim, a própria poesia nos dará ferramentas capazes de ler as opressoras motivações ditatoriais, assim como as possibilidades artísticas de resistência perante estas violências.

Palavras-chave: poesia hispano-americana; Juan L. Ortiz; a aura na literatura; a figura da natureza na poesia.

Abstract: This article investigates poems by Juanele Ortiz, an Argentine artist who is still little known in Brazil and who had part of his manuscripts stolen and burned by the Argentine dictatorial government. To understand how Ortiz's work incorporates philosophical conceptions about singing, aura, dreams and figures of nature, we will read some selected poems – translated especially for this study – and we will look at certain aspects of the materiality of singing in poetry based on conceptions of Asian thought contained in this aesthetic project, since the poet was a great reader and translator of Chinese and Japanese poetry, also in dialogue, above all, with the philosophy of Walter Benjamin. Finally, poetry itself will give us tools capable of reading the oppressive dictatorial



motivations, as well as the artistic possibilities of resistance in the face of this violence.

Keywords: Spanish-American poetry; Juan L. Ortiz; the aura in literature; the figure of nature in poetry.

1 Introdução ou os primeiros ecos da poesia

Juan Laurentino Ortiz, –ou simplesmente Juanele, como é mais conhecido em seu país –, nasceu em 11 de junho de 1896 em Puerto Ruiz, povoado de Entre Ríos, na Argentina, às margens do rio Gualeguay. Ortiz ingressou aos 17 anos na Faculdade de Filosofia e Letras de Buenos Aires, onde conheceu alguns poetas e, também, teve alguns de seus poemas publicados em revistas. Sua estadia em Buenos Aires não demorou mais de três anos, quando decidiu retornar para as margens do Gualeguay. Após sua aposentadoria, Ortiz se mudou para a capital da província de Entre Ríos, para uma casa em frente ao rio Paraná, onde viveu até a sua morte, em 2 de setembro de 1978, aos 82 anos.

Não ao acaso, as figuras do rio e da natureza delineiam toda sua obra poética, com referências diretas à poesia asiática, sobretudo chinesa. O poeta viajou apenas algumas vezes e a maioria de seus deslocamentos eram devido à realização de conferências em Santa Fé ou em Buenos Aires. Juanele fez, ainda, uma viagem de dois meses pela Europa e pela China, em 1957, percurso que aconteceu logo após ter sido preso pelo regime militar argentino com a acusação de ser comunista. Em entrevistas, Ortiz declarou que sua viagem ao continente europeu e à China foi, sobretudo, devido ao seu interesse pela poesia produzida nestas regiões. O artista entrerriano, nesse período, traduziu Ungaretti, Éluard, Pound – que, apesar de ser um poeta americano, foi traduzido por Ortiz durante sua viagem à Rússia nesse mesmo período –, bem como alguns poetas chineses.

A personalidade de Ortiz se condensa em um estilo literário denominado por Sergio Delgado (2020) de escrita com *arbolatura*. Esse mesmo tipo de escrita também é percebido por Haroldo de Campos (1997, n.p.):

O que caracteriza a empresa de Ortiz é um tipo estranho, inusitado, de retórica. Uma retórica ‘seca’, ‘opaca’ (*Mi voz es opaca y sin brillo*), aventuro-me a dizer, por oposição à retórica ‘sumosa’, resplendente e resonante, de sucessivos sedimentos metafóricos, dispositivo nerudiano que acabou profundamente arraigado na dicção poética hispano-americana. O discurso de Ortiz é ‘ressecado’, ‘fosco’, beira a prosa. Não exclui, mas inclui os recursos, aparentemente áridos, de modulação sintático-prosódica, os conectivos e disjuntivos, os índices de pausa e relutância, as reticências, os versativos e os adversativos, os advérbios (especialmente os em “-mente”). Interpontua-se de vírgulas e outros sinais ortográficos, abusa deles, arborescendo, por disjunção de ramagens, no branco da página.

Este artigo parte da inquietação de um poeta argentino, considerado por parte da crítica de sua época como regionalista, ter sido alvo da ditadura militar argentina, tendo parte de suas obras queimadas – contando com alguns manuscritos ainda inéditos. Mas, ao invés

de nos debruçarmos sobre a violência ditatorial, buscaremos a poesia de Juanele como nossa maior resposta. A natureza, sobretudo a partir da imagem da flor, assim como o cantar – do poeta, de aves ou do movimento do ar (enquanto vento ou aura), da água e do fogo – nos anunciarão sentidos de metamorfose próprios da filosofia artística de um contemporâneo de Jorge Luís Borges, que sofreu fortes apagamentos em sua época e que segue sem muitos estudos ou traduções na língua portuguesa. Com sorte, nossos esforços nos presentearão com bons ares poéticos e com uma resistência própria da natureza, que sempre se renova, sobrevive e tanto incomoda os olhares ditoriais.

2 O canto e as flores

A poesia é comparada por Juanele (tanto em entrevistas como em seu projeto estético) à flor, que pode ser lida como a racionalidade da planta e da vida planetária, a total entrega de uma espécie a outras, operando num ciclo de metamorfoses. Essa noção artística fica ainda mais forte quando a imagem da flor se conecta ao canto. No poema “Momento”,¹ por exemplo, o canto dos pássaros embala um *jardim chovido*, acentuando a beleza das flores e a visão do eu poético que adentra em uma espécie de devaneio, capaz de evocar a própria criação artística. Esse mesmo arquétipo também aparece no poema “Jacarandá”, a partir da sonora floração da árvore, por exemplo. No entanto, a sensibilidade do eu poético diante de certa convivência ou despertar para a contemplação das flores e do canto dos pássaros ganha novos ecos em poemas como “Sim, as rosas...” (“Sí, las rosas” ...), presente em *El alba sube* (Ortiz, 2020, p. 193, tradução nossa):²

Sim, as rosas
e o canto dos pássaros.
Toda a beleza do mundo,
e a nobreza do homem,
e o encanto e a força do espírito.
Sim, a graça da primavera,
as surpresas do céu e da mulher.
Mas a profundidade negra, o buraco negro,
assombrosos?
Sim, Deus, o divino,

¹ O jardim chovido / eleva aos tímidos sorrisos azuis / o olhar de suas rosas. // Ruptura cristalina do alado chamamento / à luz. / Pesado de delícia o jardim com suas árvores / Se perde em suas essências. / Porém vem a brisa / e é uma infância de folhas e flores dançando. / O canto dos pássaros à dança se apegia. (Tradução nossa) do original: “El jardín llovido / eleva hacia las tímidas sonrisas azules la mirada de sus rosas. // Ruptura cristalina del alado llamamiento / a la luz. / Pesado de delicia el jardín con sus árboles se pierde en sus esencias. / Pero viene la brisa / y es una infancia de hojas y de flores danzando. / El canto de los pájaros a la danza se ciñe”. (Ortiz, 2020, p. 191)

² “Sí, las rosas / y el canto de los pájaros. / Toda la hermosura del mundo, / y la nobleza del hombre, / y el encanto y la fuerza del espíritu. / Sí, la gracia de la primavera, / las sorpresas del cielo y de la mujer. / ¿Pero la hondura negra, el agujero negro, / obsesionantes? // Sí, Dios, lo divino, / a través de la rosa y del rocío, / y del cielo móvil de unos ojos, / pero el vacío negro, el horror vago y permanente de la / [sombra]? // Sí, muchachas en la tarde, / niños en los jardines, / paisajes que suenan como melodías perfectas, / versos de Rilke o de Brooke, / entusiasmo generoso de las jóvenes almas / capaz de cambiar el mundo, / belleza del sacrificio y del ideal, / y el amor, y el hijo, y la amistad, / ¿pero el vacío negro, el escalofrío intermitente del / abismo?”

através da rosa e do orvalho,
e o céu em movimento de uns olhos,
mas o vazio negro, o horror vago e permanente da
[sombra?]
Sim, meninas à tarde,
crianças nos jardins,
paisagens que soam como melodias perfeitas,
versos de Rilke ou Brooke,
entusiasmo generoso das almas jovens
capaz de mudar o mundo,
beleza do sacrifício e do ideal,
e o amor, e o filho, e a amizade,
mas o vazio negro, o calafrio intermitente do
abismo?

A rosa, enquanto poema-flor, parece brotar num deserto em que o eu poético vaga como sombra sem rosto, que se mistura a possíveis memórias, à procura de um deus capaz de o guiar em um mundo obscuro e, talvez, esvaziado de qualquer ideia de divindade ou beleza. Os versos de Paul Celan (1998), em “A morte é uma flor”, são emblemáticos desse estado de desassossego em face a um deserto temporal que parece condensar sonhos e pesadelos, beleza e barbárie: “*A dor dorme com as palavras, dorme, dorme – Dorme e vai buscar nomes, nomes. – Dorme e a dormir morre e renasce*”. Para o eu poético de Celan, essa dor excruciente que lacera o ser, em tempos de barbárie, pode ser redimida pela poesia – discurso feito de sangue, sonho e terra. Transfiguradas pelo sonho, por vezes em simbiose com a “dor”, “*as palavras*” dormem e, nos interstícios do devaneio, “*morre[m] e renasce[m]*”. Sob este aspecto, a arte pode ser vista como um antídoto para uma época que se constrói sob o signo da agonia da morte ou, ainda, ela pode ser uma via de denúncia diante do incontestável estado de perda.

O eu poético de Juanele, no presente poema, oscila, já que a afirmação “*Sim, as rosas / e o canto dos pássaros*” dos primeiros versos encontra a adversativa, “*Mas a profundidade negra, o buraco negro, / assombrosos?*”. De igual modo, a divindade que abre a segunda estrofe do poema se defronta com o sobressalto dos últimos versos: “*mas o vazio negro, o horror vago e permanente da [sombra?]*”. Nesse sentido, a permanência parece não estar com a divindade, mas com a recorrente dúvida ocasionada pela sombra. A figura do jardim, antes presente em outros poemas de Ortiz e que neste evoca a Rilke ou Brooke, também guarda em si outra contraposição: “*mas o vazio negro, o frio intermitente do / abismo?*”.

Além das afirmações que, ao final de cada estrofe, se deparam com dúvidas capazes de acenar para outra realidade sombria, há uma espécie de jogo de claro e escuro nos versos, porque: *as rosas, o canto dos pássaros, o encanto do espírito, a primavera, o céu e o feminino*, como indicativos de criação e fertilidade da vida, estão em oposição à *profundidade negra*, ao *abismo* e ao *buraco negro*. Neste último caso, o *buraco negro* aparenta uma assombração em processo, que prolonga seu efeito e parece corromper todos os signos do encantamento anterior.

Na segunda estrofe há a oposição entre “*Sim, Deus, o divino, / através da rosa e do orvalho, / e o céu em movimento de alguns olhos*”, ao “*(...) vazio negro, o horror vago e permanente / da [sombra?]*”. Essa condensação que acaba por romper com a ideia de um certo *canto festivo* fica ainda mais clara na última estrofe que traz as figuras juvenis de “*meninas à tarde, / crianças nos jardins*”, novamente retornando à ideia de “*paisagens que soam como melodias perfeitas, / versos de Rilke ou Brooke, / entusiasmo generoso das almas jovens / capaz de mudar o mundo*”, para assim relacionar

esse estado primaveril a uma “*beleza do sacrifício e do ideal, / e o amor, e o filho, e a amizade,*” à inevitável presença do “*vazio negro, o frio intermitente do / abismo*” num estado de queda em que o último verso do poema é abismal.

A noção de *festividade* conectada ao canto (que no poema aparece através dos pássaros, do encanto do espírito e das melodias perfeitas que soam como versos de Rilke ou Brooke) está em Plutarco, na obra *Quaestiones convivales* (García, 1999). Nela, o pensador indica que a contemplação da realidade do mundo pode ser similar a um procedimento ritualístico de bulimia (*bulímu exélasis*), no qual se evita o devorar incessante e insaciável do gado. A prática de jejuns ritualísticos acena para um sentido de vida relacionada à noção de festividade, porque jejuar – de acordo também com a leitura de Benjamin (2013, p. 45) – é uma iniciação para o “segredo de comer”. O jejum, nesta ótica, é capaz de afiar os sentidos de tal modo que estes descobrem aromas ocultos e sabores distintos em qualquer alimento. Assim, o sentido de vazio contido no jejum é capaz de renovar a vida e reavivar os sentidos. Ainda sobre o ritual comentado por Plutarco, Giorgio Agamben comprehende que:

banir uma determinada forma de ingestão de alimentos (o engolir às pressas, tal como fazem os animais, para saciar a fome que é por definição insaciável) e, assim, dar espaço para outras formas de alimentação – humanas e festivas – que só podem começar quando a ‘fome de boi’ tiver sido afastada (Agamben, 2008, p.177).

O sentido de festividade opera, portanto, numa idealização contemplativa de vida, num repouso comemorativo que suspende qualquer sentido de *utilidade*, como comentaremos melhor a partir da leitura do poema “Sobre os montes...”³ (“Sobre los montes...”), também presente em *El alba sube* (Ortiz, 2020, p. 224, tradução nossa):

Sobre os montes um canto.
Um canto, só, na tarde.
Que invisível ave nostálgica
chama? É o ar que canta?
Ou é a solidão infantil
mas profunda, que diz
aos céus afastados,
o que o reflexo e o ritmo
do rio, o que as flores
agrestes, o que as árvores,
não podem comunicar?
Sobre os montes um canto.
O silêncio tão sensível,
com que doçura longínqua,

³ “Sobre los montes un canto. / Un canto, solo, en la tarde. / ¿Qué invisible ave nostálgica / llama? ¿Es el aire que canta? / ¿O es la soledad infantil / pero profunda, que dice / a los cielos alejados, / lo que el reflejo y el ritmo / del río, lo que las flores / agrestes, lo que los árboles, / no pueden comunicar? // Sobre los montes un canto. / El silencio tan sensible, / con qué dulzura lejana, / melodiosa, se quiebra! / En su ruptura, la tarde / su tensión celeste afloja. / Qué silencio el de las aguas / ahora, y el arroyuelo // — temblor pudoroso entre / las altas hierbas — por qué / ha callado? Es este canto, / entonces, la pura esencia / de esta soledad perdida / en sí misma, que pedía / a las aguas, a los pájaros, / a los follajes, a las flores, / la voz que necesitaba? / Qué dicha honda, si frágil, / que el anhelo musical / de tantas vidas secretas, / de tan mágicas presencias / como concierta el paisaje, / al fin encuentra su canto! // Un canto sobre los montes. / Un canto, sólo, en la tarde!”

melodiosa, se quebra!
Em sua ruptura, a tarde
sua tensão celeste afrouxa.
Que silêncio o das águas
agora, e o riachuelo
— tremor pudico entre
os altos gramados — por que
calou? É este canto,
então, a pura essência
dessa solidão perdida
em si mesma, que pedia
às águas, aos pássaros,
às folhagens, às flores,
a voz que precisava?
Que ventura profunda, se frágil,
que o desejo musical
de tantas vidas secretas,
de tão mágicas presenças
como concerta a paisagem,
ao fim encontre seu canto!
Um canto sobre os montes.
Um canto, só, na tarde!

O poema começa com os mesmos versos que o terminam, acentuando o sentido de canto e de certa unidade (*Um canto, só, na tarde!*). Essa especificação do tempo e do espaço deste *canto* também pode indicar a possibilidade de apreciação única, como em tantos outros poemas de Ortiz. No terceiro e quarto verso (*Que invisível ave nostálgica / chama? É o ar que canta?*), a ave nostálgica, invisível ao ponto de se confundir com o ar, *chama* o eu poético, palavra que pode indicar um convite ou, ainda, uma labareda contemplativa, pois:

o fogo encerrado numa lareira foi certamente o primeiro tema de devaneio para o ser humano, símbolo do repouso. (...) Assim, acreditamos que não se entregar ao devaneio diante do fogo é perder o uso verdadeiramente humano e primeiro do fogo. (...) Só recebemos o bem-estar do fogo se apoiamos os cotovelos nos joelhos e a cabeça nas mãos. Essa atitude vem de longe. A criança junto ao fogo a adota naturalmente. Não por acaso, é a atitude do pensador. Determina uma atenção muito particular que nada tem em comum com a atenção da espreita ou da observação. (...) Perto do fogo, é preciso sentar-se; é preciso repousar sem dormir. Diante do fogo há uma contemplação da verdade (Bachelard, 1994, p. 23).

O fogo é geralmente ligado a um *pathos* prometeico de atividade e *utilidade*. A *psicanálise do fogo*, de Bachelard, em contrapartida, admite sua dimensão contemplativa. Essa mesma dimensão parece estar no poema “Sobre os montes...”, porque a figura dos pássaros e das flores se mistura à *infância solitária* que antecede a dúvida acerca do canto de uma “(...) solidão perdida / em si mesma, que pedia / às águas, aos pássaros, / às folhagens, às flores, / a voz que precisava?”. O chamamento do canto ao eu poético se torna um estágio de contemplação quase sabático, capaz de retornar para o sentido de festividade brevemente mencionado.

Segundo Han (2023a), o sentido de festa se conecta ao *sabá*, porque, para o judaísmo, a passagem do tempo é suspensa no período sabático. Relembremos que, no mito de origem judaico-cristão, o ser humano não é o último ato da criação divina. Apenas o repouso do

sabá consuma a criação. Por isso, Han (2023a, p. 107), citando Raschi, explica sobre a leitura do Gênesis: “o que ainda faltava ao mundo? Um repouso ao entardecer. Com o *sabá* veio o repouso e, com ele, a obra da criação estava terminada e pronta”. O repouso do *sabá* não representa uma simples sequência da rotina divina ou um demiurgo que precisava se recuperar do cansativo trabalho de sua criação. O repouso é, antes, o núcleo essencial da criação, ele a consagra, porque apenas nele o demiurgo contempla seus feitos. O repouso, portanto, concede um *ethos* divino e unitário à criação.

Assim, no poema, a voz equivale a um “*desejo musical de tantas vidas secretas, / de tão mágicas presenças*” que parece *concertar a paisagem* para que ela mesma “*ao fim encontre seu canto!*”. Um canto que, na contemplação do eu poético, reúne e unifica as folhagens, as flores, os pássaros, as águas e os montes. Como antes mencionado, os dois últimos versos, em anadiplose, acentuam ainda mais o sentido de unidade de um tempo cílico, em um entardecer que relembraria o repouso sabático comentado por Han (2023): “*Um canto sobre os montes. / Um canto, só, na tarde!*”.

Em nossa leitura, podemos aproximar a noção de festividade sabática ao vazio da cultura asiática, temática comum às leituras chinesas de Juanele. Este *eu que escuta* se torna capaz de mergulhar no *Todo*, num estado infinito de metamorfose, que confunde o ar com uma ave invisível e reúne a linguagem de diversos seres minerais, vegetais e animais. Nas belas linhas de *Hyperion*, Friedrich Hölderlin comenta sobre o ato contemplativo de escutar sobre os montes:

Todo meu ser se silencia e escuta quando as ondas tenras do ar se jogam em meu peito.
Perdido no imenso azul, levanto os olhos frequentemente para o éter e os inclino para
o mar sagrado. (...) Ser um com Tudo isso é a vida da divindade, esse é o céu do ser
humano. Ser um com Tudo que vive, regressar ao sagrado autoesquecimento no Todo
da natureza, esse é o ápice dos pensamentos e alegrias, esse é o cume sagrado dos
montes, o lugar do repouso eterno (Hölderlin, 2013, p. 9 *apud* Han, 2023a, p. 156).

Inevitável não observarmos que os primeiros românticos envolvem a natureza com um brilho divino. A natureza se eleva para além de qualquer apreensão humana, ao mesmo tempo em que o humano tenta uma reconciliação com ela. Em um prefácio de *Hyperion*, Hölderlin (1958, p. 236, grifos do autor, *apud* Han, 2023a, p. 156) escreve: “terminar aquela disputa eterna entre nosso si e o mundo, a maior paz de todas, que é maior que toda razão, restaurá-la, unificar-nos com a natureza em um *Todo infinito*, esse é objetivo de todo nosso esforço”. O poeta alemão chama essa unificação com a natureza de *Ser [Seyn]*, o conectando a um sentido de liberdade próprio da noção romântica, que se desacopla da ideia de *sujeito ativo* ao recorrer à infância. Isto porque, a infância insere o *eu* em uma esfera contemplativa capaz de indicar a natureza como *grande novidade* diante de um *pequeno ser*, o convidando para perceber a paisagem e os sentimentos diante de si – de modo parecido aos poemas de Juanele. Um exemplo do desejo de retorno à infância está no trecho:

Ó sol, ó seus aromas, clamei, então, apenas como vós habita meu coração, como
entre irmãos! Assim, entreguei-me mais e mais à sagrada natureza, e quase sem
fim. Teria de bom grado me tornado criança para estar mais perto dela, teria de
bom grado menos sabido e me tornado como puro raio de luz, para estar mais
perto dela! (Hölderlin, 2013, p. 177 *apud* Han, 2023a, p. 159).

Assim, a nostálgica busca do eu poético por uma voz, em “Sobre os montes...”, que vem de flores, pássaros, água e folhagens, bem como as rosas, o divino, a amizade e a juventude dos versos de “Sim, as rosas...”, podem nos remeter à beleza romântica. Mas, o belo natural, no sentido romântico, não é algo que agrada imediatamente ao sujeito. A beleza natural só pode ser experimentada por meio da dor, pois ela estremece o sujeito que põe a si mesmo como absoluto e o arranca de seu comprazimento consigo próprio. A dor é, para Theodor W. Adorno (1973, p. 408) em sua leitura sobre os românticos, um rasgo no sujeito, por meio do qual o Outro se anuncia:

Ao contrário do que gostaria Kant, o espírito diante da natureza se torna menos consciente de sua própria superioridade do que de sua própria naturalidade. Esse instante leva o sujeito ao pranto ou a uma grande nostalgia diante do sublime. A memória da natureza dissolve a obstinação de sua autoposição. (...) A dor diante do belo vivenciada de modo mais direto na experiência da natureza, é, igualmente, um anseio por aquilo que o belo promete.

Essa angústia ou aparente nostalgia diante da beleza da natureza está presente na poesia de Juanele como um todo e, mais especificamente, em “Sim, as rosas...” e em “Sobre os montes...” há uma busca por aquilo que Adorno (1973) inscreveu como a promessa do belo. A beleza da natureza tem, desse modo, um potencial utópico, na medida em que aponta para um outro estado de ser, no qual o ser humano busca certa reconciliação, ou ainda, um (re)conhecimento de si em relação ao que o cerca.

Se pensarmos a partir de esferas de liberdade, o sentido de não habitar lugar nenhum e, por exemplo, a tradução japonesa para paisagem como “vista do vento” (*Fūkei* / 風景),⁴ parecem acenar, em certa medida, para a concepção romântica. Isso porque, a compreensão de liberdade ora observada constitui uma noção de unidade, capaz de suspender qualquer sentido de separação e evidenciar uma ideia de *metamorfose divina*, como expresso por Hölderlin (2013, p. 25 *apud* Han, 2023a, p. 162): “Enquanto persistir no coração a amabilidade com o espírito da natureza – a pura, não sem fortuna – para com a divindade, o homem se mensura”.

A *espiritualidade* da natureza condensa a paisagem a uma *vista do vento* e o sujeito a um ente que não busca *habitar lugar nenhum*, porque já é parte de uma unidade universal. Na perspectiva dos primeiros românticos, a natureza sente, pensa e fala. Para Friedrich Schelling (1996), ela é o espírito visível enquanto o humano é uma natureza invisível. Assim, é retirada qualquer visão instrumental da natureza e esta é colocada como a própria possibilidade da *aura*, como uma instância divina que mira de volta e que, a partir deste movimento, também compõe o *eu*.

A noção de aura em Benjamin parece ser construída a partir do ânimo da própria natureza. Apenas a natureza convida a uma contemplação e, sob este olhar, o ser humano também se torna um demiurgo, porque, ao reconhecer uma árvore ou um rio, ele opera em uma espécie de participação criativa, como no repouso sabático do mito cosmogônico judaico-cristão. Nessa perspectiva, para que um arco-íris exista, por exemplo, é necessário que haja determinada luz no mesmo ângulo de gotículas de água, mas, para que esse fenômeno seja reconhecido como arco-íris, ele também necessita de um observador consciente, que o con-

⁴ A noção de efemeridade contida na perda de si está presente em muitas palavras japonesas que se conectam a um sentido de trânsito. Em japonês, a palavra paisagem (*Fūkei* / 風景), por exemplo, significa “vista do vento”, porque se entende que a paisagem sempre muda, retirando dela a ideia de substância, de fixidez. Esse sentido de metamorfose está muito presente na poesia de Matsuo Bashō, poeta lido por Juanele.

temple em sua beleza, símbolo ou fenômeno. O arco-íris de nosso exemplo, assim como toda a natureza, continuaria existindo sem um observador, mas é apenas através dele que esta unidade se completa, não porque a natureza exista para servir a quem a contemple, mas porque, sob essa interpretação, a consciência contemplativa é um ato do próprio ciclo da natureza. É no repouso do ato contemplativo que acontece a possibilidade de uma aura, uma esfera de energia que envolve a arte e o fruidor, a natureza e seu observador, numa troca estabelecida pelos sentidos (visão, audição, olfato, paladar e tato), porque eles são capazes de captar parte da realidade-obra apresentada. Assim como o sublime para Kant, os exemplos de aura, em Benjamin, são feitos a partir de fenômenos naturais:

Mas, o que é a aura, de fato? Uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Observar calmamente, em uma tarde de verão, uma paisagem montanhosa no horizonte, ou um ramo que joga sua sombra sobre o observador – é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo (Benjamin, 2015, p. 46).

O fenômeno da aura é marcado por um distanciamento insuperável que é, ao mesmo tempo, o índice de uma reverência. Daí Benjamin falar da aura como “a aparência única de uma distância, por mais próxima que esteja”, afirmando que o essencialmente distante é aquilo que tem uma tendência a incutir um olhar *respeitoso*,⁵ o que pode nos lembrar do conceito de sagrado. A descrição da aura benjaminiana parece ter ecos na poesia de Juanele, como em “Sobre os montes...”, já que até a semelhança do observador, que numa tarde contempla os montes, estabelece uma “trama peculiar de espaço e tempo” capaz de convidar o eu poético a uma busca, mas não por alguma ação e sim por meio do repouso contemplativo.

É aos primeiros românticos que a natureza aparece como um *jogo*, assim como o apontado por Benjamin. Para eles, ela é livre de finalidade e *utilidade*. A inatividade é seu traço essencial. A natureza é “como uma criança que brinca consigo mesma sem pensar em mais nada (...) ela cresce tão espontaneamente, com tanta tranquilidade de espírito” (Hölderlin, 2013, p. 87 *apud* Han, 2023a, p. 166). Também, a *verdadeira linguagem* não é um meio para um fim ou um meio de comunicação. Ela se revela consigo mesma e joga consigo mesma, entrando em um movimento de *arte pela arte*. Benjamin (1989) descreve posteriormente, no contexto de seu trabalho sobre Baudelaire, a aura como a transposição para a esfera da natureza de um fenômeno que se dá entre as pessoas na sociedade. Como também é possível localizar em um fragmento do *Parque central* (1989, p. 96): “Derivação da aura como projeção de uma experiência social entre pessoas na natureza: no qual o olhar é devolvido”.⁶

Assim, é necessária certa inatividade, certo vazio, para olhar cada obra e, sob o paradigma do olhar, envolvê-la, dar a ela um *poder de olhar de volta* – uma aura. Han (2023a) explica

⁵ Claramente, Benjamin não menciona o sentido de *respeito* que ora colocamos, esse *olhar com respeito ou olhar respeitoso* (敬意を持った表情 *Keii o motta hyōjō*) é uma referência à filosofia asiática capaz de indicar um olhar tido a partir de certo distanciamento. A conexão proposta entre o sentido contemplativo de Benjamin e essa concepção do *olhar respeitoso* será melhor explicada a partir da segunda seção deste capítulo.

⁶ Esta devolução do olhar pode ser lida como uma possibilidade de despertar para um sentido de unidade, uma noção de pertencimento à natureza, mas também, na leitura de Didi-Huberman, como poder da obra de arte de *olhar de volta*, conforme comentado na primeira parte do segundo capítulo. Nestas duas possibilidades de leitura, a noção de aura continua sendo uma espécie de *ethos* da poesia, capaz de torná-la um importante condutor filosófico para a aproximação do sujeito a diferentes formas de estar no mundo.

que a poesia libera uma intensidade que arranca o isolamento de qualquer linguagem. Fora das esferas poéticas, a linguagem – assim como a natureza – pode ganhar valores instrumentais, servindo por noções de utilidade e trabalho. Mas, na poesia, o sentido de festividade se reafirma e o tempo de contemplação – diferente de um tempo de ação – se realiza pela via da linguagem:

O efeito da poesia é o do luxo. O capitalismo transforma o próprio tempo em uma mercadoria. Desse modo, ele perde toda a festividade. A realidade do tempo é substituída por sua propaganda. Junto da noção de ser um com toda a natureza, a ideia de comunidade se renova e o luxo como característica da festa se recompõe. Este luxo é um momento de jejum a qualquer ideia de vida crua, de utilidade e de trabalho. (...) A contemplação festiva, o fazer por querer, o comemorar simbólico de uma parada para apreciação, é totalmente perdido quando se torna o luxo uma mercadoria necessária a partir do trabalho, quando se torna a festa um fazer para comprovar *status*. E neste contexto, a poesia se torna irrelevante (Han, 2023a, p. 17).

A reflexão do pensador sul-coreano pode nos lembrar do poema “Para que os homens...” (“Para que los hombres”), de Juan L. Ortiz (2020, p. 272, tradução nossa)⁷ presente em *La rama hacia el este*:

Para que os homens não tenham vergonha da beleza das flores,
para que as coisas sejam elas mesmas: formas sensíveis ou profundas
da unidade ou espelhos de nosso esforço
por penetrar o mundo,
com o semblante emocionado e passageiro de nossos sonhos,
ou a harmonia de nossa paz na solidão de nosso pensamento,
para que possamos olhar e tocar sem pudor
as flores, sim, todas as flores,
e sejamos iguais a nós mesmos na irmandade delicada,
para que as coisas não sejam mercadorias,
e se abra como uma flor toda a nobreza do homem:
iremos todos ao nosso extremo limite,
nos perderemos na hora do dom com o sorriso
anônimo e seguro de uma semente na noite da terra.

A beleza das flores e a afirmação no oitavo verso (“*as flores, sim, todas as flores*”), com semelhanças ao poema “Sim, as rosas...”, se relaciona ainda mais claramente aos homens. Aparentemente, o eu poético deseja que o mesmo despertar, sentido de forma individual em poemas como “Momento”, “Fui ao rio” ou “Sobre os montes...”, seja uma consciência mútua e, ainda assim, unitária: “*e sejamos iguais a nós mesmos na irmandade delicada, / para que as coisas não sejam mercadorias*”. Curiosamente, assim como em outras leituras, o alcance dessa beleza e igualdade necessita de uma partida, um acesso ao limite dos homens, como anunciado

⁷ “Para que los hombres no tengan vergüenza de la belleza de las flores, / para que las cosas sean ellas mismas: formas sensibles o profundas / de la unidad o espejos de nuestro esfuerzo / por penetrar el mundo, / con el semblante emocionado y pasajero de nuestros sueños, / o la armonía de nuestra paz en la soledad de nuestro pensamiento, / para que podamos mirar y tocar sin pudor / las flores, sí, todas las flores, / y seamos iguales a nosotros mismos en la hermandad delicada, / para que las cosas no sean mercancías, / y se abra como una flor toda la nobleza del hombre: / iremos todos hasta nuestro extremo límite, / nos perderemos en la hora del don con la sonrisa / anónima y segura de una simiente en la noche de la tierra.”

nos três últimos versos: “*iremos todos ao nosso extremo limite, / nos perderemos na hora do dom com o sorriso / anônimo e seguro de uma semente na noite da terra.*” O florescimento, na poesia de Juanele, se coloca novamente em uma profunda relação à racionalidade, à metamorfose e ao *satori*. A ida ao rio e, neste poema, a ida ao extremo limite, não apenas do *eu*, mas de um coletivo, também guarda uma perda da própria identidade em um tempo específico (*a hora do dom*). A hora do *presente* é também a de uma entrega de si, assim como a flor entrega sua própria espécie ao florescer, o dom guarda um sentido duplo de doação e recebimento. A hora do dom pode ser, assim, a hora da contemplação, tal como o demiurgo judaico-cristão, que no sétimo dia de sua criação, a contempla e, talvez, se dissipa nela mesma “*com o sorriso / anônimo e seguro de uma semente na noite da terra*”. A perda vivenciada com um sorriso, (próprio da consciência de entrega) já se condensa à anonimidade da transformação com a segurança de ser uma semente na noite da terra. A noite promove o estágio de completude da metamorfose vivenciada, como antes comentado em outras leituras, e guarda o enigma-semente, que renova um ciclo de vida sob a terra, ainda por vir.

Nos primeiros versos do poema, a imagem do sonho também se conecta a um tempo e espaço próprios da metamorfose: “*para que as coisas sejam elas mesmas: formas sensíveis ou profundas / da unidade ou espelhos de nosso esforço / por penetrar o mundo, / com o semblante emocionado e passageiro de nossos sonhos*”. Essa profundidade e sensibilidade das coisas (como unidades ou como reflexos da mesma natureza, capazes de alicerçar o mundo com narrativas relacionadas à beleza da emoção, mas também à transitoriedade dos sonhos) reforça o desejo do eu poético de que as coisas não sejam mercadorias.

A famosa primeira frase de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust (2016, p. 20): “Durante muito tempo, deitava-me cedo” indica um *tempo de felicidade*.⁸ Assim, o sono se torna um estágio máximo de contemplação do sonho, revelando, neste último, um mundo interior verdadeiro por trás das *coisas do mundo exterior*, que sem a possibilidade de contemplação, seriam mera aparência ou mercadoria. Aquele que sonha mergulha em camadas profundas do ser. A narrativa proustiana acena para uma importante valorização da vida em seu interior, no qual é possível tecer incessantemente novos fios entre acontecimentos, formando um denso tecido de relações que não está isolado e incorporam uma unidade profunda, também permeabilizada – ou assimilada – pelo sono.

Assim, sonhos são espaços privilegiados, num sentido de luxo próximo ao antes comentado por Han (2023a), sendo capaz de suspender as separações e os limites que imperam no estado de vigília. O período de sono, em Proust, é um único sonho longamente estendido, assim como parece ser uma espécie de epifania e desejo no eu poético de Juanele, o “*cedo*” do escritor francês parece expandir os limites do pensamento para um momento de felicidade, assim como a “*hora do dom*” de “Para que os homens...”.

⁸ No francês, o “*cedo*” está como “*de bonne heure*” (*Long-temps je me suis couché de bonne heure*). O sono dá início à hora da felicidade (*bonheur*). O sono contempla a realidade do homem, porque “um homem que dorme sustenta em círculo, a seu redor, o fio das horas, a ordenação dos anos e dos mundos. Ao acordar, consulta-os por instinto e neles verifica, em um segundo, o ponto da terra em que se localiza, o tempo que transcorreu até o seu despertar; mas essa ordem pode se confundir e romper.” (Proust, 2016, p. 21).

3 Considerações finais ou um canto anunciativo

Curiosamente, Benjamin (2018, p. 202) caracteriza o tédio como “um tecido cinzento e quente de silêncio e apreciação, no qual nos enrolamos e sonhamos, como se ele fosse um pássaro onírico. Quando choca o ovo e seu ninho cai a olhos vistos, o dom de estar à escuta se perde”. Para o filósofo, o ócio é um tempo necessário para contemplação e para construção de pensamentos, sendo a perda do “dom de estar à escuta” semelhante a um pássaro que reage – e sua ação o retira do estado contemplativo – à queda de seu ninho. No entanto, este pássaro está em outra esfera, a do sonho. Essa pequena descrição parece endossar as nossas reflexões que, na leitura de outros poemas, tanto se alicerçaram a partir do canto de pássaros quanto ao sonho, como em “Sob os montes...” com uma ave invisível confundida com o ar. Neste sentido, se o sonho pode ser capaz de produzir uma linguagem enigmática acerca do *eu* e da realidade em que *se* está, ele também é capaz de evocar a noção de aura, visto que não é possível trazer o sonho para perto do *eu* a qualquer momento, não é possível induzir o sonho ou *utilizá-lo*, num sentido pré-estabelecido. O sonho expressa certa liberdade tida apenas por uma via de inatividade do sujeito. Mas essa inatividade é a condição da experiência. Um pássaro onírico canta e constrói sua realidade a partir de um tecido de tempo que, aparentemente, é “cinzento e quente”, “silêncio e apreciação”. Essas *cinzas* da atividade dão espaço para o *calor* de um fogo muito parecido ao que vimos no sentido de labareda, pensado por Bachelard (1994), porque essa chama também é contemplativa e, de certa forma, fascinante. Ao ponto de ser necessário “*dormir cedo*” na narrativa de Proust e ir ao monte ouvir uma ave invisível ou visualizar a liberdade dos homens, na poesia de Juanele.

No entanto, o desejo contido em “Para que os homens...” ou o temor que envolve “Sim, as rosas...”, em outros poemas de Ortiz encontra aves que não estão num campo onírico, mas em desesperança, como em “A pomba se queixa...” (“La paloma se queja...”), presente em *El agua y la noche* (2020, p. 174, tradução nossa).⁹

A pomba se queixa. Angústia do desejo
primaveral. A luz da mão com as
folhas novas se vai para um país mais pleno.
Mas este canto dá ao céu um pensamento
grave: melancolia da terna ilusão.
A paisagem ligeira, infantil, quase alada
se volta para seu sonho musical, infinito.

A pomba, ave mensageira e signo de bondade, canta uma queixa. Se antes, a angústia aparece em “Fui ao rio” apenas como um presságio e em “Nas gargantas de Yan-Tsé” como um sentimento não nomeado, aqui ela se condensa à melancolia de uma ilusão afetuosa. O canto da pomba, ainda assim, se eleva em sua natureza anunciativa, já que é ele quem dá ao céu o pensamento melancólico. O desejo primaveral, incapaz de ser realizado, se vai para um país mais pleno, talvez num sentido de plenitude relacionado ao equilíbrio, já que um céu *melan-*

⁹ “La paloma se queja. Angustia del anhelo. / primaveral. La luz de la mano con las / hojas nuevas se va hacia un país más pleno. / Pero este canto da al cielo un pensamiento / grave: melancolía de la tierna ilusión. / El paisaje ligero, infantil, casi alado / se vuelve hacia su sueño musical, infinito”.

cólico pode ser cheio de nuvens e a primavera necessita da luz solar. O eu poético não descreve o voo da ave, mas sua queixa encontra, no penúltimo verso, uma paisagem ligeira, o que pode indicar certo movimento, ainda que este seja, possivelmente, um movimento interno, próprio do sonho, pois esta paisagem – que novamente traz a imagem da infância – “*se volta para seu sonho musical, infinito*”. A queixa da bondosa ave retorna a um desejo relacionado ao florescimento (“*angústia do desejo primaveral*”) e capaz de relacionar a imagem da flor à da espera.

Segundo Maurice Blanchot (1984, p. 47) “a espera começa quando não há mais nada aí pelo que se espere, nem mesmo pelo fim da própria espera. A espera ignora e destrói aquilo que espera. A espera não espera nada”. Ao contrário da flor – figura de doação e racionalidade na poesia de Juanele, a pomba espera e, enquanto mensageira, ela é a própria esperança. Esta esperança se torna queixa e anúncio de melancolia, porque a ave busca a beleza da flor, condida no desejo primaveral. Em Blanchot, a espera é a imagem da inatividade e da contemplação, ela é um *ma*, porque se realiza no intervalo entre duas coisas ou vivências. Nela, há uma realidade diferente porque não há atividade ou acesso, ela é o estágio anterior ao sentido de *des-esperança do satori*, como comentado nos capítulos anteriores.

A espera determina, por exemplo, a ação de Orfeu com Eurídice, já que ele se aproxima em uma certa espera. Assim, a espera por Eurídice é a condição da possibilidade do canto de Orfeu. No mito, Eurídice desaparece quando Orfeu, inquieto com a possibilidade de que ela não o siga mais, se volta para ela em busca de assegurar a sua presença. Eurídice encarna o reino da inatividade, da noite, das sombras, do sono e da morte. É fundamentalmente impossível trazê-la à luz do dia. Orfeu deve seu canto poético à morte, que nada mais é que a ampliação máxima do sono, ou seja, da inatividade.

Blanchot (2011, p. 16) aproxima a inatividade da morte. Orfeu é o “sem obra (*désouvré*), o desocupado, o inativo” e, como símbolo do artista, ele indica que a arte pressupõe uma relação intensa com a contemplação e com a morte. Assim, o espaço literário é uma abertura para outros estados de vida. Por isso, “Kafka, em certo sentido, já morreu, isso lhe foi dado (...) e esse dom está ligado àquele [dom] da escrita” (Ibid). A doação da flor guarda em si a entrega de um dom de vida e da beleza poética, enquanto a espera da queixosa pomba por uma primavera, que talvez não surja, retorna à inegável sombra de “Sim, as rosas...”, à noite de “Para que os homens...” e ao sonho que envolve os poemas ora lidos, nos relembrando Eurídice. No entanto, o teor de transformação e de morte nem sempre está conectado à dor na poesia ortiziana, como propõe Daniel Freidemberg:

o tema da dor não pode ser verificado em toda a obra de Ortiz, é antes um eco distante, às vezes até imperceptível, deslocado ou mal incorporado como nuance pela celebração maravilhada do que existe, pela recriação em palavras do que seja a revelação milagrosa tida no encontro da sensibilidade com o mundo (Freidemberg, 2002, p. 17, tradução nossa).¹⁰

Desse modo, a poesia de Ortiz apresenta as aves, as plantas e o rio como imagens relacionadas a certa transitoriedade e desejo de compreensão de outras vidas, mesmo que para

¹⁰ “el tema del dolor no puede verificarse en toda la obra de Ortiz, está más bien como un eco lejano, a veces hasta imperceptible, desplazado o apenas incorporado como un matiz por la asombrada celebración de lo existente, la recreación en palabras de aquello que de milagrosa revelación tiene el encuentro de la sensibilidad con el mundo”.

conhecê-las seja necessária a *partida* de si, a ida integral ao rio, ao limite da existência ou ao jardim de uma casa. O inapreensível se torna, em alguma medida, aquilo que é promissor e composto por um *chamado*, porque a paisagem é capaz de transcender ou abismar o sujeito.

Essa transcendência do mundo poético de Ortiz se configura a partir de certa errância, como uma paisagem que significa “vista do vento” e não de um eu fixo, uma poética de deslocamentos que, aos poucos, constituem uma metamorfose, mas que também guardam reticências em suas experiências e observações – presentes até mesmo no título dos últimos poemas lidos (“Sim, as rosas...”; “Sob os montes...”; “Para que os homens...”; e “A pomba se queixa...”) – reforçando certa busca. Assim, a mesma espera da pomba parece ser a do eu poético que em todos estes poemas se lança à paisagem, com determinada atenção aos ventos dos montes ou à dualidade que cerca os homens – seus sonhos – e as rosas ou montes que o envolvem. O eu poético de Juanele, portanto, vivencia constantes deslocamentos, talvez em urgente busca de respostas que são compreendidas apenas quando se torna monte ou ave. Resistente ao fogo ditatorial, a poesia de Juanele evoca a um cantar já conhecido, que parece nos dizer que “*Amanhã vai ser outro dia*”.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Tradução de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. Tradução de Selvino Assman. São Paulo: Boitempo, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento: sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reproducibilidad técnica*. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Organização e apresentação de Márcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Edição alemã de Rolf Tiedemann. Organização e edição brasileira de Willi Bolle. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D’Água, 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. A retórica seca de um poeta fluvial. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 set. 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs140916.htm>. Acesso em: 08 fev. 2025.
- DELGADO, Sergio. *Introducción*. In: ORTIZ, Juan Laurentino. *Obra completa: En el aura del sauce*. v. 1. Sergio Delgado (org.). Entre Ríos: Eduner, 2020.
- FREIDEMBERG, Daniel. Prólogo da antología – Juan L. Ortiz. In: ORTIZ, Juan Laurentino. *Antología*. Barcelona: Losada, 2002.
- GARCÍA, López. Banquete, vino y teoría musical en Plutarco: Quaestiones Convivales. In: SIMPOSIO ESPAÑOL SOBRE PLUTARCO, 6., 1998, Cádiz. *Actas [...]*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1999. p. 243-253.
- HAN, Byung-chul. *Shanzai: desconstrução em chinês*. Tradução de Daniel Guilhermino. Petrópolis: Vozes, 2023.

HAN, Byung-chul. *Vita contemplativa ou sobre a inatividade*. Tradução de Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2023a.

ORTIZ, Juan Laurentino. *Obra completa: En el aura del sauce*. v. 1. Sergio Delgado (org.). Entre Ríos: Eduner, 2020.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Tradução de Fernando Py. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. v. 1-3. Livro digital.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph Von. *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*. Tradução de Thereza Aberasturi. Madrid: Alianza, 1996.

O corpo ambivalente do poema: forma e experiência em Ana Cristina Cesar

The Ambivalent Body of the Poem: Form and Experience in Ana Cristina Cesar

Zeno Queiroz

Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo | SP | BR
zenoqueiroz@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0000-9211>

Resumo: O ensaio procura esboçar, através da análise cerrada do terceiro poema de *Cenas de abril* (“olho muito tempo o corpo de um poema...”), uma hipótese de leitura geral para a obra de Ana Cristina Cesar, articulando-a, por um lado, ao panorama artístico e literário do Brasil no contexto da ditadura militar e, por outro, à situação histórica de redemocratização pactuada para a qual ela formula uma agônica solução poética; solução esta que, ao tensionar conceitos rivais de poesia, tenta, a meu ver, subsumir a oposição entre construtivismo e espontaneidade, arte e vida, linguagem e corpo, tornando a forma, pela estrutura dinâmica do poema, o lugar da experiência.

Palavras-chave: Ana Cristina Cesar; construtivismo; espontaneidade; ditadura militar; redemocratização.

Abstract: Through a close analysis of the third poem in *Cenas de abril* (“olho muito tempo o corpo de um poema...”), the essay seeks to outline a general reading hypothesis for Ana Cristina Cesar’s work, linking it, on the one hand, to the artistic and literary panorama of Brazil in the context of the military dictatorship and, on the other, to the historical situation of agreed redemocratization for which she formulates an agonizing poetic solution; a solution which, by tensing rival concepts of poetry, tries, in my opinion, to subsume the opposition between constructivism and spontaneity, art and life, language and body, making form, through the dynamic structure of the poem, the place of experience.

Keywords: Ana Cristina Cesar; constructivism; spontaneity; military dictatorship; redemocratization.



A década de 1960 coloca em questão o verso brasileiro. O acúmulo de experimentos modernos ao longo da primeira metade do século XX, com dicções poéticas tanto em diálogo quanto em polêmica, encara, do final dos anos 1950 até meados dos anos 1970, uma explosão de possibilidades de realização da poesia que trabalham ativamente para ultrapassar os limites tradicionais do poema. Com o desejo de participação política, da utopia modernizante da quarta república à resistência civil à ditadura militar, coincide a massificação da cultura pela expansão crescente da indústria de bens simbólicos, e o ímpeto de engajamento das artes na realidade de todos se vê às voltas com um novo modo de produção e consumo do discurso estético, no qual a ideia burguesa de literatura, com as suas conquistas e carências, aparece ligeiramente fora de foco.

A indagação sobre o estatuto convencional do *literário* é efetuada seja no conteúdo, pela linguagem participante que se desenvolve principalmente em torno dos Centros Populares de Cultura, a qual, animada pelo embate renhido entre o horizonte revolucionário das esquerdas radicalizadas e a contrarrevolução fardada das classes dominantes, propõe à maneira de Mário de Andrade a pesquisa sobre a identidade nacional-popular, seja na forma, pelo construtivismo que reabilita as vanguardas históricas com o intuito de, por meio dos vetores semióticos da era industrial, integrar a arte à práxis da vida urbana. O livro, enquanto veículo privilegiado para a circulação de poesia, é pressionado pelo corpo, através do qual se aspira à contiguidade entre criação e obra, enunciação e enunciado, artista e público, cuja aproximação, muitas vezes, é paradoxalmente viabilizada pelas artes de espetáculo, politizantes ao mesmo tempo que adequadas aos códigos da sociedade de massas (Bosi, 2018).

Herdeira pós-tropicalista desse panorama, a geração mimeógrafo absorveu dos seus antecessores a oposição implícita entre arte e vida e adotou-a, bem ou mal, como condição de possibilidade: ora para rejeitá-la literalmente pelo *gesto* subversivo, cuja “mescla de candidez e insolência” (Favaretto, 2019, p. 109) apostava no potencial tanto de desestetização da arte, com a encarnação do inacabamento como arma contra a correção do mundo administrado, quanto de estetização da vida, em que o novo feitio das atitudes pessoais refutaria, no cotidiano, modelos de conduta antiquados; ora para aproveitá-la como premissa problemática sobre a qual o poema se erigia em impasse, incorporando à sua feitura a tensão irresoluta entre as partes do binômio e tornando-o assim “índice de sua própria inviabilidade de identificação plena com a vida” (Nuernberger, 2014, p. 76).

Ana Cristina Cesar parece estar a um só tempo dentro e fora desses problemas. Se no Brasil as primeiras autopublicações em esquema artesanal datam de 1971, quando são lançados *Muito prazer* de Chacal e *Travessa Bertalha 11* de Charles, então as *Cenas de abril*, de 1979, sugerem uma relação tardia com a poesia marginal. Em contrapartida, a autora comparece entre os 26 poetas selecionados em 1975 para a antologia de Heloisa Buarque de Hollanda, que, como por um lado condensou em livro a personalidade do movimento, por outro dispersou a sua força contestadora justamente ao integrá-lo ao circuito comercial de edição. Força, ademais, de que Ana Cristina se valeria para a confecção independente de suas três primeiras obras (*Cenas de abril*, *Correspondência completa* e *Luvas de pelica*), logo depois reunidas, em 1982, no volume da Brasiliense, *A teus pés*.

Quero crer que a dupla historicidade que pressentimos no percurso editorial da escritora não é gratuita. Leitora de primeira hora da nova musa, cujas características principais

soube detectar e defender,¹ Ana Cristina Cesar situa-se no limiar geracional entre aqueles que confrontaram, com ferocidade ou cansaço, a derrota de 1968, quando a violência de Estado foi agravada no interior de um quadro legalista, e aqueles que, na revogação dos atos institucionais e na sanção da Lei de Anistia, anteviram a abertura lenta, gradual e segura para um irrestrito acordo democrático, que gerenciou sob a tutela da exceção a passagem do país para o regime liberal-representativo.² A poeta aparece, portanto, comprimida entre duas temporalidades igualmente fechadas, nas quais a linguagem literária, solicitada de uma parte a outra pela imediaticidade do presente histórico, vacila entre o antagonismo sardônico ao golpe dentro do golpe e o aprofundamento em chave nacional, via redemocratização pactuada, do mercado global de consumo.

A fórmula poética que Ana Cristina Cesar criou para lidar com tal conjuntura equaciona termos contraditórios. De um lado, o desejo de participação é evidente. O contato com o leitor é almejado não só na preparação dos livretos mimeografados, que passam de mão em mão quase como panfletos clandestinos, vendidos pela poeta no convívio direto com o público (Hollanda, 2004), como é interiorizado pela própria forma dos poemas, que não raro estabelecem uma interlocução íntima conosco, emulando muitas vezes tipos textuais de endereçamento privado como a carta, o diário, o bilhete. A não-marcação de gênero do destinatário de *Correspondência completa*, por exemplo, neutraliza a definição do seu receptor (“my dear”), que, compartilhando com a remetente confidências e indiscrições, pode ser concomitantemente um e nenhum, leitor biográfico e leitor literário:

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas. (Cesar, 2013, p. 50)

Interpostos ironicamente entre Gil e Mary, titubeamos, diante dessa poética, entre uma leitura “masculina”, que aborda o texto da escritora como sintoma histérico de vivências reais, e uma leitura “feminina”, que não transige quanto à transfiguração pela linguagem

¹ No famoso artigo “Nove bocas da nova musa”, por exemplo, publicado em 25 de junho de 1976 no *Opinião*, ela escreve: “Na sua feição atual a poesia, sem saudosismos, assume esta distância [entre a linguagem e o real], torna-a clara, incorpora-a no seu tom, tira-a dos bastidores metafísicos: o poema é uma produção, um modo de produzir significação mediante o fingimento poético, e não uma nobre tradução do intraduzível. O poeta faz da consciência do distanciamento o seu tema ou o seu tom” (Cesar, 1999, p. 164). E em seguida acrescenta: “A nova poesia aparece aqui marcada pelo cotidiano, ali por brechtiano rigor. Anticabralina porém, não hesita em introduzir no poema a paixão, a falta de jeito, a gafe, o descabelo, os arroubos, a mediocridade, as comezinhas perdas e vitórias, os detalhes sem importância, o embaraço, o prato do dia, a indignação política, a depressão sem elegância, sem contudo atenuar a sua penetração crítica” (Cesar, 1999, p. 165).

² A transição negociada para a democracia, cujas possibilidades de ruptura foram limitadas desde a origem, com a outorga em 1977 do Pacote de Abril, pode ser demonstrada em no mínimo três pontos: (1) a lógica consensual da anistia (guardiã etimológica da luta política entre a reminiscência, *anamnesis*, e o esquecimento, *amnésia*), que perdoou os agentes da máquina de morte estatal e concedeu aos desaparecidos apenas um atestado de paradeiro ignorado; (2) a draconiana presença militar na letra constitucional de 1988, que, a pretexto de garantia da ordem, assegurou às Forças Armadas o direito de se situarem legalmente fora da lei; e (3) a permanência do esquema administrativo de 1967, com o prosseguimento da razão empresarial como parâmetro de eficiência para a gestão do bem público. Ver, a esse respeito, os ensaios reunidos por Edson Teles e Vladimir Safatle em *O que resta da ditadura* (2010).

dos dados verídicos. A interlocução, colocada internamente em xeque, começa a soar como impostura, como se a poesia fosse impossível sem uma difícil amalgama de hermetismo e sentimento, opacidade contra a qual projetamos imaginação crítica e transparência de sensações isentas de mistério.

No interior dessa estrutura dialógica, constata-se então, de outro lado, certo desejo de recuo. O instante, este “extremo ríspido” (Cesar, 2013, p. 284), não dota o poema de plenitude temporal, harmonizando a interação através da continuidade entre as partes ou redimensionando os conteúdos subjetivos pela ruptura subitânea, mas penetra-o como centro crítico em torno do qual ele tenta se organizar. A truculência do momento torna precária a organicidade formal, que adota a precariedade como modo de composição pelo qual o poema se realiza a contrapelo (“na contramão”, “no contrafluxo”), absorvendo os estímulos que o perturbam numa espécie de ordem negativa, que se opõe à comunicação não mediada e exige, pelo contrário, um esforço lento – e às vezes inócuo – de interpretação. “Tudo”, aqui, “é aconchego árido” (Cesar, 2013, p. 118), como se a poeta, resume Viviana Bosi:

oscilasse entre a pretensão do encontro com o leitor (que ela mesma considera inatingível) e a necessidade de preservação da “autonomia”. Embora o anseio por contato ronde assiduamente muitos versos de Ana Cristina Cesar, o discernimento da distância intransponível o mais das vezes se faz sentir, produzindo movimentos opostos de aproximação e recuo. Assim, experimentamos, nos poemas de Ana Cristina, extremos entre acenos afetuosos e afastamentos bruscos que parecem traduzir uma desconfiança suprema quanto ao acolhimento comprehensivo dos seus textos (ainda quando eles insistem em comunicar-se). De maneira análoga, muitas vezes seus versos enunciam obstáculos à possibilidade de expressar o mundo através das palavras. (Bosi, 2021, p. 151)

Essas são, pois, “cartas doces e azedas” (Cesar, 2013, p. 97), que, como Whitman, solicitam amorosamente o nosso envolvimento com a matéria lírica (“Recito WW pra você”) ao mesmo tempo que, como Baudelaire, são hostis à nossa hipócrita presença (“É para você que escrevo, hipócrita”). O entroncamento desses dois conceitos de modernidade, inversos apesar de contemporâneos,³ é significativo. Fundadas em certos pressupostos românticos e interessadas de maneira semelhante na apreensão do novo, as perspectivas whitmaniana e baudelairiana não poderiam ser mais diferentes: ao passo que aquela, assistindo à ascensão da democracia no novo mundo americano, que autodesignava um destino manifesto à custa da conquista brutal do oeste, visava o poema como meio de comunhão social, onde tanto a vida quanto o verso brotariam espontaneamente como a grama, as frutas, as árvores, esta, em face da industrialização acelerada da velha metrópole europeia à sombra do fracasso proletário de 1848, apoderava-se pelas formas clássicas dos signos da degradação, capturados em registro provocador.

Conjugados em fins da década de 1970 no Brasil, os dois pontos de vista descobrem em Ana Cristina Cesar uma solução agônica. A tentativa de construção de um campo partilhável de comunicação, agora reduzido das grandes multidões ao encontro pessoal, é pressionada pela urgência de um colapso geralmente não nomeado, “Bofetada de estalo – decolagem lançinante – baque de fuzil” (Cesar, 2013, p. 121), que, embora a ameace, não chega a destruí-la de todo. Longe disso: a positividade envolvida na produção conjunta de um espaço comum,

³ As primeiras edições de *Leaves of grass* e *Les fleurs du mal*, cuja estranha familiaridade é prenunciada já nos títulos, datam respectivamente de 1855 e 1857.

miniatura em ótica privada da utopia social que se contrapunha à ditadura militar, comprehende e se alicerça sobre a negatividade dessa produção, para a qual o espaço criado, na medida em que concilia incompatibilidades em nome de uma cidadania sinistra, revela-se também lacuna, incompletude, ausência. O vazio torna-se assim procedimento plasmador da figuração: ele está na constituição das metáforas, nos lapsos sintáticos, na apóstrofe inespecífica, nos referentes rarefeitos, como se os buracos deixados na arquitetura mólide do poema cobrassem de nós um comprometimento ético, calcado menos na obediência a códigos morais pré-estabelecidos do que num complexo cômputo entre responsabilidade, escolha e desejo.

Há na poesia de Ana Cristina Cesar, portanto, o que Marcos Siscar chamou de *política da intimidade*. Não só porque nela deparamos, como queria Adorno (2003), com um discurso até certo ponto não fagocitado pelo capitalismo de massas e que por isso refrata, por intermédio da radical individuação, os seus processos homogeneizantes, como ainda, e principalmente, pela relação que esse discurso procura estabelecer com o outro, a saber, pelo empenho que a retórica da interlocução reclama do sujeito (na condição de autor ou leitor, falante ou ouvinte), o qual, constituindo-se e modulando-se no diálogo, não é senão um ponto intercambiável de enunciação, sede movente da subjetividade a que aderimos e renunciamos. Escreve Siscar:

o poema é crítico não somente quando rompe com o individualismo da experiência biográfica do real, não somente quando reintroduz o “relaxo” da experiência contra o “capricho” da tradição (para retomar as palavras de Leminski), mas sobretudo quando evidencia sua desconfiança em relação ao espírito de continuidade com o real, de maneira mais ampla. Quando chama para dentro do poema – de um modo que não é simplesmente teatral, no sentido da ilusão produzida, mas dramático, no sentido da intensidade – a cumplicidade ou a irritação de um outro. Ou seja, quando introduz uma ambivalência provocante, uma brecha que esvazia a oposição e a hierarquia entre vida e poesia. (Siscar, 2011, p. 25)

Penso que nos melhores momentos de Ana Cristina o próprio poema é essa brecha. Isto é, o poema efetiva-se ele mesmo na indeterminação dos impulsos que o mobilizam, substanciando-se no desafio mútuo entre o programa artesanal da construção e a matéria bruta da existência, de sorte que a sua realização, farsa formal que desempenha uma verdade, suspende provisoriamente o pressuposto binário que separa a arte da vida. Vejamos.

Sem título, o terceiro poema de *Cenas de abril* (1979),⁴ estreia autoral da escritora, resiste à decifração. Seja pela limpidez da sintaxe, que se desdobra num longo período asseverativo, em ordem direta, não virgulado, seja pela concisão do tema, que, condensado no breve espaço de cinco versos, não se oferece imediatamente à paráfrase, o texto se esquiva, insinuando na cristalina opacidade, ao mesmo tempo, um convite à experiência que ele encena:

olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas
(Cesar, 2013, p. 19)

⁴ Recordo que a publicação original do poema data de 1975, quando figurou no primeiro número da revista *Malasartes*.

Elíptico, o sujeito se deixa entrever pelo verbo que abre a sentença, “olho”, cuja aspec-tualidade contínua do presente do indicativo, acrescida ainda de uma camada adverbial de duração (“muito tempo”), contradiz a própria enunciação do olhar, que, incapaz de se realizar no momento do dizer, é simulado enquanto performance no interior do enunciado, através do qual o eu poético pode ver-se vendo. Se dos cinco sentidos o olhar é convencionalmente o mais objetivo, já que supõe uma distância entre o ponto observador e o alvo observado, há de saída, aqui, uma dupla objetivação: a do sujeito em relação ao objeto, complemento verbal a que dirige o olhar (“o corpo de um poema”), e a do sujeito em relação a si mesmo, que se duplica na linguagem para por meio dela apreender o próprio gesto.

A estrutura especular do sujeito, que performa o que constata e constata o que performa, reflete-se, no entanto, também no foco da sua visão, “o corpo de um poema”, que numa *mise en abyme* metalinguística – com movimento circunvolutório em torno de vogais fechadas e frequentemente nasalizadas: [ɔ.ʌu ‘mūj.tu ‘tē.pu u ‘koɔ̄.pu d̄i ‘ū po.é.ma] – passa, de paciente da ação do olhar, a agente do arranjo enunciativo dessa ação, o qual toma o poema como matéria na materialidade do poema. O verso inicial, oração que sobredetermina as demais, parte, portanto, da relativa reversibilidade das figuras que sustentam as suas pontas (eu e outro, leitor e poema), no meio das quais o “corpo” aparece como centro teso do cabo de guerra entre sujeito e predicado.

Do primeiro verbo (“olho”) se irradiam os outros dois (“perder” e “sentir”), que numa operação lógica de causa e consequência resultam como limites do recrudescimento da demora. A equação é sintaticamente fácil de acompanhar (olho muito tempo... até 1. perder... e 2. sentir...) e permite uma divisão assimétrica do conjunto:

1.
olho muito tempo o corpo de um poema

2.
até perder de vista o que não seja corpo

3.
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas

Enquanto a seção 1 comprehende a reflexividade provocativa do olhar, ponto de partida do jogo astuciosamente erótico entre aquele que vê e aquele que é visto, as seções 2 e 3 abarcam os efeitos dessa prolongada sedução. Naquela (“até perder de vista o que não seja corpo”), o verso único extrai do olho a perda paradoxal da visão, que, depurada pelo tempo, agora se concentra exclusivamente no núcleo da sua atenção, virando do avesso a cadeia de pés binários (de seis troqueus para seis iambos) para triar do poema tudo “o que não seja corpo”.

Tabela 1: Escansão 1.

olho muito tempo o corpo de um poema	/ - / - / - \ - / -
até perder de vista o que não seja corpo	- / - / - \ - / - / -

Fonte: Elaboração própria.

Nesta (“e sentir separado dentre os dentes / um filete de sangue / nas gengivas”), o afastamento da visão é de súbito abolido, num lapso semântico perfeitamente concatenado na frase pela conjunção aditiva, como se o intervalo a princípio impessoal (e os verbos no infinitivo não me deixam mentir) entre sujeito e objeto fosse suplantado por uma espécie de correspondência física entre eles, que, salto inesperado do exterior ao interior, do visível ao táctil, fragmenta a oração em três versos, ao contrário do que ocorre com as anteriores.

Desse ângulo, o poema admitiria uma outra divisão, simétrica, em que o verso 3, com a dobradiça coordenativa do “e”, operaria a transposição do olho ao dente, do cílio ao sangue:

1.
olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
2.
e sentir separado dentre os dentes
3.
um filete de sangue
nas gengivas

O verso 3, como se lê, *separa* o poema, medeia, pelo surgimento explícito da sensação (“sentir”), a passagem de um grupo marcadamente verbal, com abundância fonética de consoantes percussivas (“olho muito tempo o corpo de um poema / até perder de vista o que não seja corpo”), para um grupo marcadamente nominal, em que sibilam no estreitamento das vogais as consoantes constritivas (“um filete de sangue / nas gengivas”). Tudo acontece, assim, como se o encadeamento congruente, na seção 1, da situação de partida, alongada no tempo pela própria distribuição visual das linhas, fosse interrompido, na seção 2, por uma incorporação pela boca (com a trepidante paronímia “dentre os dentes”) do poema que antes se dava somente a ver, do que decorre uma redução dos versos, na seção 3, à enigmática imagem final.

E a interrupção, note-se, é também prosódica. Se os dois primeiros versos tendem, devido aos acentos secundários,⁵ à distribuição binária das células, os três últimos versos inclinam-se para uma distribuição terciária, com pelo menos cinco pés anapésticos:

⁵ O acento secundário tem caráter menos vocabular do que fraseológico. M. Cavalcanti Proença argumenta, na esteira de Said Ali, que, em português, o péon (sequência de três átonas e uma tônica ou uma tônica e três átonas) reduz-se a “uma convenção artificial”, tendo em vista a “impossibilidade de enunciarmos mais de três átonos, sem o apoio de uma tônica” (Proença, 1955, p. 19). No soneto “A um carneiro morto” de Augusto dos Anjos, ele exemplifica, o verso “Misericordiosíssimo carneiro” não se fundamenta apenas nos acentos primários na sexta e na décima posição, mas, devido ao suporte dos acentos secundários, permite a escansão como pentâmetro iâmbico: mi - se - ri - cor - dio - SÍS - si - mo - car - NEI - (ro). Assim, o que existiria no péon “é a fusão de duas células dissílabicas, ou seja, uma sincitia de trocaicos ou jâmbicos” (1955, p. 19).

Tabela 2: Escansão 2.

olho muito tempo o corpo de um poema até perder de vista o que não seja corpo e sentir separado dentre os dentes um filete de sangue nas gengivas	/-/-/-\/-/- -/-/-\/-/-/- --/-/-\/-/- --/-/-/- --/-
---	--

Fonte:Elaboração própria.

A síncopa no terceiro verso, que modifica o contrato rítmico até então acordado, modula a significação ora cerebral (?) do poema – contemplado como uma tela de que o pintor recua dois passos –, o qual, radicalmente reduzido ao corpo, apela de chofre aos sentidos, às afecções psicossomáticas que ele estimula na sua concretude discursiva. Simultaneamente simétrica e assimétrica, uma nova divisão se delineia:

1.
olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
2.
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas

A divisão, visualmente assimétrica, opera, porém, com uma simetria implícita. A transição, de um lado, da captação extrínseca do poema pelo sujeito para, de outro, a consanguinidade intrínseca entre eles organiza-se, na fatura do texto, em torno de dois campos de força sonoros: o primeiro, como dito, com dois versos de oposta seriação binária, que se aproximam irregularmente do alexandrino; o segundo, por sua vez, com dois decassílabos idênticos (martelo agalopado, de tônicas na terça, na sexta e na décima posição), dos quais o segundo é graficamente desfeito pelo *enjambement* (“um filete de sangue / nas gengivas”):

Tabela 3: Escansão 3.

1 olho muito tempo o corpo de um poema até perder de vista o que não seja corpo	/-/-/-\/-/- -/-/-\/-/-/- 	11: 1-3-5-7-9-11 12: 2-4-6-8-10-12
2 e sentir separado dentre os dentes um filete de sangue / nas gengivas	--/-/-\/-/- --/-/-\/-/-/	10: 3-6-10 10: 3-6-10

Fonte:Elaboração própria.

A incisão no verso, como um corte “nas gengivas”, sobrepõe dois modos de organização do poema: um sonoro, que delimita em unidades métricas proporcionais mas distintas os dois influxos semânticos que o constituem (de fora para dentro e de dentro para fora, digamos), e um visual, que reconfigura o ritmo na página obedecendo às leis do olho, de tal sorte que o desenho textual descreve um arco progressivo de encurtamento, como se no processo mesmo de percepção da palavra o hiato entre o corpo do poema e o corpo do leitor encolhesse pouco a pouco.

Na intersecção, pois, de equilíbrio e desequilíbrio, o poema concebe uma estrutura dinâmica para o movimento que no fundo lhe serve de assunto. Sob esse prisma, Ana Cristina Cesar não propõe exatamente uma consideração autorreflexiva sobre o poético – embora ela desponte por tabela –, mas cria uma *cena* de enunciação (e a palavra está no título do livro) em que o enunciado não é senão a realização do *fazer* enunciativo que o engendra, isto é, em que o poema, em vez de reconstituir uma experiência que precede a linguagem – o que pressupõe uma antinomia entre arte e vida –, torna-se ele mesmo, pela linguagem, o *locus* da experiência.

Ou poderíamos também dizer, para voltar à vaca fria, que aqui se dispensa, pelo corpo do poema, tudo o que não seja corpo. A ambiguidade da repetição de um verso a outro, que produz um elo sintático entre duas dimensões semânticas da palavra, posiciona no mesmo lugar a carnadura da linguagem, o potencial de expressividade que ela encerra no significante, e a carnadura do real, tornado ainda mais vívido pelo vínculo demorado com aquilo que à primeira vista o elide.

Quando no Brasil o conceito de poesia era disputado entre o planejamento compositivo do concretismo, para o qual a estruturação calculada do texto era um requisito para a inserção da literatura no cotidiano do homem de massas, e a atitude espontânea da geração mimeógrafo, que almejava a revolução molecular dos costumes com o registro colado diretamente às situações do dia a dia, Ana Cristina Cesar saía pela tangente com um dispositivo poético integrador, que assimilava as vantagens de tendências em teoria excludentes – e as dificuldades que por sua vez subjaziam em suas propostas – para enfatizar o *poema*, a saber, a realidade que ele, em vez de suprimir, acentua, destaca, engendra.⁶ É assim que a obra, para falar como Meschonnic, na medida em que se nos apresenta ao mesmo tempo como fechamento para o interior de suas próprias transformações e abertura para uma forma-história sempre renovável,⁷ não deixa de ser nunca “homogeneidade do dizer e do viver”, “inseparavelmente inquietude técnica e inquietude espiritual” (Meschonnic, 1970, p. 26-27, tradução minha).

Dispositivo, que fique claro, integrador mas desconcertante. Ou melhor: desconcertante porque integrador. Uma vez que conceitos rivais de poesia são aqui apropriados por um discurso que não os concilia, mas é antes tramado na tensão derivada da justaposição de um e outro, enfren-

⁶ A questão não passa ao largo das preocupações da poeta. Vale lembrar, à guisa de exemplo, que em depoimento de 1983 para o curso “Literatura de mulheres no Brasil”, ministrado pela professora Beatriz Resende na Faculdade da Cidade, ela diz: “Não, ele [o texto] é tão concreto. Ele é de outra ordem, ele não é da ordem do corpo. Mas, mesmo assim, ele não deixa de ter o desejo, o desejo não é abandonado dentro do texto. Então, de repente, você pode fingir... Porque, em poesia, você pode dizer tudo. Você pode dizer assim: ‘Isto que eu estou escrevendo não é um poema’. Você pode escrever isso num poema. Da mesma maneira, você pode dizer: ‘Isso que eu estou escrevendo não é um poema, isso que eu estou escrevendo é a revolução’. Mesmo que não seja literalmente, o poema é o espaço onde você inventa tudo, onde você pode dizer tudo. De repente eu digo ‘isto, aquilo é um livro; isso aqui sou eu; eu caio nos teus braços, eu estou a teus pés, leitor’. Isso representa, digamos, o escancaramento do desejo. Todo texto desejaría não ser texto. Em todo texto, o autor morre, o autor dança, e isso é que dá literatura. Fica uma loucura. Acho que depois valia a pena – não sei se eu respondi –, valia a pena dar uma sacada no Walt Whitman. Eu sou muito inspirada pelo Walt Whitman. Acho que é um poeta incrível; vale a pena se mexer com ele que tem essa coragem... Acho que existem várias maneiras de você lidar com esse problema de que o texto é texto. Existe, de repente, uma consciência trágica: texto é só texto, nada mais que texto. Que tragédia!” (Cesar, 1999, p. 265-266).

⁷ Cito: “Est une oeuvre l’oeuvre génératrice du fabuleux à l’intérieur d’elle-même (l’écrivain écrit sa vie), et caractérisée par ses propres transformations, dès le (et jusqu’au) niveau rythmique et métaphorique, une forme fermée sur une vie; est une oeuvre l’oeuvre qui ouvre sa forme-sens, sa forme-histoire, sur un lecteur toujours nouveau” (Meschonnic, 1970, p. 30-31).

tamos com a obra de Ana Cristina a dura tarefa de conformar o desarranjo, que, logo percebemos, é na verdade estruturante de um modo de ser para o qual a norma não existe sem a anomia.

Lado a lado com o seu chão histórico, tal poesia adquire uma vitalidade política de que a princípio não parece dispor. Se na virada da década de 1970 para a de 1980 o incipiente acordo pela democracia apaziguava conflitos em prol da marcha ordeira para o progresso, submetendo num rapto reacionário o desejo popular de justiça social aos interesses escusos dos mandatários, a linguagem de Ana Cristina Cesar sugeria pelo contrário a impossibilidade de pacificação em qualquer convívio de fato horizontal, em que a coisa pública, ainda que angulada em extensão íntima, não se decide senão no choque de vetores discordantes.

Produto entrecruzado desses vetores e por conseguinte índice da mais alta indecidi- bilidade, o poema é aqui historiografia inexplícita de sua própria época e contestação essen- cialmente literária do espetáculo funesto do mundo objetivo. Quando, para usar os termos de Koselleck (2006), o campo de experiência nutria-se do colapso do futuro ante o cerceamento institucional dos meios de coletivização e o horizonte de expectativa apontava para a neutralização da utopia democrática em novos conchavos do poder, Ana Cristina Cesar urdia uma poética que desentranhava da historicidade imediata uma outra relação com o tempo, na qual os obstáculos do presente servem à lírica para, subsumindo a oposição entre constru- tivismo e espontaneidade, arte e vida, linguagem e corpo, conceber um espaço enunciativo fundado em suas próprias contradições, que, simultaneamente fixo e flexível, convoca-nos a, em vez de ceder à paralisia, colaborar com o seu movimento.

Referências

- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- BOSI, Viviana. *Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 1970 e além*. São Paulo: Editora 34, 2021.
- BOSI, Viviana. Sobrevoo entre as artes (à volta das décadas de 1960 e 1970). In: BOSI, Viviana; NUERNBERGER, Renan (org.). *Neste instante: novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2018.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- FAVARETTO, Celso. 60/70: da participação ao comportamental. *Literatura e Sociedade*, n. 29, p. 105-114, 2019. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ls/article/view/162431>. Acesso em: 22 set. 2025.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem*. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-Rio, 2006.
- MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique I*. Paris: Gallimard, 1970.
- NUERNBERGER, Renan. *Inquietudo: uma poética possível no Brasil dos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955.

SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

O caçador da noite: O *cruising* noturno na poesia urbana de Roberto Piva

*The Night Hunter: Nighttime Cruising In
Roberto Piva's Urban Poetry*

Rangel Gomes de Andrade
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
Araraquara | SP | BR
Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa
do Estado de São Paulo (FAPESP) | Processo
nº 2023/03685-6
rangel.g.andrade@unesp.br
<https://orcid.org/0000-0003-1324-9422>

Resumo: O poeta Roberto Piva (1937-2010) realiza em *Paranoia*, sua obra de estreia, publicada em 1963, um itinerário noturno pelos ambientes marginais da cidade de São Paulo, transformando a capital paulista em espaço onírico onde impera o desejo. A noite desponta em *Paranoia* como o local da transgressão, do excesso e da volúpia. O olhar desejante do eu poético de Piva transfigura o universo a sua volta em um vertiginoso palco por onde desfilam cortejos de seres marginalizados, habitantes do submundo da urbe, entre os quais o poeta mistura-se em comunhão orgiástica. A perambulação pela noite de São Paulo operada por Piva pode ser pensada a partir de uma poética do *cruising*, tal como proposta pelo teórico Jack Parlett (2022) em seu livro *The Poetics of Cruising*. Para Parlett, o olhar e a imaginação moldam os encontros entre estranhos no universo *queer* urbano. O autor vê nesse jogo de olhares um teatro de poses performadas e direcionadas a um olhar voyeurista. Com base em Parlett e outros autores que exploram a experiência urbana de um ponto de vista *queer*, objetivamos neste trabalho perseguir os rastros do *cruising* na lírica citadina de Piva, procurando mostrar como essa produção encena poeticamente o jogo erótico de poses e olhares tão caros ao *cruising* através do trânsito do eu poético pelo submundo noturno da São Paulo dos anos 60.

Palavras-chave: Roberto Piva; cidade; noite; *cruising*.

Abstract: The poet Roberto Piva (1937-2010), in *Paranoia*, his debut work, published in 1963, takes a nocturnal journey through the marginal environments of São Paulo, transforming the city into a dreamlike space where desire reigns. In *Paranoia*, the night emerges as



a place of transgression, excess, and sensuality. The desiring gaze of Piva's poetic voice transforms the universe around him into a vertiginous stage for processions of marginalized beings, inhabitants of the city's underworld, among whom the poet mingles in orgiastic communion. Piva's wandering through the night of São Paulo can be understood as a poetic of cruising, as theorist Jack Parlett (2022) proposed in his book *The Poetics of Cruising*. For Parlett, the gaze and imagination shape the encounters between strangers in the urban queer universe. In this play of gazes, the author sees a theater of poses performed and directed at a voyeuristic gaze. Based on Parlett and other authors who explore the urban experience from a queer point of view, this work aims to pursue the traces of cruising in Piva's urban lyric, trying to show how this production poetically stages the erotic game of poses and looks so dear to cruising through the poetic voice transit through the nocturnal underworld of São Paulo in the 60s.

Keywords: Roberto Piva; city; night; cruising.

1 Introdução

O título deste artigo nos foi sugerido por uma passagem de Davi Arrigucci Jr. (2010, p.52), em sua recensão da obra de Roberto Piva, na qual o crítico nota, no sujeito lírico do poeta, um “ímpeto de caçador noturno”, com sua entrega aos sonhos, às alucinações e ao desejo. Trata-se de um sujeito que vaga por um “*mundo delirante*” (Arrigucci Jr., 2010, p. 52), o mundo da noite urbana.

A noite, com efeito, comparece não apenas como ambientação de muitos dos poemas de Piva, mas subsiste como uma força motriz de sua poética, como podemos constatar no seguinte poema, “Visão 1961”, que abre *Paranoia*, obra de estreia do poeta, publicada em 1963: “minha imaginação / gritava no perpétuo impulso dos corpos encerrados pela / Noite” (Piva, 2009, p. 36). Grafada em maiúscula, a Noite é evocada como uma entidade divina, deidade responsável por excitar a imaginação do poeta e impulsionar os corpos engolfados em seu manto, como em uma espécie de *élan* vital. Como escreve Eliane Robert Moraes (2023, p. 353), não só tudo é noite na poesia de Piva, como tudo dela se origina: “Tudo é noite na paisagem estranha e febril que esses poemas deixam entrever, e é também da noite que tudo nasce, fazendo a vida brotar com inesperado vigor [...]”.

Complementar à atmosfera noturna dos poemas que compõem *Paranoia*, estão os versos longos e vertiginosos, responsáveis por conferir um ritmo febril a esse itinerário onírico pela noite paulistana, em que o sujeito lírico, avatar do poeta, mistura-se às criaturas do submundo da metrópole. Para Arrigucci Jr. (2010), subsiste um impulso épico na lírica de Piva, que faz com que o registro poético se veja contaminado por uma narração itinerante e desejante da cidade, res-

ponsável por conferir coerência interna ao conjunto de poemas: “Os instantâneos líricos de fato se expandem em ondas narrativas em torno do eu-personagem e de seu meio, além de serem poesia de alcova e de exaltação do amor físico.” (Arrigucci Jr., 2010, p. 46). Ainda segundo o crítico, dá-se, na poesia de Piva, “a narração de um encontro com o mundo ao redor” (Arrigucci Jr., 2010, p. 46). Trata-se, em outras palavras, de um corpo a corpo do poeta com a noite e seus habitantes.

Como aponta Moraes (2023), a preferência de Piva pela noite constitui uma tomada de posição, marcada pela recusa do mundo diurno da razão e do trabalho. Contra a ordem e a austeridade do dia, o poeta invoca o universo instável e caótico da noite e, em particular, da vida noturna citadina, com seus excessos característicos. Desponta na poesia de Piva uma cidade de São Paulo noturna e delirante, cujas ruas, avenidas, esquinas, praças e parques servem de cenário para o trânsito de um sujeito poético movido pelo desejo. É “sob o signo de Eros”, como nota Arrigucci Jr. (2010, p. 54), que se dá o itinerário de Piva pela noite paulistana: “a poesia vira uma forma de observação, descoberta e transfiguração do imaginário da cidade, ela própria moldada como imagem projetiva do desejo”. Moraes (2023, p. 356), por sua vez, afirma que a vida noturna, na poesia de Piva, “é, invariavelmente, sinônimo de sexo”. Sexo este que tem lugar sobretudo em espaços públicos decadentes e – justamente por isso – altamente erotizados. São, portanto, os encontros fortuitos entre rapazes ao longo de *Paranoia*, encontros que se dão sob a proteção da noite, que propomos enfocar neste trabalho.

Para isso, procedemos, em primeiro lugar, a uma tentativa de reconstrução histórica da “paisagem queer”¹ – para nos utilizarmos do conceito cunhado pelo geógrafo Gordon Ingram (1997, p. 31, tradução nossa)² – paulistana dos anos 60, com base em trabalhos historiográficos, sociológicos e antropológicos, como os de James Green (2000), Barbosa da Silva (1959), Richard Parker (2002) e Néstor Perlongher (1987); num segundo momento, apresentamos uma discussão teórica em torno da prática do *cruising* (termo de difícil tradução, mas que se aproxima daquilo que no Brasil se entende como “flerte” ou “pegação”), traçando sua ascendência no século XIX, na figura do *flâneur*, com base em autores como Elizabeth Bronfen (2013), Mark W. Turner (2003) e Jack Parlett (2022); por fim, passamos então aos rastros espectrais do *cruising* na poesia de Roberto Piva.

2 São Paulo e a subcultura gay paulistana dos anos 60

A São Paulo vertiginosa da poesia de Piva não estava assim tão distante da verdadeira cidade de São Paulo da época. Segundo Claudio Willer (2000), colega de geração de Piva, a capital paulista, nos anos 1960, era já uma metrópole. Em sua reconstituição do período, Willer conta que a juventude boêmia daqueles tempos perfazia um trajeto comum que perpassava os bares do centro paulistano, cruzava as avenidas Ipiranga com a São João e seguia pela São Luís. Em meio aos intelectuais e à marginalia que frequentava esses espaços, era comum a presença de “pederastas” em busca de parceiros sexuais. Havia, de acordo com o relato, uma

¹ “queerscape”

² Optamos por não traduzir o termo *queer* ao longo do trabalho, tanto pela impossibilidade de tradução adequada para o português quanto pelo fato de já ser um conceito devidamente aclimatado no contexto brasileiro. Ademais, alinhamo-nos a Lugarinho (2001), para quem *queer* remete à dissidência sexual numa perspectiva que evidencia a diferença e a condição identitária marginalizada.

certa atmosfera de liberação, com a associação, num mesmo ambiente, de artistas, marginais e dissidências sexuais, prefigurando a contracultura que despontaria nos anos 1970.

A convivência comum entre intelectualidade boêmia e subcultura homossexual é respaldada pelo historiador James Green (2000). Segundo o autor, a vida gay noturna de São Paulo aflorou durante os anos 1960. E junto com ela, a cultura do *cruising*.

Em sua história da homossexualidade no Brasil do século XX, Green identifica que a prática de encontros sexuais entre homens em espaços públicos, principalmente nos parques e praças, já era recorrente desde, pelo menos, a virada do século, ao menos nas principais capitais brasileiras. Século adentro, esses encontros tornaram-se mais recorrentes conforme a vida noturna nos grandes centros urbanos tornava-se mais variada, estimulando o desenvolvimento de subculturas homossexuais nesses locais. O antropólogo Richard Parker (2002), por sua vez, aponta que o desenvolvimento de relações sociais de caráter impessoal e anônima nos ambientes mais urbanizados propiciou, ao longo do século XX, uma erotização dos espaços públicos brasileiros, desenhando toda uma nova paisagem sexual:

As ruas, parques e outros lugares públicos da cidade tornaram-se um palco para contatos homoeróticos relativamente impessoais - interações e aventuras性uais que certamente seriam impensáveis em um cenário íntimo ou de menor escala. (Parker, 2002, p. 89)

Entre os anos 1950 e 1960, como ressalta Green, as ruas, bares e galerias do centro de São Paulo tornaram-se pontos privilegiados de interação homossexual. Circular, flertar, ver e ser visto era a regra que organizava a área de interação gay do centro paulistano. Como assinala Parker (2002, p. 91), diferente dos ambientes interioranos, onde predomina o olhar vigilante, o que prevalece nos grandes centros urbanos é o olhar desejante, tornando-os um “campo de possibilidades eróticas – um campo em que, pelo menos em tese, qualquer coisa pode acontecer.”

Outro quadro significativo da época é oferecido pelo sociólogo José Fábio Barbosa da Silva (1959), pioneiro no mapeamento da subcultura gay de São Paulo nos anos 1950. Segundo o relato do pesquisador, durante a noite, e principalmente aos fins de semana, o centro comercial e financeiro da cidade dava lugar a um efervescente ambiente de excesso e volúpia:

Toda essa região de prazer e de exploração organizada do vício começa a viver com o entardecer e acha a sua maior agitação nas noites de sábado e nas vésperas de domingo. A diminuição das sanções, a concentração de grupos masculinos para a procura de prazeres sexuais ou de lazer, são basicamente fatores que servem de catalisadores de grupos homossexuais. (Barbosa da Silva, 1959, p. 354).

A região de interação gay do centro de São Paulo, de acordo com a delimitação de Barbosa da Silva, engloba as avenidas São João, Ipiranga e São Luís, assim como toda a extensão da Praça da República, com ênfase nos banheiros públicos. O antropólogo Néstor Perlongher (1987), que realizou uma etnografia da prostituição masculina em São Paulo durante os anos 1980, classificou de “gueto gay” toda essa região do centro de São Paulo por onde transitavam sujeitos engajados na prática sexual e existencial homossexual. A movimentação pelo centro em busca de parceiros se dava, à época, sobretudo a pé, o que fazia das ruas, nas palavras de Perlongher (1987, p. 156), um “espaço de circulação desejante”. Segundo o antropólogo: “O

sujeito que paquera desliza entre a multidão, e capta – sexualizando-os – os incidentes aparentemente anódinos ou insignificantes do espetáculo da rua” (Perlóngher, 1987, p. 158).

Apesar de classificá-la como gueto, Perlóngher assinala um elevado nível de fluidez nos limites dessa área, com uma tendência à flutuação e ao nomadismo. Em razão disso, o gueto gay paulistano tendia a misturar-se com outros grupos marginalizados da cidade, como prostitutas, travestis, michês e malandros. Essa mistura resultava em uma atmosfera de perigo e desejo, expectativa sexual e cálculo de periculosidade. Mas o componente de perigo constitui mesmo um elemento sedutor, como ressalta o antropólogo, para quem a equação terror/gozo permeia todo o submundo gay de São Paulo. Para tentar driblar o perigo, tanto Perlóngher quanto Barbosa da Silva assinalam a mesma dinâmica nos cruzamentos entre estranhos: gestos, vestes e comportamentos compõem uma cadeia de signos que permitem reconhecer um potencial parceiro.

Nesse sentido, vale lembrar, para encerrar esta sessão, o que afirmam David Bell e Jon Binnie (1998): a rua, segundo a dupla de pesquisadores, constitui um palco para a transgressão sexual, um teatro de crueldade e desejo, em que se encenam espetáculos de poses, posturas e olhares que emitem sinais mistos de libidinosidade e perigo.

3 Da *flânerie* ao *cruising*

A prática de caminhar pelas ruas e se apropriar delas como um gesto estético remete à cultura oitocentista da *flânerie*, celebrizada nos poemas de Charles Baudelaire. A teórica Elisabeth Bronfen (2013) enfatizou, em capítulo de seu livro *Night Passages*, que a caminhada baudelaíriana é, acima de tudo, uma caminhada noturna. Com o advento da iluminação urbana, o *flâneur* assomava às ruas após o anoitecer acompanhado por uma legião de malignos entusiastas da noite. Esta, por sua vez, tornava-se então o espaço-tempo propício para liberação dos impulsos reprimidos e subversão dos códigos morais: “Baudelaire celebra com entusiasmo a noite como um lugar privilegiado de transgressão, e descobre no *flâneur* noturno uma subjetividade especificamente moderna e urbana.”³ (Bronfen, 2013, p. 246, tradução nossa).

A noite como *locus* da transgressão é reforçada pela pesquisa histórica empreendida por Bryan Palmer (2000). Para o autor, a noite constitui um espaço ao mesmo tempo real e metafórico, no qual a marginalidade, por um lado, é vivida como experiência, e, por outro, socialmente construída como representação. Em outras palavras, é através da escuridão que se movem os marginalizados, mas também é na escuridão que eles são situados pelo imaginário social. Para Palmer, o ambiente noturno consiste em uma espacialidade na qual as restrições impostas pelo poder são temporariamente suspensas e as aspirações dos desposuídos tornam-se passíveis de serem articuladas.

Assim, pode-se pensar, com Bronfen, que a noite citadina encena uma versão moderna do confronto arcaico entre o bem e o mal, em que os entusiastas da noite substituem as velhas entidades malignas da cultura gótica:

³ “Baudelaire enthusiastically celebrates the night as a privileged site of transgression, and discovers in the nocturnal flaneur a specific modern, urban subjectivity.”

Substituindo os fantasmas, as bruxas e os demônios da cultura gótica, encontramos uma série de entusiastas da noite cujos movimentos na e através de uma paisagem urbana alterada pela escuridão permitem reconhecer interconexões que são invisíveis durante o dia pois se tornam visíveis apenas sob iluminação artificial.⁴ (Bronfen, 2013, p. 247, tradução nossa).

Assim, a luz difusa produzida pelos candeeiros confere à noite urbana uma atmosfera fascinante e aterrorizante, quase sobrenatural. Caminhando em meio a esse jogo de luz e sombra, o *flâneur* é o sujeito moderno por excelência, aquele que detém a sensibilidade para captar os instantes fugidos de “iluminação profana” – para nos utilizarmos do conceito cunhado por Walter Benjamin (1987) a respeito dos surrealistas; isto é, os momentos de êxtase e exaltação propiciados pelos ritmos dissonantes da urbe.

A cultura do *cruising*, por sua vez, guarda parentesco com a *flânerie*. Segundo Mark Turner (2003, p. 62, tradução nossa), um de seus teóricos, o *cruising* nada mais é que uma alternativa *queer* ao *flâneur*: “O *cruiser* queerifica o *flâneur*.⁵ A diferença, no entanto, reside no seguinte: enquanto o *flâneur* experiencia a cidade como um observador distanciado, o *cruiser*, pela via do olhar, a experiencia enquanto busca por comunhão, como podemos observar na seguinte definição oferecida por Turner:

cruising é o momento de troca visual que ocorre nas ruas e em outros lugares da cidade, constituindo um ato de reconhecimento mútuo em meio aos efeitos alienantes da multidão anônima. É uma prática que explora a seu favor a fluidez e a multiplicidade da cidade moderna.⁶ (Turner, 2003, p. 9, tradução nossa).

O *cruiser* aproveita-se da fluidez e anonimidade da multidão para movimentar-se em busca de contato humano. Diferente de Baudelaire, no papel do *flâneur*, que experienciava a multidão como solidão alienante, outro grande nome da poesia moderna, Walt Whitman, o primeiro poeta, na leitura de Turner (2003), a conferir forma estética ao *cruising*, experiencia a multidão como comunhão com o corpo social, oferecendo uma alternativa para a alienação moderna: “A intenção do *cruiser* é encontrar nos olhares que passam pelas ruas aquela pessoa cujo olhar devolve e valida o seu próprio.”⁷ (Turner, 2003, p. 59, tradução nossa).

Devido à natureza de suas ações, o *cruiser* tende a privilegiar a noite, sua cúmplice e benfeitora. Com efeito, Palmer (2000, p. 288, tradução nossa) assinala que a identidade homossexual emergiu, entre os séculos XIX e XX, do interior de “uma subcultura urbana de sexo noturno”.⁸ É, portanto, na tensão entre a iluminação urbana e as trevas noturnas que o espetáculo de olhares do *cruising* encontra seu cenário ideal.

⁴ “Replacing the ghosts, witches, and demons of gothic culture, we find an array of night enthusiasts whose movements in and through a cityscape altered by darkness allow us to recognize interconnections that are invisible during the day because they are rendered visible only in artificial illumination”

⁵ “The cruiser queers the flâneur.”

⁶ “cruising is the moment of visual exchange that occurs on the streets and in other places in the city, which constitutes an act of mutual recognition amid the otherwise alienating effects of the anonymous crowd. It is a practice that exploits the fluidity and multiplicity of the modern city to its advantage.”

⁷ “The cruiser’s intention is to find in the passing glances in the streets that person whose gaze returns and validates his own.”

⁸ “an urban subculture of nocturnal sex”

Teatralização é inerente ao *cruising*, como argumenta o teórico Jack Parlett (2022). Trata-se de um jogo de poses eróticas, “um fenômeno profundamente óptico, uma arena perceptual em que os atos de olhar são intensificados e erotizados.”⁹ (Parlett, 2022, p. 2, tradução nossa). A fantasia, por conseguinte, detém um papel crucial nesse jogo, em que o olhar desejante constitui um ato imaginativo de captura: “é por meio de atos imaginários de consumoção e conexão com os estranhos que passam que o sujeito do *cruising* encontra uma maneira de ‘ter todos eles’”¹⁰ (Parlett, 2022, p. 4, tradução nossa).

Ainda segundo Parlett (2022, p. 40, tradução nossa), o *cruising* consiste fundamentalmente em um processo que passa da observação à transposição do objeto observado para o “arquivo erótico da mente do observador”¹¹. Nesse movimento, o objeto é transfigurado em fantasia masturbatória pelo olho-pênis que o fixa. Há uma excitação inherentemente estética nessa dinâmica de introjeção erótica, como ressalta Turner (2003), para quem o próprio ato do *cruising*, resulte ou não em contato sexual, detém um prazer em si mesmo:

o *cruising* consiste em um processo de caminhar, observar e interagir com o outro (ou outros), e não se trata necessariamente de contato sexual. [...] Há muitos níveis de investimento erótico e fantasia na ideia do encontro possível ou potencial, mas não inteiramente realizado.¹² (Turner, 2003, p. 60–61, tradução nossa).

4 Os rastros do *cruising* na poesia urbana de Roberto Piva

O prazer visual autônomo apontado por Turner, em que o observado e o imaginado se misturam, encontra-se em muitos dos poemas que compõem *Paranoia*, obra na qual sobressaem pontos conhecidos do trânsito gay paulistano na década de 60. Adentramos, ao longo do livro, o submundo queer da noite de São Paulo. Como propõe Reis (2022), Piva instaura linhas de fuga na metrópole: por meio da sinuosidade dos versos o poeta recria o traçado urbano e ao mesmo tempo promove sua desrealização, dando ensejo a uma geografia espectral, tracejada por rastros e vestígios de encontros fortuitos.

Esses espaços por onde transita o sujeito poético piviano detêm um estatuto quase mítico no imaginário gay da capital paulista, a exemplo das avenidas Ipiranga, São Luís e Rio Branco, assim como a Praça da República, o Parque Ibirapuera e o Largo do Arouche. São topografias nas quais se inscrevem, como ressaltam Bell e Binnie (1998, p. 131, tradução nossa), marcas de uma consciência queer. O simples trânsito por esses locais já deixa entrever as marcas da dissidência sexual: “as ruas por onde se anda enunciam a própria condição *queer*”¹³, escreve a dupla de autores.

⁹ “a profoundly optical phenomenon, a perceptual arena where acts of looking are intensified and eroticized.”

¹⁰ “it is through imagined acts of consummation and connection with passing strangers that the cruising subject may find a way of ‘having them all.’”

¹¹ “erotic archive of the observer’s mind”

¹² “cruising is a process of walking, gazing, and engaging another (or others), and it is not necessarily about sexual contact. [...] There are many levels of erotic investment and fantasy that exist in the idea of the possible, the potential, but the wholly unrealized encounter.”

¹³ “streets where to walk is to enunciate queerness itself”

Despontam, em *Paranoia*, referências a todo um universo erótico de cinemas – estabelecimentos recorrentes de interações homossexuais – e luzes coloridas, assim como a esquinas onde estranhos se cruzam: “noite profunda de cinemas iluminados e lâmpada azul da alma desarticulando / aos trambolhões pelas esquinas onde conheci os estranhos / visionários da Beleza” (Piva, 2009, p. 34).

A obsessão do eu poético piviano por garotos e rapazes é decalcada painéis luminosos que propiciam um cenário onírico para o flerte: “os luminosos me fitam do espaço alucinado / quantos lindos garotos eu não vi sob esta luz?” (Piva, 2009, p. 185). Os garotos, enfocados pelo olhar do poeta, aparecem em outro poema transformados em anjos voluptuosos que copulam em banheiros públicos: “há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios” (Piva, 2009, p. 66). Em outro verso, como numa paródia perversa de Picasso, os garotos são figurados como saltimbancos transando em um beco sujo: “Saltimbancos de Picasso conhecendo-se numa vielha maldita” (Piva, 2009, p. 96).

Há, em *Paranoia*, uma miríade de personagens oriundos de referências míticas e artísticas. Os excessos sensoriais da metrópole incitam a imaginação do poeta e propiciam a criação de toda uma mitologia particular. Nas palavras de Moraes:

a agitação urbana provoca continuamente sua imaginação, incitando-o a inventar nexos novos e insólitos entre os seres e as coisas com que cruza em seus giros noturnos, para criar uma mitologia própria na qual o erotismo se compromete por completo com a sensibilidade cosmopolita. (Moraes, 2023, p. 359).

Essa fusão de seres marginais com entes sagrados atravessa a lírica urbana de Piva. Vemos um exemplo desse cortejo alucinante nos seguintes versos, em que o olhar delirante do poeta situa essas figuras tão díspares no mesmo espaço urbano, planificando-os num mesmo nível:

eu vejo Brama sentado em flor de lótus / Cristo roubando a caixa dos milagres / Chet Baker ganindo na vitrola / [...] eu vejo putos putas patacos torres chumbo chapas chopes / vitrinas homens mulheres pederastas e crianças cruzam-se e / abrem-se em mim como lua gás rua árvores lua medrosos repuxos (Piva, 2009, p. 68–71).

Esses personagens da fauna urbana cruzam o olhar e o corpo do poeta, que acaba por se tornar extensão do espaço: poeta e cidade se fundem. O corpo é “*citizenized*¹⁴”, na acepção de Elisabeth Grosz (1992, p. 242, tradução nossa), rompendo os limites entre o eu e o espaço da urbe. Nasce disso um espaço perverso, tal como o comprehende Victor Burgin (1992), em que há uma perda da centralidade objetal e o ser dilui-se no espaço. As imagens se tornam cambiantes, os signos deslizam, colidem e se misturam. O espaço perverso, ressalta Burgin (1992), é o espaço da visualidade polimórfica, um campo de prazer escópico em que transitam imagens fragmentárias do inconsciente.

Há nisso uma “qualidade orgiástica”¹⁵, semelhante àquela observada por Jack Parlett (2022, p. 53, tradução nossa) em sua análise do *cruising* na poesia de Walt Whitman. Assim como em Whitman, o fluxo vertiginoso de figuras que atravessam o olhar do poeta na poesia de Piva espelha o ritmo frenético da modernidade urbana, com seus olhares fugazes e

¹⁴ “citified”

¹⁵ “orgiastic quality”

encontros transitórios, todos carregados de tensão erótica. Como escreve Parker (2002, p. 90): “há uma tensão homoerótica por trás de praticamente qualquer encontro, e o espaço urbano torna-se erotizado precisamente por sua impessoalidade e imprevisibilidade percebida.”

Contrapondo-se aos espaços urbanizados estão os locais bucólicos, recantos edênicos encravados no centro da metrópole, a exemplo do Arouche, da Praça da República ou do Parque Ibirapuera. O recolhimento junto à natureza, nesses casos, inverte o tropo romântico da solidão, tornando-se local de comunhão: “no Ibirapuera esta noite eu perdi minha solidão” (Piva, 2009, p. 176).

No poema “Praça da República dos meus sonhos”, a Praça da República, notório ponto de encontro homossexual, torna-se um ambiente onírico em que, conforme a noite cai, “os mictórios tomam um lugar na luz” (Piva, 2009, p. 87), como palcos iluminados para o espetáculo sexual. Situada na região mais deteriorada e perigosa do centro da cidade à época, circulavam pela Praça da República aqueles considerados mais baixos dentro da hierarquia gay de São Paulo. Embora atrativa, a atividade sexual que ocorria ali era mais arriscada, em vista dos assaltos e investidas policiais. Os mictórios da praça, em especial, eram um ponto privilegiado. Durante a noite, nos corredores arborizados em torno deles, era recorrente homens se masturbarem na tentativa de atrair parceiros, o que, segundo relata Perlóngher (1987), inundava a praça de odores característicos. É a esse espetáculo erótico que o verso de Piva parece aludir por uma via metonímica.

Os habitantes da praça que aparecem no poema, de pederastas a prostitutas, misturam-se numa visão sinestésica à Rimbaud:

há jovens pederastas embebidos em lilás / e putas com a noite passeando em torno de suas unhas / há uma gota de chuva na cabeleira abandonada / enquanto o sangue faz naufragar as corolas / Oh minhas visões lembranças de Rimbaud praça da República dos meus Sonhos (Piva, 2009, p. 89).

A praça transforma-se em um paraíso delirante de êxtase sexual: “*Delirium tremens* diante do Paraíso bundas glabras sexos de papel / anjos deitados nos canteiros cobertos de cal água fumegante nas / privadas cérebros sulcados de acenos” (Piva, 2009, p. 89). As referências às nádegas imberbes, aos anjos deitados, aos mictórios fumegantes e aos acenos sedutores deixam entrever o quadro de uma orgia ao ar livre, elaborada através de uma profusão caótica de signos justapostos.

Além de Rimbaud, aludido neste poema, outros ídolos literários do poeta comparecem como seus companheiros da noite, a exemplo de Lautréamont, que surge sob o avatar de um rapaz que, saído dos sonhos do poeta, cruza com ele nas escadarias de Santa Cecília. O maldito francês aguarda-o, em seguida, em um “santuário” no largo do Arouche, para um encontro fortuito: “Eu vejo Lautréamont num sonho nas escadas de Santa Cecília / ele me espera no largo do Arouche no ombro de um santuário” (Piva, 2009, p. 122). Em outro poema, é Mário de Andrade, sob a forma de um “anjo da Solidão” (Piva, 2009, p. 154), que, no Parque Ibirapuera, pousa sobre os ombros do poeta. Piva imagina Mário, reputado homossexual, perguntando aos jovens que ocupam o gramado do parque: “é você meu girassol?” (Piva, 2009, p. 160). Ao final, o poeta caminha ao lado deste Mário angelical, de mãos dadas, noite adentro: “Agora, Mário, enquanto os anjos adormecem devo / seguir contigo de mãos dadas noite adiante / Não só o desespero estrangula nossa impaciência / Também nossos passos embebem as noites de calafrios” (Piva, 2009, p. 162). Entre Piva e Mário parece subsistir não

somente uma cumplicidade como uma espécie de pedagogia: uma pedagogia noturna, erótica, entre o poeta mais velho e o mais novo, o homem e o efebo.

Por fim, para além dos personagens que atravessam o olhar do poeta, está a própria cidade, que figura como definitiva companheira: “Eu abro os braços para as cinzentas alamedas de São Paulo” (Piva, 2009, p. 100), diz um verso. Ao longo do livro, a própria cidade parece se excitar, a exemplo da seguinte passagem, em que as chaminés fálicas se dilatam como em uma ereção: “a cidade com chaminés crescendo” (Piva, 2009, p. 64). Em outro verso, São Paulo aparece antropomorfizada: “OH cidade de lábios tristes e trêmulos onde encontrar asilo na tua face?” (Piva, 2009, p. 36).

Como assinala Grosz (1992), a cidade não apenas se inscreve nos corpos, mas também os reflete, isto é, o corpo urbano opera como simulacro do corpo físico. No caso da poesia de Piva, ambos, corpo da cidade e corpo do poeta, intercambiáveis, constituem palco para o espetáculo de desejos marginais. É, portanto, essa cidade-corpo, com sua profusão fálica de postes, pontes, muros, corrimões, escadas, chaminés e telhados, que o poeta, por fim, cruza.

5 Considerações finais

Ao longo desta breve exposição, procuramos apresentar alguns dos modos como o *cruising*, essa cultura *queer* do olhar, aparece na poesia de Roberto Piva, particularmente em *Paranoia*, mas que continuará a permear sua obra posterior. O poeta paulistano, habitual da noite boêmia de São Paulo nos anos 60, faz de sua caminhada poética pelas ruas do centro da capital paulista uma sequência de encontros com os seres da noite. A poesia de Piva pode ser compreendida, assim, como uma orgia sensorial, uma comunhão do poeta com a noite e seus habitantes. Embora o sentido da visão se sobreponha, é todo o corpo, tanto do poeta como da cidade, que se transforma em uma espacialidade sexualizada, e, portanto, palco para a performance erótica do *cruising*.

Finalmente, a tensão erótica que subsiste em cada olhar é transposta para os próprios poemas, que se tornam objetos fetichizados. Como aponta Parlett (2022), o ímpeto do poeta em fixar os encontros transitórios através da escrita faz da operação com a linguagem um objeto estético de prazer masturbatório. Trata-se de um modo de dar-lhes continuidade através da experiência poética, para que assim o poema mantenha em suspenso, no eterno, a transitoriedade do encontro fugaz.

Referências

ARRIGUCCI JR., Davi. A poesia de Roberto Piva. In: ARRIGUCCI JR., Davi. *O guardador de segredos: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 42–66.

BARBOSA DA SILVA, José Fabio. Aspectos sociológicos do homossexualismo em São Paulo. *Sociologia*, São Paulo, v. 24, n. 4, p. 350–360, 1959. Disponível em: <https://library.brown.edu/create/beyondcarnival/wp-content/uploads/sites/40/2014/05/Aspectos-sociologicos-do-homossexualismo-em-SP.pdf>. Acesso em: 3 set. 2025.

- BELL, David; BINNIE, Jon. Theatres of Cruelty, Rivers of Desire: The Erotics of the Street. In: FYFE, Nicholas R. (org.). *Images of the Street: Planning, Identity and Control in Public Space*. London; New York: Routledge, 1998. p. 128–139.
- BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. tradução: Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 21–35.
- BRONFEN, Elisabeth. The Nocturnal Flaneur. In: BRONFEN, Elisabeth. *Night Passages: Philosophy, Literature, and Film*. tradução: David Brenner. New York: Columbia University Press, 2013. p. 245–274.
- BURGIN, Victor. Perverse Space. In: COLOMINA, Beatriz (org.). *Sexuality & Space*. New York: Princeton Architectural Press, 1992. p. 219–240.
- GREEN, James N. *Além do carnaval*: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Tradução: Cristina Fino; Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- GROSZ, Elizabeth. Bodies-Cities. In: COLOMINA, Beatriz (org.). *Sexuality & Space*. New York: Princeton Architectural Press, 1992. p. 241–253.
- INGRAM, Gordon Brent. Marginality and the Landscape of Erotic Alien(n)ations. In: INGRAM, Gordon Brent; BOUTHILLETTE, Anne-Marie; RETTER, Yolanda (org.). *Queers in Space: Communities, Public Places, Sites of Resistance*. Seattle: Bay Press, 1997. p. 27–52.
- LUGARINHO, Mário César. Como traduzir a teoria Queer para a Língua Portuguesa. *Revista Gênero*, v. 1, n. 2, p. 36–46, 2001. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31116>. Acesso em: 3 set. 2025.
- MORAES, Eliane Robert. A cintilação da noite. In: MORAES, Eliane Robert. *A parte maldita brasileira: literatura, excesso, erotismo*. São Paulo: Tinta-da-China Brasil, 2023. p. 352–363.
- PALMER, Bryan D. *Cultures of Darkness: Night Travels in the Histories of Transgression*. New York: Monthly Review Press, 2000.
- PARKER, Richard. *Abaixo do equador*: culturas do desejo, homossexualidade masculina e comunidade gay no Brasil. Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- PARLETT, Jack. *The Poetics of Cruising: Queer Visual Culture from Whitman to Grindr*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2022.
- PERLONCHER, Néstor. *O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PIVA, Roberto. *Paranoia*. 3. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- REIS, Luiz Carlos Menezes dos. Uma São Paulo transfigurada. Linhas de fuga na metrópole na Paranoia de Piva. In: PIRES, Antônio Donizeti; VICENTE, Adalberto Luis (org.). *Tradições e versos plurais: encontros com a poesia contemporânea*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. p. 67–80.
- TURNER, Mark W. *Backward Glances: Cruising the Queer Streets of New York and London*. London: Reaktion Books, 2003.
- WILLER, Cláudio. A cidade, os poetas, a poesia. In: FARIA, Álvaro Alves de; MOISÉS, Carlos Felipe (org.). *Antologia poética da geração 60*. São Paulo: Nankin Editorial, 2000. p. 219–231.

Precariedade, modos de sobrevivência e reinvenção da vida em Néstor Perlongher

Precariousness, Modes of Survival, and the Reinvention of Life in Néstor Perlongher

Debora Duarte dos Santos
Universidade Estadual de Santa Cruz
(UESC) | Ilhéus | BA | BR
ddsantos@uesc.br
<https://orcid.org/0000-0002-2982-6055>

Resumo: O presente artigo tem por objetivo discutir os gestos poéticos realizados por Néstor Perlonhger, mais especificamente em sua última obra: *El chorreo de las iluminaciones*. A análise, neste sentido, visa problematizar aspectos temáticos e formais explorados pelo poeta e que, de certo modo, se vinculam às demandas de ordem biográfica do argentino. Além disso, busca-se compreender como a literatura perlongheriana desponta como política de vida diante dos constantes ataques ao corpo: individual, social e coletivo. Nota-se, por uma parte, a precariedade da vida, a dor, a enfermidade, e por outra parte, explora-se os modos de sobrevivência e de reinvenção da vida – manifestados na arquitetura formal dos textos escritos pelo poeta.

Palavras-chave: Néstor Perlongher; *El chorreo de las iluminaciones*; vida; precariedade; reinvenção.

Abstract: This article aims to discuss the poetic gestures performed by Néstor Perlongher, specifically in his final work, *El chorreo de las iluminaciones*. The analysis, in this sense, seeks to examine the thematic and formal aspects explored by the poet, which, in some way, are linked to the biographical dimensions of the Argentine writer. Furthermore, it aims to understand how Perlongher's literature emerges as a politics of life in response to the constant attacks on the body – individual, social, and collective. On one hand, the precariousness of life, pain, and illness are observed; on the other hand, the modes of survival and reinvention of life are explored – manifested even in the formal architecture of the texts written by the poet.



Keywords: Néstor Perlongher; *El chorreo de las iluminaciones*; life; precarity; reinvention.

1 Precariedade, modos de sobrevivência e reinvenção da vida em Néstor Perlongher

Em “Éxtasis líquido: Néstor Perlongher y la poesía visionaria en latinoamérica”, Felipe Cussen (2012) investiga a diversidade da poesia latino-americana contemporânea. Em sua discussão observa o predomínio de certa tendência poética, a qual o crítico denomina visionária. Para o autor, a poesia define-se, então, como “[...] uma linguagem em ebulação, em chamas [...] que bombardeia sensorialmente o leitor [...]” produzindo uma “vertigem mística” (2012, p. 180, tradução nossa).¹

De acordo com o crítico, para além das experiências e referentes que o poeta utiliza como estratégias textuais, o tipo de efeito deve ser similar no leitor. Em “Poesía y éxtasis”, de Néstor Perlongher, o leitor comprehende o pensamento de Cussen da seguinte forma: “[...] a palavra poética envolve, nos gibões do mistério, uma fragrância hermética [...] reverberação intensiva de sons e cores [...] contorção cortês” (Perlongher, 1997b, p. 149, tradução nossa)².

Para Perlongher, a palavra poética é corolário de uma espécie de poder oracular oposto à sobrecodificação forjada pela tinta acadêmica, especificamente no âmbito da crítica literária. O poeta e ensaísta argentino, neste sentido, afirma que a sobrecodificação do campo poético interdita o brilho áspido do verbo imantado, sua graça lúdica e revelada, domesticando a palavra poética ao mesmo tempo que predetermina o estabelecimento de sentidos estáveis, e rígidos. Na matéria espessa e densa de sua poética, nota-se uma fratura na compreensão, que se precipita no irrevelável de componentes semânticos que não podem ser capturados em sua totalidade.

De acordo com o próprio poeta, a poesia não é comunicação. Sua linguagem “[...] ‘abandona’ (ou relega) sua função de comunicação para se desdobrar como pura superfície, densa e irisada, que ‘brilha em si’ [...]” (1997b, p. 95, tradução nossa)³. Simbolizando, ainda, uma imensidão de paisagens acústicas, de cores e ideias que perfuram/ penetram as redes de afeto e de sensibilidades do leitor: quem procura decifrar, definir as inúmeras fissuras causadas pela vertigem inerente à poética em questão.

Ao lado, ou de repente, a musiquinha se aproxima
e avisa que as pegadas se fazem barro na desintegração do
filafil, então, de um só golpe, restabelece-se a rigidez do joelho (trêmulo) e o ápice
da flor abre no tímpano a cicatriz de um pâmpano
Despedaçando. (Perlongher, 1997a, p. 182, tradução nossa)⁴.

¹ “[...] un lenguaje en ebullición, en llamas [...], que bombardea sensorialmente al lector [...]” produzindo “[...] mareo místico”.

² “[...] la palabra poética envuelve en los jubones del misterio una fragancia hermética [...] reverberación intensiva de sones y colores [...] contorsión cortés”.

³ [...] “abandona” (o relega) su función de comunicación, para desplegarse como pura superficie, espesa e irisada, que “brilla en sí” [...].

⁴ Al lado, o de repente, la musiquilla se aproxima/ y avisa que las huellas se hacen barro en la disolución del/ filafil, entonces de un tirón se restablece la rigidez de la rodilla/ (trémula) y el pico de la flor abre en el tímpano

Essa espécie de vertigem mística atribuída por Felipe Cussen (2012) evidencia as visões abstratas que compõem a temática explorada na fase terminal da poética perlongheriana com *El chorreo de las iluminaciones*, sua obra *post-mortem*. Cussen indaga: “Vale a pena perguntar-se, [...] se as palavras, as simples palavras, são capazes de provocar efeitos comparáveis aos de um ritual com drogas ou um espetáculo psicodélico”,⁵ ao que responde consecutivamente:

No caso de Perlongher, as cores, sons, texturas e movimentos vão formando uma experiência sinestésica [...], e também se buscam efeitos surpreendentes que aturdem o leitor [...]. Mas talvez o mais potente seja o caráter envolvente desse conjunto de textos [...]. A repetição de certos sons e certas palavras, assim como a forma despedaçada de um discurso em que tudo se mistura e não se solidifica uma mensagem, uma direção única, vão provocando esse efeito de vertigem [...]: “vertigem mística”. (Cussen, 2012, p. 184, tradução nossa).⁶

Vale mencionar que nesta obra a carência dos limites – que desde o início aparece como uma opção metodológica do escritor –, surge potencializada. Agora, o trabalho do poeta consiste em tocar o inefável: “O mecanismo funciona criando uma atmosfera sem descrevê-la; a opção estilística do atropelo de ideias consecutivas alude a torrentes sensoriais sem descanso [...]” (Arratia, 2011, p. 88, tradução nossa).⁷

As substâncias enteógenas administradas por Néstor Perlongher induzem um estado alucinatório e contemplativo que se manifesta no próprio poeta. Sua percepção da realidade assemelha-se a um *light show* dos anos 60/70, ou como um quadro de Pablo Amaringo, artista a quem dedica o poema “El ayahuasquero”. Uma espécie de *transbordamento*: uma torrente de imagens altera a visão do poeta (Arratia, 2011, p. 84). O poeta emigra do “mundo de las modas”, e com isso a impossibilidade de escrita parece cada vez mais iminente, como fica explícito em “Canción de la muerte en bicicleta”:

**Agora que estou morrendo
Agora que estou morrendo**

[...]

Lápis que se erguem nunca mais se levantam,
dormem o sono da tristeza em lençóis
de tergopol ou mausoléus de mármore, onde toda virtude
repousa aveludada no ancoradouro definitivo dos ossos.

la cicatriz de un pâmpano/ Rajando. (Perlongher, 1997a, p. 182).

⁵ “Vale la pena preguntarse, [...] si las palabras, las simples palabras, son capaces de provocar efectos comparables a los de un ritual con drogas o un espectáculo psicodélico”.

⁶ En el caso de Perlongher, los colores, sonidos, texturas y movimientos van conformando una experiencia sines-tésica [...], y también se buscan efectos sorprendentes que aturdan al lector [...]. Pero quizás lo más potente sea el carácter envolvente de este conjunto de textos [...]. La reiteración de ciertos sonidos y ciertas palabras, así como la forma despedazada de un discurso en el que todo se mezcla y que no se solidifica un mensaje, una dirección única, van provocando ese efecto de mareo [...]: “mareo místico”.

⁷ “El mecanismo funciona creando una atmósfera sin describirla; la opción estilística del atropello de ideas consecutivas alude a torrentes sensitivos sin descanso [...]”.

Agora que estou morrendo
Agora que estou morrendo

Agora, agora, neste instante digo.
No inconstante, no inconsciente, no fugaz me dissipo.
Disperso e fujo [...].

Agora que estou morrendo

Agora que estou morrendo (1997a, pp. 356–359, tradução nossa).⁸

Êxtase e angústia passam a ser concebidos com particular ênfase, representando duas grandes obsessões na última obra do poeta. Nota-se o caráter místico revelado, o que Alejandra León Arratia (2011) chama de desautomatização das formas de pensar e sentir. De acordo com a autora, ocorre uma fratura na concepção de real, posto que a palavra poética não só se solidariza com uma pluralidade de significados – perpassados pelos valores individuais e interpretativos de cada leitor –, como também simboliza “[...] precisões difusas, onde o conhecido funde o inóspito e [...] abrange [...] o improvável” (Arratia, 2011, p. 86).⁹ Através da experiência induzida, isto é, por meio da administração de substâncias psicoativas, o poeta entra em contato com uma realidade extraordinária e transcendental, em que convergem passado, presente e futuro, ainda que sua intenção esteja orientada a captar o instante.

Paisagens selváticas e iridescentes contrastam com o sufocamento e restrição do espaço privativo – o *boudoir*, o quarto. Como numa espécie de aprofundamento das formas de ingresso interior que já constavam na antologia precedente, *Aguas aéreas*, o poeta para de peregrinar. Dos infinitos preâmbulos líricos observados em “Preámbulos borrosos”, o poeta de *El chorreo de las iluminaciones*: “Desde a febre e o suor neurastênico, fatigando lençóis elevados e tormentosos, levanta os olhos [...]”; e agora, “[...] embaixo, na cama (estanque final) tem toda sua atenção poética voltada para cima, no teto (o céu é uma turbulência celeste).” (Kamenszain, 1997, p. 367, tradução nossa).¹⁰

Em *El chorreo de las iluminaciones* não é somente a percepção visual do eu poético que se desloca na emigração do espaço selvático ao privativo, posto que sua voz também é reconfigurada. O leitor verifica que às experiências contemplativas do poeta somam-se as revelações (iluminaciones) anunciadas no título de sua obra, isto é, a multiplicidade de vozes convocadas ao longo da antologia. Iluminações representadas pelos escritores e artistas aos quais Néstor Perlongher dedica seus poemas, sendo que, ao fazê-lo, convida estas mesmas vozes para seu “aullido” (uivo) de fim de festa. Assim como em “Piedra fundamental” de Alejandra Pizarnik (1971), em que anuncia: não posso falar com a minha voz, mas com as minhas vozes, Perlongher expressa o desejo profundo de estabelecer, por meio da escrita, correspondências com múltiplas identidades e perspectivas, indicando que a expressão do sujeito não se dá de

⁸ Ahora que me estoy muriendo/ Ahora que me estoy muriendo/ [...] / Lápices que se alzaban nunca más se levantan/, duermen el sueño de la tristeza en sábanas de/ tergopol o mausoleos de mármol donde toda virtude/ es yacer aterciopelado en el anclaje definitivo de los huesos. / Ahora que me estoy muriendo/ Ahora que me estoy muriendo/ Ahora, ahora, en este instante digo./ En lo inconstante, en lo inconsciente, en lo fugaz me diseminio./ Disperso y fugo [...] / Ahora que me estoy muriendo/ Ahora que me estoy muriendo”.

⁹ “[...] precisiones difusas, donde lo conocido funde lo inhóspito y [...] abarca [...] lo improbable”

¹⁰ “Desde la fiebre y el sudor neurasténico, fatigando alzadas sábanas tormentosas, levanta los ojos [...]”; e agora, “[...] abajo, en la cama (estanque final) tiene toda su atención poética puesta arriba, en el cielorraso (el cielo es una turbulencia celeste).

forma única ou singular, mas por meio de diferentes vozes ou dimensões internas. Constatase que na última obra do poeta e ensaísta argentino predomina o encontro total e complexo do homem com outros homens, o que de acordo com o poeta pode ser compreendido como a tentativa de destruição da individualidade: “[...] a ruptura com o princípio de individuação e a fusão das individualidades em um sentimento místico de unidade com o cosmos, com a natureza, com os outros homens [...]” (1997b, p.165, tradução nossa).¹¹ confirmando, assim, um profundo sentimento de composição. Para Felipe Cussen, “[...] a palavra está mais para invocar forças [...] e remeter energias do que para nomear especificamente” (p. 05, tradução nossa).¹²

Dito isso, em *El chorreo de las iluminaciones* a primeira grande obsessão do poeta: o amontoamento de materiais, isto é, o *kitsch*, o mundo das modas – com suas opalescências e variações, veludo, lamê, carmesim, gota, máscara/rímel, calças de nylon, alças, saquinhos de banlon, ligas, espartilhos, fivelas, echarpe, estampas de Gobel,¹³ etc. –, revelam uma mutação: o imanente uivo do poeta. Em “Decepción” (1997a, pp. 347–348), o cisne de “[...] alas manchadas, interroga a estela [...] / no estanque final / finge piruetas / caracoleia à deriva / [...] como um frenesi negativo”.¹⁴ Na poética terminal de Néstor Perlongher – já consciente de *el mal de sí* –, “a louca plange, porque vai morrer [...]” (p. 341, tradução nossa).¹⁵ “El mal de sí”, que inclusive foi um dos últimos poemas de Perlongher, surge com um apelo pungente: “Detente muerte”

Detém-te, morte:

teu infernal transbordamento
desintegra as prateleiras,
a saliva pútrida mancha os campos
de torpor cremoso, tinge e
derrete,
ausentando os corpos nos campos:
os corpos carcomidos nos campos varridos pela lepra.
Já não se pode dissertar.
Vai, morte, a ti mesma.
Encolhe-te sem disparar o estouro da cápsula.
Escondida, que não sejas descoberta.
Pois, uma vez presente, tudo se torna ausência.
Ausência cinza, ausência achatada, ausência dolorosa de quem falta.
Não é o que falta, é o que sobra, o que não dói.
Aquilo que excede a austeridade astuta das coisas
ou que transborda desdobrando a mesquinhez da alma prisioneira.
Enquanto estamos dentro de nós, dói a alma, dói estar sem palavras suspenso na
figueira
como um notívago desgarrado. (p. 355, tradução nossa).¹⁶

¹¹ “[...] la ruptura con el principio de individuación y la fusión de las individualidades en un sentimiento místico de unidad con el cosmos, con la naturaleza, con los otros hombres [...].

¹² “[...] la palabra está más para invocar fuerzas [...] y remitir energías que para nombrar específicamente”.

¹³ “terciopelo”, “lamé”, “carmesí”, “pingo”, “rímmel”, “bombachas de nylon”, “bretele”, “saquitos de banlon”, “ligas”, “carteras”, “espartilhos”, “hebillas”, echarpe, “estampados de Gobel”, etc.

¹⁴ [...] alas manchadas, interroga la estela [...] / en el estanque final/ finge piruetas/ caracole[a] a la deriva/ [...] como un frenesí negativo”.

¹⁵ “la loca plañe porque va a morir [...]”.

¹⁶ Detente muerte:/ tu infernal chorreado/ escampar hace las estanterías, la purulenta salvia los baldíos de cremoso torpor tiñe y derrete,/ ausentando los cuerpos en los campos:/ los cuerpos carcomidos en los campos barridos por la lepra/ Ya no se puede dissertar/ Ve, muerte, a ti./ Enconchate sin disparar el estallido de la cáp-

Como observado, mais uma vez, já que este é um traço recorrente nos textos perlongherianos, a morte aparece como personagem central: “Detente muerte”, suplica o eu do poema. Por um lado, para o eu poético, a morte figura tanto como alegoria da infecundidade, já que “[...] uma vez presente tudo se torna ausência”; como também acampa e ausenta os corpos, já “[...] carcomidos nos campos varridos pela lepra”. Para o poeta “já não se pode disertar”, simbolizando, portanto, a impossibilidade da escrita: “Enquanto estamos dentro de nós, dói a alma, dói estar sem palavras suspenso [...] como um notívago desgarrado”. (p. 355).

Na angústia do quarto, o poeta sabe que está morrendo, e diz: “Adeus seringas, tubos que conduzem bile, sangue, soro, adutores [...] tosse abafada [...] gemidos [...] putrefações [...]” (pp. 348–349, tradução nossa).¹⁷

Na poesia de Néstor Perlongher os que “cantam” são donos de uma voz terminal, são *aedos de Thánatos*: Eva Perón, os mais de trinta mil cadáveres da nação, o próprio poeta. Como uma espécie de tumor maligno que mutila e consome o corpo paulatinamente, entre mortos e desaparecidos, revelando com isso a litania que aparece em “Canción de la muerte en bicicleta”: “Agora que estou morrendo/ [...] A sufocação ergue no teto relâmpagos diminutos/ que se dispersam na noite definitiva e impassível” (p. 357, tradução nossa).¹⁸

Além destes aspectos, outras importantes camadas de significação são identificadas na arquitetura formal dos poemas. Em muitos casos, a condição que forja os versos e rimas internas – como as aliterações –, em que predominava o estilo livre e isento de enquadramentos, cede lugar a formas fixas da expressão poética. Em poemas como “Tema del cisne hundido (1) e (2)”, “Morenez (2) – un brillo de fraude y neón” y “Luz oscura – recio martirio sabroso”, por exemplo, a predominância de quartetos e tercetos revelam aspectos singulares, que realocam a escrita do poeta.

No que se refere às variações do estilo, “Luz oscura – ‘recio martirio sabroso’”, por exemplo, funciona como um importante modelo de convivência poética, tanto formal quanto temática, no que corresponde à certa tradição, ou seja, à forma clássica do soneto. A exploração do gênero é evidenciada não somente por meio dos quartetos e tercetos que figuram nas três primeiras estrofes do poema com uma métrica irregularmente hendecassílaba, como também por meio de outros recursos formais e referenciais: tanto o oxímoro posto no título: “Luz Oscura ...”, quanto a dedicatória que o escritor apresenta a Santa Teresa de Jesus.

sula. Escondida que no seas descubierta./ Pues una vez presente todo lo vuelves ausencia./ Ausencia gris, ausencia chata, ausencia dolorosa del que falta./ No es lo que falta, es lo que sobra, lo que no duele./ Aquello que excede la austeridad taimada de las cosas/ o que desborda desdoblando la mezquinidad del alma prisionera./ Mientras estamos dentro de nosotros duele el alma,/ duele estarse sin palabras suspendido en la higuera/ como un noctámbulo extraviado.

¹⁷ “Adiós jeringas, tubos que conducen bilis, sangre, suero, aductores [...] / tusadas toses [...] / gemidos [...] / putrefacciones [...]”.

¹⁸ “Ahora que me estoy muriendo/ [...] La sofocación alza del cielorraso relámpagos enanos/ que se dispersan en la noche definitiva e impasible”.

“Luz Escura”

“forte martírio saboroso”

Santa Teresa de Jesus

Se, atravessado pela zarza, o peito arder no
que já incendiado ardia,
a dor se transfigura em gozo,
fria a carne, mas a alma queima,

no branco do olho, o olho gelado

como a neve em vale tórrido: o desejo
divino se lança sobre lanças ígneas
e morde o olho em branco, o lábio inflamado.

Funambulesca beatitude a dela
de claros e escuros, que ao soltar o véu de
luz inunda o esplendor febeu:

“Não é um resplendor que nos cega, mas uma
suavidade branca e o brilho difuso que dá alto
prazer à visão e não
a cansa, nem a clareza que se vê para ver
esta beleza tão divina.” (1997a, p. 304).¹⁹

Além disso, determinados elementos redirecionam o leitor rumo a uma perspectiva teocêntrica do mundo, fundamentada nos embates maniqueístas entre corpo e alma. Já na primeira estrofe do poema construções como “O peito... atravessado”, a dor e “a carne fria” contrastam com um estado de combustão em que a alma se revela em chamas, inflamada. As distrações mundanas que afastam a alma de algum estado de ascese parece ser um debate retomado pelo poeta. A persistência daquilo que é concebido como natural – ou seja, a alma e o estado contemplativo, por exemplo –, versus o artificial transitivo – isto é, o corpo propriamente dito, bem como as experiências do mundo exterior e convulsivo –, revelam-se como temas sobre os quais retorna Néstor Perlóngher, considerando que em *Aguas aéreas* algumas questões tinham sido objeto de sua poética. Neste profundo martírio é possível também sentir não o sabor acre de um peito perfurado pela zarza, mas sim o de uma alma que transfigura a dor em gozo, em transcendência. Uma conexão mística com o divino inunda a alma, para a qual “[...] o desejo/ divino recai sobre lanças ígneas [...]” e cujo “[...] alto prazer dá à visão [...] / essa beleza tão divina”, tal como a “[...] suavidade branca e o brilho difuso [...] de um [...] vale tórrido [...]” (1997a, p. 304, tradução nossa).²⁰

¹⁹ “Si atravesado por la zarza el pecho/ arder a lo que ya encendido ardía hace/ el dolor en goce transfigura, fría la/ carne mas el alma ardida,/ en el blanco del ojo el ojo frío/cual nieve en valle tórrido: el deseo/ divino se echa sobre lanzas ígneas/y muerde el ojo en blanco el labio hinchido./ Funambulesca beatitud la suya,/ de claroscuros, que al soltar el pliegue de/ luz inunda el esplendor febeo:/ “No es resplandor que nos deslumbra, sino una/ blancura suave y el resplandor difuso que alto/deleite da la vista y no/ la cansa, ni la claridad que se ve para ver/ esta hermosura tan divina”.

²⁰ “[...] el deseo/ divino se echa sobre lanzas ígneas [...]” e cujo “[...] alto deleite da a la vista [...] / esta hermosura tan divina”, tal como a “[...] blancura suave y el resplandor difuso [...] de um [...] valle tórrido [...]”.

As antíteses que prefiguram no poema, encerrado com as aspas da última estrofe, parecem confirmar que há não só dedicatória como também intertexto com a obra de Santa Teresa de Jesus: “Não é um resplendor que nos cega, mas uma/ suavidade branca e o brilho difuso/ que dá alto prazer à visão e não/ a cansa, nem a clareza que se vê para ver/ esta beleza tão divina.” (1997a, p. 304). De acordo com Alejandra León Arratia (2011, p. 95, tradução nossa):

A julgar pela tipografia e pelo uso de aspas, suspeitamos que a última estrofe corresponda a uma citação não especificada. A quem pertencem esses versos? O tom, as palavras e o conteúdo, juntamente com a menção prévia a Santa Teresa na epígrafe, indicam a sua autoria; e os versos, como indica Ben Bollig, são de fato de Santa Teresa de Jesus. Perlonher então transforma a prosa da poeta em versos livres, completando assim o que inicialmente parece um soneto clássico. Trabalhado em conjunto com a sua epígrafe e o aceno “Funambulesca beatitud la sua”, o poema muda a atitude face ao místico que Perlonher mostrava até então. Ben Bollig comenta a esse respeito um propósito do poeta que instrui a experiência a partir de uma nova perspectiva, focada basicamente na e para a corporeidade, como se vê nos versos “Se o peito for perfurado pela zarza” ou “no branco do olho frio”. Em contrapartida, o corpus poético está disposto simulando um soneto recortado que combina, com os termos e a ordem apresentados, o estilo e o conteúdo de Santa Teresa. Uma fusão temática cuja funcionalidade, a finalidade mística, converge no objetivo: o poeta alude a Santa Teresa de Jesus, evocando uma tradição do século XVI, onde a poeta cristã explora possibilidades expressivas para comunicar a sua ligação mística com Deus. O êxtase que Santa Teresa delineia aponta para a necessidade expressiva de Perlonher, compreendendo a sua menção em cumplicidade poética e temática.²¹

Consoante, o que em princípio desponta como forma clássica do soneto transfigura-se nos versos livres da última estrofe. De modo que, os desdobramentos formais e a diversidade de temas apresentados em *El chorreo de las iluminaciones* – contrastam com as duas obras anteriormente aludidas, ao mesmo tempo que – intensificam o estilo entrecortado e não convencional que resiste: versos enfileirados sem interrupção, frases curtas, decomposição do verso, infiltração prosaica, técnica reiterativa, hipérbatos, enumeração, ruptura deliberada do paralelismo, isto é, uma ampla heterogeneidade de estratos que seguem confirmando a predileção do escritor pela autonomia formal e instabilidade do texto poético, isto é, pela violação

²¹ A juzgar por la tipografía y el uso de comillas, sospechamos que la última estrofa corresponde a una cita no especificada. ¿A quién pertenecen estos versos? El tono, palabras y contenido, junto a la previa mención a Santa Teresa en el epígrafe, advierten su autoría; y los versos, tal como indica Ben Bollig, efectivamente son de Santa Teresa de Jesús. Perlonher transforma entonces la prosa de la poeta en versos libres, rematando con ello lo que aparece en principio como soneto clásico. Trabajados junto al epígrafe de la misma y el guión “Funambulesca beatitud la sua”, el poema cambia la actitud sobre lo místico que hasta entonces Perlonher muestra. Ben Bollig comenta al respecto un propósito del poeta que instruye la experiencia desde una nueva perspectiva, enfocada básicamente desde y para la corporalidad, tal como se avista en los versos “Si atravesado por la zarza el pecho” o “en el blanco del ojo frío”. En contraposición, el corpus poético se ordena simulando un soneto cortado que conjunta, con los términos y orden presentados, el estilo y contenido de Santa Teresa. Una fusión temática cuya funcionalidad, el propósito místico, converge en objetivo: el poeta alude a Santa Teresa de Jesús evocando una tradición del siglo XVI, donde la poeta cristiana explota las posibilidades expresivas para comunicar su conexión mística con Dios. El éxtasis que perfila Santa Teresa apunta a la necesidad expresiva de Perlonher, entendiendo su mención en complicidad poética y temática.

do código da linguagem, resultando num tipo de rendimento poético particular e sempre perseguido por Néstor Perlongher.

2 Algumas considerações

Paula Siganovich (1996) defende a máxima de que aqui, isto é, na poética perlongheriana, somos todos de outra parte, pertencemos a outra língua, todos somos estrangeiros. O também argentino Nicolás Rosa parece concordar com sua conterrânea, já que para o crítico, a poesia está além do leitor, numa espécie de inacessibilidade que dificulta a compreensão da tessitura poética e se vincula à profusão de temas explorados pelo poeta – revelando, com isso, o caráter indomável do estilo de Néstor Perlongher. Nesse sentido, a poesia perlongheriana está fadada a dilacerar as formas estáveis de significação, operando sempre pelas bordas, pelo lado de fora, entre a porta de entrada e o desejo desterritorializante: “Perlongher tinha uma língua preparada para seu extermínio [...] Perturbar a língua é o desígnio desta poesia.” assinala Rosa (2002, p. 40, tradução nossa).²²

Nos textos aqui analisados, foram verificadas constantes tentativas de transgressão à leitura hegemônica, sempre atribuída à poesia perlongheriana. Como defende Malena Rey (2013), nos textos de Néstor Perlongher revelam-se os sinais mais emblemáticos de seu estilo (a palavra exuberante, o humor irreverente, a ridicularização dos lugares-comuns, a provocação desmedida e, sobretudo, o espessamento do debate político, de modo que, restringir a escrita perlongheriana a determinadas categorias taxonômicas não parece ser a saída mais acertada, principalmente por se tratar de um procedimento que obscurece os distintos movimentos mapeados pelo autor.

Em seus textos, o poeta estabeleceu tanto uma memória textual legitimada pelas minorias marginalizadas, como reuniu os herdeiros bastardos da nação. Suas personagens desmantelam a ideia de pátria não só porque desintegram o tom oficial e elegíaco em favor da emancipação política dos corpos e da língua, isto é, uma política de vida; como também porque revelam distintas cartografias e paisagens culturais: cubanas, transplatinas, brasileiras, etc.

Os territórios explorados por Perlongher são planícies repletas de depressões, são espaços instáveis e, em certo sentido, inomináveis: toda alusão a um território é simbólica, sobretudo porque o lugar nomeado é sempre a possibilidade de um novo espaço: a deformação geográfica é, portanto, uma das estratégias desta escrita. O leitor – não poderia ser diferente: fica à deriva nestes textos, entre o desejo territorializante e a instabilidade topográfica. Por outra parte, os processos de insubmissão aparecem coagulados em torno a um denominador comum: a corporalidade, a qual reposicionando o protagonismo do corpo opera não só como eixo que orienta o processo exegético, como também se revela com base no tríptico: violência, desejo e êxtase.

Quanto a este último, cabe destacar a alteração dos territórios e dos inúmeros trânsitos empreendidos pelo escritor ao longo de sua carreira. Os limites entre realidade e ficção são cada vez mais tênues, pois o poeta sabe que está morrendo e experimenta no corpo os estragos da enfermidade. Na fase “terminal” da escrita perlongheriana o corpo líquido do poeta e do poema se formalizam: da forma livre e entrecortada – característica das primeiras obras do autor –, marcada pela decomposição do verso, pela cacofonia reiterada e pelas palavras que

²² “Perlongher tenía una lengua preparada para su exterminio [...] Trastornar la lengua es el designio de esta poesía”.

perdem consistência e definição chegamos às aproximações à forma clássica do soneto; e, por fim, às formas de ingresso interior, em que predomina o misticismo característico das últimas antologias. Nesta ocasião, o “[...] cisne de alas manchadas [...]”, se percebe capturado pela enfermidade, logo, pela impossibilidade de seguir escrevendo. Cessam as cartografias corporais em trânsito: de um corpo errático, instável e em constante *trottoir* nos deparamos com o *boudoir* do poeta, de onde, consternado, observa: “[...] a noite definitiva e impassível” (1997a, p. 359).²³

Referências

- ARRATIA, Alejandra León. “Palabras chorreantes: éxtasis y creación poética en Néstor Perlongher”. In: *Revista Forma*, v. 3, primavera 2011. Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/Forma/article/view/246271/329875>. Acesso em: fev. 2025, pp. 83–100.
- CANGI, Adrián. *Insumisión y subjetividad en la obra ensayística poética de Néstor Perlongher: Interferencias entre Brasil y Argentina en los años 80*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2000a.
- CANGI, Adrián. “Una poética bastarda”. *Tsé Tsé*, n. 7/8. Buenos Aires, 2000b, pp. 263 – 273.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CUSSEN, Felipe. “Éxtasis líquido: Néstor Perlongher y la poesía visionaria en Latinoamérica”. In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, ano 38, no. 76, (2012), pp. 173 – 190. Acesso em: jan. 2025.
- DELEUZE, Gilles. “La littérature et la vie”. In: *Critique et Clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993, pp. 11–17.
- DRUCAROFF, Elsa. “Los hijos de Osvaldo Lamborghini”. In: JITRIK, Noé. *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1997 (pp. 145 – 154).
- ESPÓSITO, Roberto. *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Trad. De Carlo Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. (Mutaciones).
- FERRER, Christian.; BAICORRIA, Osvaldo. “Prólogo: Perlongher prosaico”. In: PERLONGHER, Nestor. *Prosa plebeya: ensayos (1980–1992)*. Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL, 1997.
- GIORGIO, Gabriel. “Sueños de extermínio: Perlongher”. Disponível em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/giorgig.html>. Acesso em janeiro de 2025.
- GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinares*. 2a ed. São Paulo: Annablume, 2005.
- GREINER, Christine.; AMORIM, Claudia. (orgs.). *Leituras da morte*. São Paulo: Annablume, 2007.
- GREINER, Christine. *O corpo em crise: novas pistas e o curto-círculo das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.
- KAMENZAIN, Tamara. “Epílogo: El canto del cisne de Néstor Perlongher”. In: CANGI, Adrián.; SIGANEVICH, Paula. *Lúmpenes peregrinaciones: ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996.

²³ “[...] la noche definitiva e impassible”.

- KAMENSZAIN, Tamara. "Bordado y costura del texto". In: KAMENSZAIN, Tamara. *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós, 2000. pp. 207–211.
- KAMENSZAIN, Tamara. "La que por un cisne". *Boletim de Pesquisa do Núcleo de Estudos Literários & Culturais* (NELIC), v. 6, no 8/9 – Poesia: passagens e impasses, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/issue/view/249>. Acesso em fevereiro de 2025.
- PERLONGHER, Néstor. *O Negócio do Michê—a prostituição viril*. São Paulo: Brasiliense, 1987a.
- PERLONGHER, Néstor. *O que é AIDS*. São Paulo: Brasiliense, 1987b.
- PERLONGHER, Néstor. *Lamê: Antologia bilíngue espanhol português*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 1994.
- PERLONGHER, Néstor. *Poemas completos (1980–1992)*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997a.
- PERLONGHER, Néstor. *Prosa plebeya: ensayos (1980–1992)*. Argentina, Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL, 1997b.
- PIZARNIK, Alejandra. "Piedra Fundamental" (1971). In: PIZARNIK, Alejandra. *Obras completas—poesía completa y prosa selecta (1936–1972)*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.
- REY, Malena. "Prosa plebeya de Néstor Perlongher". *Inrockuptibles*, out. de 2013. Disponível em: <https://losinrocks.com/prosa-plebeya-de-n%C3%A9stor-perlongher-13b86f306bc2>. Acesso em fevereiro de 2025.
- ROSA, Nicolás. *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Editorial Ars, 1997.
- ROSA, Nicolás. "De estos polvos, estos lodos...". In: SCHWARTZ, Jorge. *Cuadernos de Recienvenido: Homenaje a Néstor Perlongher*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 2002, pp. 23 – 48.
- ROSA, Nicolás. "Una ortofonía abyecta". In: CANGI, A.; SIGANEVICH, P. *Lúmpenes peregrinaciones: ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996.
- SIGANEVICH, Paula. *Lúmpenes peregrinaciones: ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996.

La Soledad de Ninguém: quando José Leonilson e Feliciano Centurión se encontram

Nobody's solitude: when José Leonilson and Feliciano Centurión finally meet

Marina Baltazar Mattos
Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
Bolsista CAPES
marinabmattos@ufmg.br
<https://orcid.org/0000-0003-4657-7609>

Resumo: Para além de pinturas animalescas em grandes dimensões e suportes inusitados, como cobertores e couros reaproveitadas, coleções de pequenos objetos e bordados delicados em artefatos cotidianos, como almofadas e travesseiros, o que mais o brasileiro José Leonilson (Fortaleza, 1957 – São Paulo, 1993) e o paraguai Feliciano Centurión (San Ignacio de las Misiones, 1962 – Buenos Aires, 1996) têm em comum? A escritura de uma vida que se dá na medida mesma em que se cria as bordas da arte, inventariando o cotidiano enquanto é preenchido por ele, e também o preenche, de maneira recíproca. Os dois artistas retratavam seus amores, seus anseios, sua sexualidade e também seus medos – corpos perigosos, infectados pelo vírus do hiv em uma época cujo diagnóstico significava uma morte precoce. A inserção vertiginosa de palavras nos bordados de ambos os artistas, sobretudo em seus últimos anos de vida, vai tomando um enlevo cada vez mais latente, e acaba por servir de salvaguarda, uma tentativa de salvar a vida pela escrita (cf. Blanchot, 2018), que segue a produzir significados, ainda hoje, quando a fronha de travesseiro rosa de Leonilson, delicadamente bordada com o título que lhe cabe, *Ninguém* (1992), encontra o travesseiro bordado à mão de Centurión, cujo título é também seu signo escrito: *Soledad* (c. 1996), tradução para solidão.

Palavras-chave: Bordado; Autobiografia; Escritura; José Leonilson; Feliciano Centurión.

Abstract: Beyond large animalistic paintings and unusual supports, such as blankets and repurposed leather, collections of small objects and delicate embroidery on everyday artifacts, such as cushions and pillow-

cases, what else the Brazilian José Leonilson (Fortaleza, 1957 – São Paulo, 1993) and the Paraguayan Feliciano Centurión (San Ignacio de las Misiones, 1962 – Buenos Aires, 1996) have in common? The writing of a life that occurs as it creates the edges of art, inventorying everyday life as it is filled by it, and also fills it, in a reciprocal way. The two artists portrayed their loves, their desires, their sexuality and also their fears – dangerous bodies, infected by the hiv virus at a time whose diagnosis meant an early death. The both artists embroidery's, fulfilled of words, especially in their last years of life, takes on an increasingly latent matter, and ends up serving as a safeguard, an attempt to save life through writing (cf. Blanchot, 2018), which continues to produce meanings, even today, when Leonilson's pink pillowcase, delicately embroidered with its title, *Ninguém/ Nobody* (1992), meets the pillow embroidered by Centurión's hand, whose title is also its written sign: *Soledad* (c. 1996), translation for solitude.

Keywords: Embroidery; Autobiography; Scripture; José Leonilson; Feliciano Centurión.

Duas pessoas dançando
a mesma música
em dias diferentes
formam um par?

Ana Martins Marques

1 Introdução

Para além de pinturas animalescas em grandes dimensões e suportes inusitados, como cobertores e couros reaproveitadas, coleções de pequenos objetos e bordados delicados em artefatos cotidianos, como almofadas, fronhas de travesseiro, guardanapos de pano e aventais, o que mais o brasileiro José Leonilson (Fortaleza, 1957 – São Paulo, 1993) e o paraguaio Feliciano Centurión (San Ignacio de las Misiones, 1962 – Buenos Aires, 1996) têm em comum?¹

¹ A versão inicial deste ensaio foi apresentada no XIII Congresso Brasileiro de Hispanistas, em agosto de 2024, na Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis, e as ideias aqui desenvolvidas foram possíveis devido ao debate generoso com as colegas que participaram do simpósio Territórios indivisíveis, na pluralidade de temas, sujeitos(as) e referenciais teóricos de pesquisas compartilhadas.

Antes de tentar começar a traçar esse jogo comparativo de semelhanças e sobretudo de diferenças constitutivas, é interessante equacionar o problema dos gêneros íntimos, a autobiografia e suas variações, como o autorretrato e o diário, e compreender, metodologicamente, as obras analisadas como atos de discurso literária e artisticamente intencionados.

Embora atualmente os estudos críticos sobre biografia, autobiografia e memorialismo tenham alcançado um nível admirável de profundidade, com nomes como Eneida Maria de Souza e Walnice Nogueira Galvão precedendo uma esteira de ensaístas que ainda segue em atividade, Wander Melo Miranda, ainda em 1992, lança o ensaio *Corpos escritos* (2009), a propósito da então ousada aproximação entre as obras e vidas escritas e políticas de Graciliano Ramos e Silviano Santiago, e traça um panorama interessante entre individualismo e autobiografia, ainda mais no que tange ao chamado “Pacto de leitura”, jogo estendido de *O pacto autobiográfico* [1975] proposto pelo francês Philippe Lejeune (2014), no qual uma das regras básicas é não comportar graus: ou é tudo ou é nada.

Se Miranda amplia as regras do jogo em um cenário crítico intrépido – e a data de lançamento desta publicação (1992, vale lembrar) é contemporânea às últimas e mais significativas obras de Leonilson, e, de maneira mais prolongada, de Centurión: mais uma justificativa do porquê ser um dos referenciais teóricos deste ensaio –, colocando em xeque a encenação da memória enquanto ficção, a ficção enquanto encenação da memória e a história enquanto encenação de ambas, hoje é possível expandir ainda mais o jogo para os deslimites que vêm se instaurando em relação à palavra escrita e às narrativas, nunca restritas ao âmbito literário, já que vêm sendo experimentadas há tempos pelas artes plásticas e visuais, mas estudadas há pouco tempo pelo viés da crítica expandida. Uma crítica que vem incorporando os modos de fazer inaugurados pela arte: heterogênea e imprópria, em consonância à arte inespecífica (cf. Ana Kiffer, 2014), expandida (cf. Rosalind Krauss, 1979; e Florencia Garramuño, 2014), postautônoma (cf. Josefina Ludmer, 2007), de acesso impróprio e móvel (cf. Jean-Luc Nancy, 2005).

Desse modo, procura-se pensar de que maneira as obras de Leonilson e de Centurión se colocam diante da sua noção de indivíduo, representação e experiência do vivido, endossando ou desmascarando a ilusão autobiográfica, de maneira não imobilizante.

2 Trajetórias: trajetos

Algumas considerações teóricas antes da análise, baseadas no mapeamento proposto por Miranda (2009) acerca do gênero autobiográfico: 1. Maurizio Catani defende, com base em pesquisas antropológicas, seu surgimento como necessidade de configuração da ideologia do mundo ocidental, a partir do individualismo moderno, com a Declaração dos Direitos dos Homens e Cidadãos, de 1789, e a ascensão da burguesia, que encontra na autobiografia uma manifestação adequada; 2. Juliette Raabe, ao ponderar sobre a proliferação das ocorrências do vivido em diversos meios, como sua saturação no jornal ou na televisão, considera o gênero menos como um ímpeto novo de individualismo do que uma manifestação da angústia entrelaçada ao esvaziamento ou à perda da noção da identidade, devido à incerteza que passa a permeiar a relação do eu com o outro; 3. Christopher Lasch comprehende essa nova forma como reveladora de um narcisismo cultural (em estudos voltados especialmente para a sociedade norte-americana), cuja crise individual representa uma tentativa de conciliar vida privada e política; 4. Silviano Santiago observa que o gênero catalisa questões teóricas que só logram

por seu intermédio; 5. Foucault, em sua pesquisa arqueológica acerca da noção do indivíduo na cultura greco-romana do começo do Império, parte de Atanásio para mostrar a força autocoercitiva, pois o anacoreta, justamente ao escrever sobre os ímpetos da alma, passa a se conhecer, e, ao se conhecer, se envergonha e se arma contra o pecado, representando (via carnê de notas) uma “maneira de recolher as leituras feitas e de se recolher nelas” (Miranda, 2009, p. 28), ou “de tornar individual uma verdade que é de muitos” (Miranda, 2009, p. 28); 6. Derrida, ao demarcar a incerteza da linha e dos limites entre autor e obra na leitura de *Ecce Homo*, de Nietzsche, não confunde autobiografia com a dita vida empírica de um autor, mas propõe o biográfico como atravessamento do *corpus* da obra e do corpo do sujeito, sem dar relevo a nenhum especificamente; 7. Lejeune afirma a identidade na tríade autor-narrador -personagem, cuja última instância remete ao nome na capa do objeto (no caso, o livro); 8. Starobinski assinala a chancela do indivíduo em detrimento da forma obrigatória, cujo risco de deslizamento para o campo da ficção é permanente, fundamentando-se nas categorias de Benveniste para um “reconhecimento recapitulativo” (Starobinski *apud* Miranda, 2009, p. 31), em que a dupla cisão do tempo e da identidade, ao reevocar o passado, é quebrada pela unidade do sujeito que permanece a despeito das mudanças concernentes ao tempo, já que a primeira pessoa do discurso prolonga a responsabilidade de atos já vividos; 9. Bruss se baseia em Searle e Austin para comparar como os atos elocutórios literários refletem situações de linguagem familiares que acabam por se institucionalizar, ou seja, a autobiografia só é possível como parte estruturante das próprias instituições sociais e literárias que a concebem.

Diante disso, percebe-se que Wander Melo Miranda (2009), ao mapear os diferentes referenciais teóricos e metodológicos relativos à autobiografia, escancara sua paradoxal ilusão constitutiva: dizer a verdade sobre si, para seguir a linha foucaultiana, nada mais é do que construí-la concomitantemente, desconstruindo a noção de indivíduo por meio de um processo moto-contínuo de transformação, por esse mesmo eu que cria e vai se transformando, e, assim, criando e se recriando, de novo e novamente.

Tanto José Leonilson quanto Feliciano Centurión fazem isso de maneira constante: desde as experimentações iniciais em suportes inusitados e de grandes dimensões, até suas anotações pessoais e correspondências, e sua chegada posterior ao bordado que ocupa cada vez menos espaço nas superfícies, mas, mesmo em sua diminuta ocupação, é capaz de *lançar mundos no mundo* – como compôs Caetano Veloso sobre o verso.²

Se em suas pinturas narrativas, em especial pelos títulos e representações figurativas, grandes animais já eram antecipados, a chegada da palavra escrita em suas obras vai resgatar e transformar o vivido, criando uma experiência compartilhada, projetável e cuja força motriz advém da tarefa de partir do cotidiano para repensar o vivido e como expressá-lo.

Horizontalmente, uma grande lona é ocupada pelo fundo azul de uma pintura de Leonilson, que assina L. logo abaixo das primeiras palavras: O INFLEXÍVEL, bem como o local, SP, seguido do ano, 83. Com esferas verdes sobrepostas ao azul, bolas ou confetes carnavalescos, um pato branco é representado, sem olhos ou outras feições, mas um sombreado preto em torno do bico laranja protuberante, indicando alguma similitude com o cisne, mas sem alcançar sua estatura em termos de pescoço, ao que se completa, no canto superior esquerdo,

² Em sua música “Livros”, Caetano canta: “Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso/ (E, sem dúvida, sobre-tudo o verso)/ É o que pode lançar mundos no mundo”. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/livros.html>. Último acesso em: 22 fev. 2025.

também em caixa alta: PERMANECE PATO/ JAMAIS VIRA/ CISNE. Invertendo o conto de fada do patinho feio, que não se encaixava nos padrões dos outros patinhos e era considerado desengonçado, mas na verdade era um cisne perdido de seu bando, aqui o pato jamais virará cisne, e não se aproximará da sua estatura, embora dê indícios de similitude. Há toda uma narrativa, e também expectativas que vão constantemente sendo quebradas, seja por meio das palavras, seja por meio da pintura, seja por meio da junção dos elementos verbais e não verbais, que se dão a ler, mais do que apenas ver.

Já as pinturas de Centurión, também em grandes proporções, inovam pelo próprio suporte: cobertores, cujas molduras se dão por meio do arremate das cobertas: ora azuis, ora verdes, ora pretas. A pintura, geralmente animalesca, é sobreposta ao tecido grosso, talvez também o disponível em termos econômicos dentro da realidade financeira de produção artística, e o fundo em listras, ou em cor sólida, acaba sendo incorporado à obra. Um polvo roxo sob fundo listrado de azul e branco (*Sem título*, 1993), cinco anêmonas rosadas sob fundo também listrado de azul e preto (*Anêmonas*, 1994), e um cervo marrom, o único com fundo vegetal de árvores e gramíneas brancas, que não o da própria manta (*Cervo*, 1994) são narrativas mais breves, mas que cobrem, literalmente, grande espaço expositivo, como foi o caso da 33^a Bienal de São Paulo, *afinidades afetivas*, em que era preciso passear e se demorar pelo olhar para com as obras, criando ou acolhendo suas histórias.

Figura 1—José Leonilson. *O inflexível*, 1983



Técnica: Tinta acrílica sobre lona. 59.50 x 179.50 cm. Foto: © Edouard Fraipont / Projeto Leonilson.

Figura 2 – Feliciano Centurión. *Sem título*, 1993; *Anémonas*, 1994; *Cervo*, 1994



Fonte: © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: <http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-individual-detalhe/5229>. Último acesso em: 22 fev. 2025.

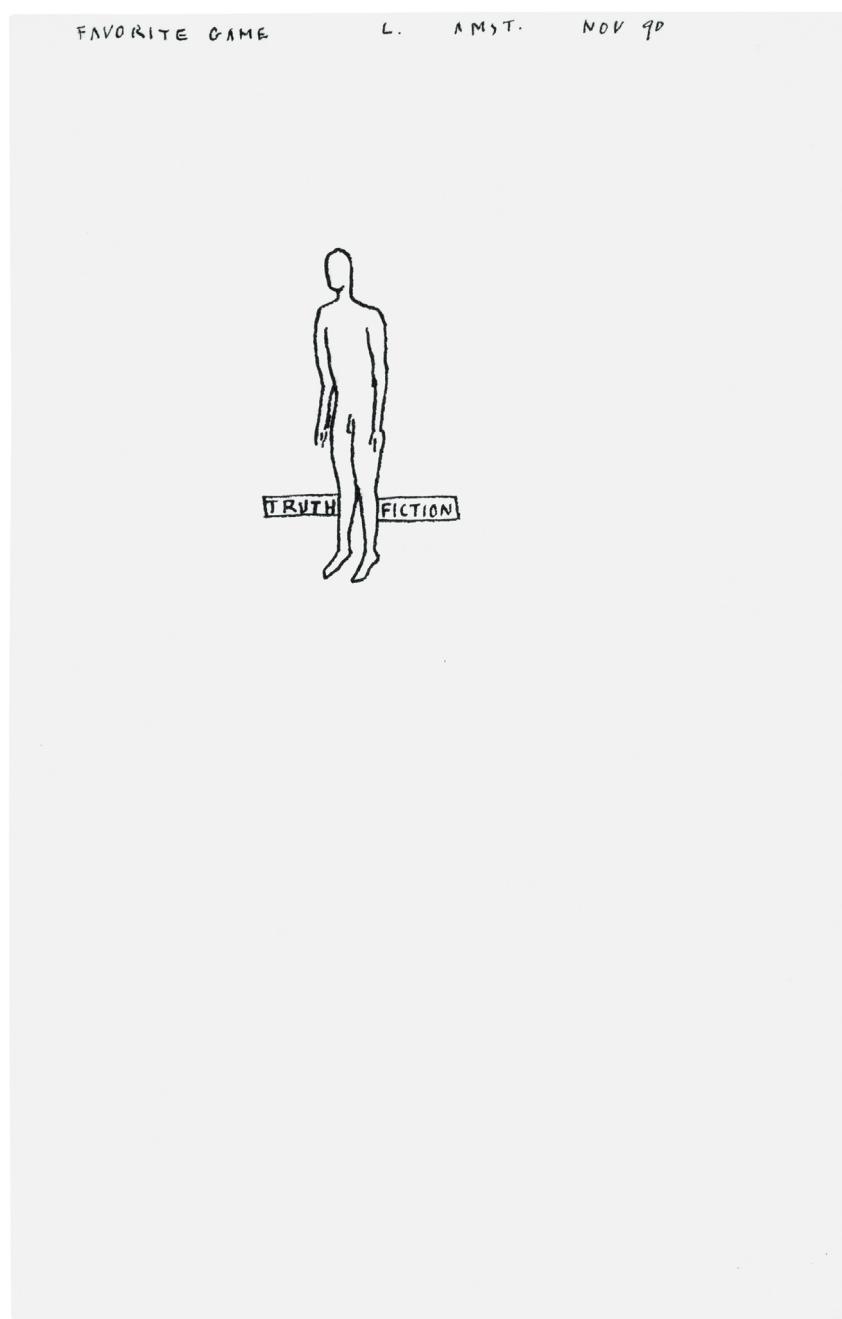
Tomando de empréstimo o conceito de “horizonte de expectativas” de Jauss, que, por sua vez, o empresta de Husserl, Lejeune (*apud* Miranda, 2009) demonstra como a crítica sobre autobiografia acaba por se submeter às condições de uma *operação histórica*,³ que se realiza num presente determinado, e não num espaço aberto ou atemporal, portanto é relativa, variável, passível de mudanças.

Ora, no contemporâneo relacional próximo às obras e teorias analisadas, cujas barreiras de contenção da arte e da literatura se romperam, a autobiografia pode ser encarada já diante de quadros históricos onde funcionaram na presença das premissas do pacto autobiográfico, mas também na extensão mista do pacto fantasmático – também proposto por Lejeune (2014) por meio de um novo hábito de leitura a partir de Gide –, “cada vez mais expandido, criando novos hábitos de leitura” (Miranda, 2009, p. 37).

Os novos modos de ler hoje, para além do suporte livro, convidam à leitura de imagens, de corpos e de performances, inclusive quando não há escrita caligráfica ocidental, mas ainda há escritura. Há um jogo de gestos, corporais e manuais, em que ficção e não-ficção vão se misturar, se retroalimentar, como é possível perceber em *Favorite Game*, desenho de José Leonilson feito em 1990, ocupando minimamente o espaço em branco com o título, o artista (novamente sob a insígnia L.), o local (AMST., abreviatura para Amsterdã) e a data (NOV 90, abreviação de novembro de 1990), além de uma figura humana sem feição, cujo sexo masculino aparenta, e as palavras *TRUTH* (realidade) e *FICTION* (ficção), ao redor de suas pernas, como um eixo a guiar sua caminhada, ou seu *jogo favorito*, em livre tradução do título. A superfície branca, não ocupada por outras inscrições, pode remeter ao vazio, ao espaço necessário para se dar a construção de sentido, inclusive corroborando-o.

³ Conceito, por sua vez, de Michel De Certeau (2011), que leva em conta a combinação de práticas, procedimentos, lugares sociais e a escrita, recortando dados inscritos e instaurando diferenças em relação ao passado, marcando, discursivamente, distanciamentos e aproximações, encenando o outro no presente, cujo passado remete justamente à diferença.

Figura 3 – José Leonilson. *Favorite Game*, 1990.



Técnica: Tinta de caneta permanente sobre papel. 21.00 x 13.50 cm. Foto: © Rubens Chiri / Projeto Leonilson.

Figura 4 – Feliciano Centurión. *Sin título*, 1994.



Fonte: LUKIN, Aimé Iglesias; MARTA, Karen (orgs). *Feliciano Centurión*. New York: Americas Society, 2020.

Uma ideia mimética parecida é bordada, em letra cursiva, por Feliciano Centurión, sobre um delicado guardanapo ou porta-copos de cozinha, com moldura de frutas e folhas, que é, por sua vez, sobreposto a uma pequena manta quadricular de flanela preta, com uma borda/moldura azul: “*Soy el creador de mi propia realidad*” (*Sin título*, 1994), *sou o criador da minha própria realidade* (tradução nossa). Mais uma vez jogando com o suporte que estava à mão, no cotidiano doméstico, Centurión mistura vida e ficção, colocando-se como peça-chave para sua criação.

A autobiografia, mais do que uma representação fidedigna e verídica de qualquer realidade individual, é uma forma de encenação repleta de ilusões de exclusividade: não apenas porque o eu que a escreve, pinta ou borda é mutável, mas também porque sua realização depende de um pacto fantasmático que só vai se realizar, completar (ou não) numa segunda ou terceira pessoa. A projeção de temas comuns às preocupações humanas, como vida, morte,

amores, doenças e medos, faz com que ambos os artistas venham atingindo um número cada vez maior de leitores, e, como diria Foucault, de utilizadores: desde tatuagens de homens ladeados – sobretudo da série de desenhos de Leonilson que ilustraram a coluna de Barbara Gancia na Folha de São Paulo⁴ –, até bordados que beiram ao maneirismo, demonstram como as temáticas retratadas pelos dois artistas vêm ganhando novas camadas de significado hoje em dia, e como a operação autobiográfica segue se estendendo.

Na esteira dos gêneros íntimos, outro que parece livre de forma, mas é submetido a uma regra perigosa, segundo o escritor e filósofo francês Maurice Blanchot (2018), é o diário íntimo, que deve obedecer ao calendário, seu demônio e compositor. Ao mesmo tempo que a escrita se coloca sob a proteção dos dias comuns, também se submete a uma regularidade não ameaçadora, a um cotidiano delimitante. À expansão da autobiografia, na operação de um pacto fantasmático, pode-se pensar as obras datadas e assinadas desses dois artistas obcecados por criar como diários esparsos, que tratam do extraordinário do ordinário, daquilo que nem sempre pode ser verificado, narrando aquilo que não se pode, “o que é demasiado real para não arruinar as condições da realidade medida que nos coube” (Blanchot, 2018, p. 207), ainda assim, em toda sua insignificância, que escapa ao silêncio numa dupla operação: preservar um acontecimento e proteger do esquecimento. A ilusão de escrever ou mesmo de viver é tida como um pequeno recurso contra a solidão, mas sobretudo um escape ao desespero,

um empreendimento de salvação: escrevemos para salvar a escrita, para salvar a vida pela escrita, para salvar o nosso pequeno eu (as vinganças sobre os outros, as maldades que destilamos) ou para salvar o nosso grande eu fazendo-o passar pelo que não é, e então escrevemos para não nos perdermos na pobreza dos dias ou, como Virginia Woolf, como Delacroix, para não nos perdermos nessa prova que é a arte, a exigência sem limites da arte (Blanchot, 2018, p. 209).

Mas é uma forma híbrida que também apenas encena uma facilidade, configurando-se como mais uma armadilha: escreve-se – e, por extensão, pinta-se e borda-se – para salvar os dias, mas confia-se a sua salvação, conforme Blanchot, à escrita – à pintura e/ou ao bordado –, que, no entanto, altera o dia. No caso de Leonilson e de Centurión, escreve-se para salvaguardar seus dias futuros, que não virão a não ser por essa escrita, condição estendida de sua existência no mundo material, onde, ainda, os leitores desses diários híbridos, datados e localizados, lerão essa operação de inscrição continuada no mundo com a consciência de sua finitude precoce, muitas vezes reduzindo camadas interpretativas à condição do diagnóstico do hiv,⁵ que à época significava também uma sentença de morte. Essa morte, no caso, ao ser anunciada, provoca uma guinada no olhar e no gesto de quem cria, uma latência na experi-

⁴ Ver o catálogo organizado por Ivo Mesquita: *Leonilson: Use, é lindo, eu garanto* (1997).

⁵ Grafa-se a anterior sigla importada hiv (*Human Immunodeficiency Virus*), em português traduzida como vírus da imunodeficiência humana, como palavra e portanto em letras minúsculas, assim como a doença aids (*Acquired Immunodeficiency Syndrome*), também mais usada do que sua correlata portuguesa sida (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida), a fim de acompanhar o escritor e ativista Herbert Daniel, diminuindo o protagonismo da doença e de sua linguagem médica violenta, na tentativa de seguir criando um novo imaginário. Mais sobre isso, ver a apresentação da antologia organizada por Ramon Nunes Mello, “A linguagem é o verdadeiro vírus: corpo é texto” (2018).

ência da queda (como no poema que ensina a cair, de Luiza Neto Jorge)⁶ que convoca visões íntimas e restaurativas.

No “impulso cursivo”, conceito de Ingrid Schaffner a propósito de Félix González-Torres, que obtém certa legitimidade a partir da arte textual da década de 1960 e 1970, a escrita vai invadir os espaços de visualidade e nos obrigar a mudar nossa postura ante a arte: agora é preciso ler, ao invés de olhar. Ler na ilegibilidade, na multiplicidade de leituras endereçadas, na morosidade, recuperando o prolongamento do gesto e também do *éthos* de um erotismo sublimado.

São dois homens, e esses dois homens bordam: dada a subversão do gênero autobiográfico, que se dá também como mistura do diário e do autorretrato, tem-se a subversão do gênero sexual, da assumpção de um trabalho relegado ao feminino, e subversão de quem borda: *o Penélope*,⁷ salvando o dia de sua própria noite, bordando, no caso, a própria mortalha. No entanto, conforme Maria Angélica Melendi (2024),⁸ crítica de arte argentina e professora radicada no Brasil, a reivindicação é menos de gênero no uso da técnica empreendida do que de uma tarefa, religiosa.

Há uma protuberância de orações, ao tempo, aos corpos vulneráveis, aos olhares dos outros, aos dias que se tornam cada dia mais abertos à finitude humana. Leonilson desenha *Sua montanha interior protetora* (1989), cujo título é também a inscrição na parte baixa do desenho, que conta com um homem, com órgãos genitais e respiratórios e feição, envolto por uma redoma azul, sua montanha, e por muitos olhares, olhos gregos, que o fitam, mas cujos traços não conseguem ultrapassar a montanha protetora e lhe atingir; ou, num movimento contrário, são olhos de proteção, que mais lhe protegem e lançam uma camada a mais à sua montanha protetora. Centurión borda outra prece: *El cielo es mi protección* (1995), *o céu é minha proteção* (tradução nossa), com flores combinando com o arremate, e *Luz divina del alma* (c. 1995), *luz divina da alma* (tradução nossa), dois olhos azuis que têm o mesmo entorno lateral do delicado travesseirinho.

⁶ “O poema ensina a cair/ sobre os vários solos/ desde perder o chão repentino sob os pés/ como se perde os sentidos numa/ queda de amor, ao encontro/ do cabo onde a terra abete e/ a fecunda ausência excede/ até à queda vinda/ da lenta volúpia de cair,/ quando a face atinge o solo/ numa curva delgada subtil/ uma vénia a ninguém de especial/ ou especialmente a nós uma homenagem/ póstuma”. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/3300/o-poema-ensina-a-cair>. Último acesso em: 22 fev. 2025.

⁷ Empréstimo do título de uma obra de Leonilson: *O Penelope* (sic), 1993: linha sobre voile.

⁸ Ver instigante capítulo que costura as trajetórias do trabalho com os fios, a morte e a doença de Arthur Bispo do Rosário, José Leonilson e Feliciano Centurión, “Território de bordadores: Histórias de amor, de loucura e de morte” (Melendi, 2024).

Figura 5—José Leonilson. *Sua montanha interior protetora*, 1989.



Técnica: Tinta de caneta permanente, nanquim e aquarela sobre papel. 25.50 x 18.00 cm.
Foto: © Projeto Leonilson.

Figuras 6 e 7—Feliciano Centurión. *El cielo es mi protección*, 1995, e *Luz divina del alma*, c. 1996.



Fonte: LUKIN, Aimé Iglesias; MARTA, Karen (orgs). *Feliciano Centurión*. New York: Americas Society, 2020.

Os diários íntimos e narrativos, assim, passam a se tornar preces. José Leonilson, em entrevista à Lisette Lagnado, diz: “Fico fazendo esses trabalhos como orações, da mesma maneira que os hindus fazem bordados. É como uma religião que fornece os símbolos. Acreditando neles, você pode chegar a algum lugar” (Leonilson apud Lagnado, 1996, p. 43). Feliciano Centurión borda, em versos, suas mentalizações:

meus glóbulos vermelhos aumentam
glóbulos brancos me protegem
entretanto meu sangue flui
deixo que o amor me guie
(Centurión apud Melendi, 2024, p. 126).

Segundo Maria Angélica Melendi (2024), tanto a religiosidade católica quanto as práticas orientais desvelam um desejo de transcender que não se acomoda mais na imagem. “O ato de pensar por imagens desses artistas se transforma em pensar por imagens de palavras [...] escritura que reconfigurará o mundo” (Melendi, 2024, p. 126), cerzindo as frestas por onde os sentidos e os signos, como a paixão, a vida, a solidão e a morte, desvanecem. A legibilidade é solapada porque se toma a consciência latente de que não é possível dizer e muito menos representar tudo.

Essa dificuldade representativa também aparece no uso da língua – no caso de Leonilson, de várias línguas, em especial o português, o inglês e o espanhol – e sua operação tradutória, no sentido benjaminiano da tarefa do tradutor (2013), desnudando o núcleo de uma língua pura, vivendo entre a estranheza das línguas, no provisório, na transformação, fazendo repercutir a relação entre o sentido e a intencionalidade da produção. A solidão não é apenas a tradução de *Soledad*, ou vice-versa, mas sobrevivência histórica de textos e formas cujo pacto fantasmático e estranhante alargam as línguas e as distâncias espaciotemporais. Através de furos e nós, a escrita se faz sob o fio do abismo.⁹ *Ninguém* não é apenas a tradução de uma ausência, mas da profundeza e da infinita distância ao que se chama intimidade. Ao deitar a cabeça, seja no travesseiro rosa bordado por Leonilson, seja na almofada bege bordada por Centurión, não sevê duas solidões, mas uma comunidade dos infinitamente sós, atravessados por questões de gênero, sexualidade, continentalidade e colonização. Pois é justamente a hora de dormir a mais difícil: o momento de se abandonar ao inconsciente, sonhos e/ou pesadelos, ranger de dentes ou gozos, dores e delícias, com ou sem medo.

⁹ Em “Autotomia”, Wislawa Szymborska escreve: “O abismo não nos divide. / O abismo nos circunda” (2016).

Figura 8 – José Leonilson. *Ninguém*, 1992.



Técnica: Linha sobre fronha de algodão bordada, tecido de algodão xadrez e travesseiro. 23.50 x 46.00 x 5.00 cm.
Foto: © Edouard Fraipont / Projeto Leonilson.

Figura 9 – Feliciano Centurión. *Soledad*, 1996.



Fonte: LUKIN, Aimé Iglesias; MARTA, Karen (orgs). *Feliciano Centurión*. New York: Americas Society, 2020.

As trajetórias são trajetos paralelos, como duas retas que nunca se cruzam, mas se encontram no infinito.¹⁰ Embora contemporâneos e com trajetórias que convergem em muitos pontos, José Leonilson e Feliciano Centurión nunca se encontraram pessoalmente, e tampouco tiveram contato com a obra um do outro, a não ser tardivamente, no caso do paraguai. Em entrevista concedida à Maria Angélica Melendi, Jorge Grumier Maier, em 25 de julho de 1997, diz que Feliciano:

Foi o primeiro que deu notícias, em Buenos Aires, sobre esses artistas [Leonilson e Arthur Bispo do Rosário]. Era fanático por suas obras. Acredito que se deparou com uma afinidade espiritual muito intensa, porque começou a desenvolver seu trabalho de bordado um pouco *antes* de vê-las e sem muita informação (Maier *apud* Melendi, 2024, p. 127).

3 Imagens finais

Recentemente, as obras de José Leonilson e de Feliciano Centurión figuraram a constelação de artistas da exposição *Unravel: The Power and Politics of Textiles in Art*,¹¹ na Barbican Art Gallery (Londres), em 2024, e posteriormente, no Stedelijk Museum (Amsterdã), em 2025, situando-os entre produções feministas, ativistas e queer, cujo eixo central era explorar o papel dos têxteis nas práticas artísticas que desafiam (ou desfiam, como propõe o título da mostra) as narrativas dominantes, lutam contra os regimes e discursos de poder, reativando outras formas de criação do eu, da comunidade e também da realidade.

Assim, e mais uma vez, aceitando o convite ao jogo, tanto da literatura como operação tradutora permanente, como formulou Valéry, quanto como pacto fantasmático, aqui expandido à montagem proposta por Didi-Huberman,¹² prossegue-se inventariando o futuro desses dois artistas, e sobretudo (mais um) encontro: em *As oliveiras* (1990), na vertigem de listas e substantivos escritos à lápis, com uma aquarela de um grande coração que despanga, Leonilson escreve uma das poucas aparições em cursiva dentro de sua obra: *Where do I found (sic) a boy to rest my head?*¹³ Ao que Centurión, cinco anos depois (1995), parece responder, em um lenço bordado de flores e de palavras: *descansa tu cabeza en mis brazos.*¹⁴

¹⁰ Tal como no poema de Matilde Campilho: “é terrível a existência de duas retas/ paralelas porque elas nunca se cruzam/ e elas apenas se encontram no infinito” (2015).

¹¹ Disponível em: <https://www.barbican.org.uk/our-story/press-room/unravel-the-power-and-politics-of-textiles-in-art>. Último acesso em: 22 fev. 2025.

¹² A teoria da montagem, em Georges Didi-Huberman (2018), parte das mesas que recolhem pedaços do mundo, as pranchas de Aby Warburg, que colocavam imagens em posição, e que eram fotografadas, a contar uma história, e depois poderiam ser reorganizadas, numa espécie de abertura *ad infinitum*, cujos sentidos jamais cessariam de se sobrepor, bem como as leituras poderiam se acumular, de maneira constelar, criando sempre novas e outras conexões e saberes.

¹³ Em tradução livre: *onde eu encontrei* [no pretérito; para ser no infinitivo, encontrar, teria que ser grafado *find*] *um garoto para descansar minha cabeça?*

¹⁴ Também em livre interpretação: *descansa tua cabeça em meus braços*.

Figura 10 – José Leonilson. As oliveiras, 1990.



Técnica: Aquarela sobre papel. 25,00 x 20,00 cm. Foto: © Edouard Fraipont / Projeto Leonilson.

Figura 11 – Feliciano Centurión. *Descansa tu cabeza em mis brazos*, 1995.



Fonte: LUKIN, Aimé Iglesias; MARTA, Karen (orgs). Feliciano Centurión. New York: Americas Society, 2020.

Referências

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.

- BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: BLANCHOT, Maurice. *O Livro por Vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2018.
- CAMPILHO, Matilde. *Jóquei*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- KIFFER, Ana Paula Veiga. A escrita e o fora de si. In: KIFFER, Ana Paula Veiga; GARRAMUÑO, Florencia. (Orgs). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. In: *October*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, v. 8, p. 30-49, 1979. Disponível em: https://monoskop.org/images/b/bf/Krauss_Rosalind_1979_Sculpture_in_the_Expanded_Field.pdf. Último acesso em: 22 fev. 2025.
- LAGNADO, Lisette. (Org.). *São tantas as palavras*: Leonilson. São Paulo: Marca D'água, 1996.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura. In: *Ciberletras – Revista de crítica literaria y de cultura*, n. 17, julho de 2007.
- LUKIN, Aimé Iglesias; MARTA, Karen. (Org.). *Feliciano Centurión*. New York: Americas Society, 2020.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- MELENDI, Maria Angélica. Território de bordadores: Histórias de amor, de loucura e de morte. In: MELENDI, Maria Angélica. *O corpo vulnerado*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.
- MELLO, Ramon Nunes. (Org.). *Tente entender o que tento dizer: poesia + hiv/aids*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.
- MESQUITA, Ivo. *Leonilson: Use, é lindo, eu garanto*. São Paulo: Projeto Leonilson/Cosac & Naify, 1997.
- NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.
- PEDROSA, Adriano. *Leonilson: truth, fiction*. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Cobogó, 2014.
- SCHAFFNER, Ingrid. Félix González-Torres/Wolfgang Leib. *Parkett Magazine*. Zurique, n.39, 1994, p.114-117.
- SZYMBOCKA, Wisława. *Um amor feliz*. Seleção, tradução e prefácio Regina Przybycien. SP: Companhia das Letras, 2016.

Literatura, autoritarismo e direitos humanos na literatura argentina atual, o caso de *Ganarse la muerte*, de Griselda Gambaro: Uma leitura encarnada

Literature, authoritarianism and human rights in current Argentine literature, the case of Ganarse la muerte, by Griselda Gambaro: An embodied reading

Marcela Crespo Buiturón
Consejo Nacional De Investigaciones Científicas Y Técnicas (CONICET)
Buenos Aires | AR
marcela.crespo@conicet.gov.ar
<https://orcid.org/0000-0003-2947-1984>

Resumo: *Ganarse la muerte* foi escrito entre 1974 e 1975, para ser publicado em 1976 pelas *Ediciones de la Flor*: o mesmo ano em que ocorreu o golpe de Estado na Argentina. O tenente-coronel Jorge Méndez, da Secretaria de Inteligência do Estado, escreveu um relatório detalhado sobre o romance, que foi proibido em abril de 1977 por decreto da Junta Militar. Este artigo pretende analisar como Griselda Gambaro torna visível a violência política, social e epistemológica exercida pelo discurso e pelos procedimentos de censura durante a ditadura, encarnando-a na mulher/pátria. Do mesmo modo, tal ficção impulsiona, como defende Nelly Richard (2008, p. 8, tradução nossa), a propósito das epistemologias feministas, “novas formas de subjetividade política capazes de intervir nas múltiplas lutas de poder que ocorrem entre corpos, práticas e instituições”.¹ Além de questionar a possibilidade de uma forma geral de conhecimento, atacando a sua suposta neutralidade (Alcoff; Potter, 1993), sem operar qualquer distorção dos objetos de pensamento por efeito da ignorância, de proposições falsas ou de argumentos inválidos (Haraway, 1995), como tantas vezes se tem defendido.

Palavras-chave: ditadura; violência; corpo feminino; silêncio; censura.

¹ “nuevas formas de subjetividad política capaces de intervenir en las múltiples luchas de poderes que se dan entre cuerpos, prácticas e instituciones.”



Abstract: *Ganarse la muerte* was written between 1974 and 1975, being published in 1976 by *Ediciones de la Flor*: the very year in which the coup d'état took place. Lieutenant Colonel Jorge Méndez of the SIDE wrote a detailed report on this novel, for which it was banned in April 1977 by decree of the military junta. This article sets out to analyse how Griselda Gambaro highlights the political, social and epistemological violence exercised by the discourse and procedures of censorship during this dictatorship, incarnating it in the woman/homeland. Similarly, as Nelly Richard argues with regard to feminist epistemologies, this fiction promotes 'new forms of political subjectivity capable of intervening in the multiple power struggles that take place between bodies, practices and institutions' (2008, p. 8, our translation) and question the possibility of a general form of knowledge, attacking its supposed neutrality (Alcoff; Potter, 1993), without distorting the objects of knowledge due to ignorance, false propositions or invalid arguments (Haraway, 1995), as has so often been argued.

Keywords: dictatorship; violence; female body; silence; censorship.

Nos últimos anos de pesquisa,² tenho explorado uma linha estética-ideológica que se emoldura nas narrativas argentinas escritas por mulheres sobre a última ditadura cívico-militar (1976-1983); e o consequente exílio. Essa linha sustenta uma posição questionadora dos relatos hegemônicos, provenientes tanto do discurso militar como das forças insurgentes. Por isso, está inserida em um espaço conflitivo e fronteiriço, que coleta tópicos de ambos os discursos para pensá-los de forma crítica. Nesse sentido, o corpus deste trabalho está composto por romances publicados durante as últimas décadas, pouco abordados pela crítica literária desde o final dos anos setenta. As obras em questão são as seguintes: *Ganarse la muerte* (1976), de Griselda Gambaro; *Conversación al sur* (1981), de Marta Traba; *El resto no es silencio* (1989), de Carmen Ortiz; *A veinte años, Luz* (1998), de Elsa Osorio; *El silencio de Kind* (1999), de Marcela Solá; *Viene clareando* (2005), de Gloria Lisé e *Todos éramos hijos* (2014), de María Rosa Lojo. Vale ressaltar que as publicações de Osorio e Lisé ganharam versões traduzidas para o português sob os títulos *Há vinte anos, Luz* (1999) e *Vem clareando* (2013), respectivamente.

² Este trabalho nasceu das reflexões que tiveram lugar no X ENLIJE: Literatura e Autoritarismo, realizado em Campina Grande, Paraíba, na Universidade Federal de Campina Grande. Por isso, algumas das questões planejadas aqui são oriundas desse evento, das distintas palestras de colegas e das sugestões de leituras recebidas. Agradeço tanto pelo diálogo frutífero quanto pela contribuição de Caroline Martins e de Ákyla Mayara Araújo Camêlo, pela tradução do meu original em espanhol para o português.

Nessas narrativas, o silêncio é um aspecto relevante e significativo, o qual intervém tanto no enredo como na estética escolhida pelas autoras. Isso faz que o silêncio seja apresentado em seus múltiplos sentidos, não apenas pelo viés da proibição da palavra, exercida pelo poder hegemônico, mas como espaço de resistência e luta, cheio de palavras não ditas, que tem uma presença e operatividade muito mais eficaz para questionar os discursos de poder, já que se metamorfoseia em imagens plenas de sentido. As narradoras elaboram – entendendo assim – uma estética do silêncio bastante peculiar, que dialoga com o visual e o musical, oferecendo um outro discurso, potencializando assim, as falas verbais silenciadas das mulheres que decidiram não repetir o enunciado dogmático; e oferecem um olhar oblíquo, nos termos de Pascal Quignard (2005), sobre os acontecimentos narrados.

Avanço na análise do *corpus* a partir do diálogo com as aproximações teóricas que entendi como operativas, provenientes de diversas esferas disciplinares: teorias literárias, musicais, plásticas, assim como filosóficas, psicológicas, antropológicas, teológicas e de direito, entre outras. Desse modo, posso explorar diferentes modalidades de silêncio: o silêncio da dialética da comunicação; o silêncio e a mística; o silêncio e suas lógicas – a do inconsciente (como censura e repressão) e a discursiva (como figura retórica); as figuras do silêncio nas culturas e naturezas; o silêncio e a feminilidade; o silêncio do outro/Outro; sentido e sem sentido do silêncio; etc. De todas essas formas, abordarei, nesta ocasião, a que concerne ao silenciamiento de vozes literárias durante a última ditadura, em especial, a de Griselda Gambaro.

A princípio, acreditava-se que o tipo de censura que atuou sobre a obra de Gambaro (e de tantos outros escritores) ocorria ocasionalmente, ou seja, que foi aplicada a casos pontuais de suposta “subversão”. Com o tempo, e a partir de investigações minuciosas, descobriu-se que se tratava de um procedimento cuidadosamente orquestrado pelo governo militar argentino.

Em 2002, foi publicado pela editora Eudeba de Buenos Aires um livro intitulado *Un golpe a los libros: represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Nele, seus autores, Hernán Invernizzi e Judith Gociol, revelam os resultados de pesquisas realizadas no marco dos seguintes programas: “Represión y cultura. 1976-1983”, da Defensoria do Pública da Cidade de Buenos Aires; e “Un golpe a los libros”, da Direção Geral do Livro e Promoção da Leitura, dependente da Secretaria de Cultura do Governo portenho. Ambos os projetos convergiam em suas hipóteses iniciais: “a cultura era uma preocupação chave no projeto ditatorial e, para controla-la, aplicou-se uma estratégia de alcance nacional” (Invernizzi; Gociol, 2002, p. 13, tradução nossa).³

Mas esse plano de ação começa a ser concebido muito antes. Citarei alguns exemplos, entre tantos, para mostrar sua presença visível até nos meios de comunicação de massa. Em 16 de agosto de 1967, o General Onganía, presidente da ditadura anterior (1966-1973), após derrubar o presidente do partido radical Arturo Humberto Illia, afirmou em uma coletiva de imprensa: “Não cabe dúvida de que se tratando de lutas ideológicas, a repressão é o meio menos eficaz para fazer triunfar a própria ideologia. [...] Mas existem momentos em que não cabe outra alternativa que a repressão” (apud Invernizzi; Gociol, 2002, p. 27-28, tradução nossa).⁴ Estas palavras foram publicadas pelos jornais argentinos *La Nación* e *La Prensa*.

³ “la cultura era una preocupación clave en el proyecto dictatorial y, para controlarla, se llevó adelante una estrategia de alcance nacional.”

⁴ “No cabe duda de que tratándose de luchas ideológicas, la represión es el medio menos eficaz para hacer triunfar la propia ideología. [...] Pero existen momentos en que no cabe otra alternativa que la represión.”

Há outros casos notórios que podem ser mencionados como exemplos dessa continuidade, os quais também foram publicação em *La Nación*, em fevereiro de 1975. Nessa seara, um editorial intitulado “A guerrilha que não se combate”, conclui:

Enquanto as Forças Armadas e de segurança entregam sua cota de sangue quase diariamente na luta contra a subversão, essa mesma subversão realiza suas melhores conquistas em um terreno do qual nenhuma força poderá desalojá-la depois: a mente e o coração de nossos adolescentes (*apud* Invernizzi; Gociol, 2002, p. 28, tradução nossa).⁵

No mesmo mês e jornal, o general Alcides López Aufranc explica que “para neutralizar a ação psicológica dissolvente... é necessário fortalecer os sentimentos de pátria, religião e família... O transplante de ideologias estranhas ao sentimento da maioria do povo e à sua tradição adquire gravidade especial” (Invernizzi; Gociol, 2002, p. 28, tradução nossa).⁶

Portanto, durante a última ditadura cívico-militar, é surpreendente a quantidade de declarações sobre a necessidade de avanço, não apenas militarmente, mas também contra uma cultura considerada subversiva. Outro caso emblemático é o do Dr. Horacio García Belsunce, advogado e doutor em jurisprudência, que, em um discurso na Academia de Ciências Morais e Políticas, chegou a afirmar que:

Os subversivos não são apenas aqueles que assassinam com armas, privam de liberdade individual ou prosperam por meio desses procedimentos, mas também os que, desde outras posições, infiltram na sociedade ideias contrárias à filosofia política que o Processo de Reorganização Nacional define como diretrizes ou juízos de valor para sua ação. (Belsunce, 1975, *apud* Duhalde, 1999, p. 94, tradução nossa).⁷

Na repressão praticada por essa ditadura, não apenas em termos de extermínio físico de pessoas, mas também de objetos culturais, houve, sem dúvida, um mecanismo preciso para eliminar documentos comprobatórios que pudesse validar os relatos das vítimas, instalando-se a suspeita sobre sua legitimidade de maneira eficaz. Porém, algo sempre escapa do controle. Foi assim que, em março de 2000, um funcionário do Ministério do Interior encontrou uma quantidade de papéis amontoados em um cofre do antigo Banco Nacional de Desenvolvimento: o que mais tarde ficou conhecido como o Arquivo Banade.

Alguns meses depois disso, a Delegacia Adjunta para a Promoção dos Direitos Humanos da Defensoria Pública iniciou o desenvolvimento do projeto “Represión y cultura”. Uma das primeiras medidas foi verificar tais documentos (relatórios, memorandos, pastas e

⁵ “Mientras las Fuerzas Armadas y de seguridad entregan su cuota de sangre casi cotidiana en la lucha contra la subversión, esa misma subversión hace sus mejores conquistas en un terreno del cual después ninguna fuerza podrá desalojarla: en la mente y el corazón de nuestros adolescentes.”

⁶ “para neutralizar la acción psicológica disolvente... es indispensable tonificar los sentimientos de patria, religión y familia... Especial gravedad adquiere el trasplante de ideologías extrañas al sentimiento de la mayoría del pueblo y su tradición.”

⁷ “Subversivos no son solamente aquellos que asesinan con las armas o privan de libertad individual o medran a través de esos procedimientos, sino también los que desde otras posiciones infiltran en la sociedad ideas contrarias a la filosofía política que el Proceso de Reorganización Nacional ha definido como pautas o juicios de valor para su acción.”

rascunhos de inteligência), classificados com carimbos que diziam “secreto”, “destruir após leitura”, “estritamente confidencial e secreto”, “reservado”. Esses papéis formam parte do arquivo supracitado e foram salvos da destruição de documentos sobre a repressão ilegal ordenada pelo último presidente da ditadura, o general Bignone.

Em outubro de 1977, o Estado-Maior General do Exército elaborou o *Informe Especial N° 10*, cujo objetivo declarado era: “[...] estruturar um sistema integral que negue, no âmbito dos MCS (meios de comunicação social), a atuação subversiva e assegure a plena vigência da própria cultura nacional” (Invernizzi; Gociol, 2002, p. 33, tradução nossa).⁸ Esse relatório sustenta que: “O Estado dispõe de uma grande e heterogênea quantidade de órgãos e entes oficiais, destinados a dirigir, controlar e regular os meios culturais e de comunicação social” (Invernizzi; Gociol, 2002, p. 33, tradução nossa).⁹ E, então, os enumera; no item “Estudos realizados por órgãos do Estado”, menciona-se que foi constituída uma comissão integrada por representantes da Sociedade Interamericana de Imprensa (SIP), do Ministério de Interiores, do Ministério de Planejamento, do Câmara Argentina do Livro (CAL) e da SIDE (Secretaria de Inteligência do Estado), que estuda os meios de comunicação social escritos, com exceção dos livros. Em seguida, afirma-se que a proposta da SIDE:

[...] está realizando reuniões de trabalho para a qualificação de pessoas que atuam nos meios artísticos e jornalísticos. Esta tarefa se iniciou o ano passado, mas se limitou à consideração incompleta de atores e atrizes. Há a tentativa de retomar o trabalho, formulando a qualificação de todas pessoas que trabalham tanto no âmbito artístico como no jornalístico. (Invernizzi; Gociol, 2002, p. 37, tradução nossa).¹⁰

Finalmente, gostaria de citar brevemente algumas afirmações expressas ainda nesse relatório (Nº 10), que mostra com clareza os motivos e a perspectiva desde que se praticou a censura durante a última ditadura cívico-militar:

- ◆ É o Estado quem assume a responsabilidade de manter, fomentar e desenvolver a cultura nacional de um povo, adotando todas as medidas necessárias para sua defesa quando sua integralidade for afetada.
- ◆ [...] diversas são as formas em que uma cultura pode ser atacada. Em princípio, todos os fenômenos socioculturais que provém da massificação do homem trazem aparelhada a violência e a agressão e, por conseguinte, o descenso nos índices culturais do grupo humano. [...].
- ◆ A distorção cultural que se pode provocar, de forma consequente, a destruição da família e o surgimento ou o aumento de características absolutamente negativas, como a irresponsabilidade dos atos, o egoísmo, a ambição,

⁸ “[...] estructurar un sistema integral que niegue, en el ámbito de los MCS (medios de comunicación social), el accionar subversivo y asegure la plena vigencia de la propia cultura nacional.” (Original no Arquivo Banade, dentro do Arquivo da CONADEP).

⁹ “El Estado dispone de una gran y heterogénea cantidad de organismos y entes oficiales, destinados a dirigir, controlar o regular los medios culturales y de comunicación social.”

¹⁰ “[...] se están realizando reuniones de trabajo, para la calificación de personas que actúan en los medios artísticos y periodísticos. Esta tarea fue iniciada durante el año próximo pasado, pero se limitó a la consideración incompleta de actores y actrices. Se intenta retomar el trabajo, formulando la calificación de todas las personas que se desempeñan tanto en el ambiente artístico, como en el periodístico”.

a falta de escrúulos e de honra; em resumo, a corrupção moral e espiritual (Invernizzi; Gociol, 2002, p. 40, tradução nossa).¹¹

Como funcionava, no entanto, este mecanismo de censura, sobretudo no âmbito dos livros? Baseados nas estatísticas de produção editorial, nas últimas ditaduras, de 1966 e de 1976, reduziram notavelmente tal indústria na Argentina, a qual havia sido líder no âmbito hispano falante. A Secretaria de Inteligência do Estado (SIDE) encarregou-se de avaliar e censurar justamente com esse propósito. Nesse bojo, ano após ano se vão promulgando novas leis de censura, especialmente as relacionadas com a entrada de bibliografia estrangeira.

Sem embargo, os militares não atuavam sozinhos, eram apoiados por diversos grupos de pressão: Liga Pro Comportamento Humano, Movimento Nacional das Juventudes, Legião Anticomunista Republicana, Liga de Mães de Família, Liga da Decência, Corporação de Advogados Católicos, Agrupação de Estudantes pela Conservação da Liberdade, por exemplo. Além de jornais como *La Nueva Provincia*, de Bahía Blanca e *Cruzada*, de Capital Federal, bem como alguns dignitários da Igreja Católica.

Entre essas ditaduras, durante o período democrático de 1973-1976 (Cámpora, Perón e Isabel Martínez), centrou-se a continuidade da política de censura. Livros de Henri Lefevre, Henry Miller, Enrique Medina, Lenin e Manuel Puig foram queimados. Assim, a Aliança Anticomunista Argentina (conhecida como a Triple A, uma força parapolicial de ultra direita liderada por José López Rega, com o apoio da associação italiana Propaganda Due e da CIA) ameaçava e assassinava frequentemente a escritores, iniciando o primeiro ciclo de exílio e ostracismo interno.

Apenas dois dias após o golpe de 1976, as autoridades impuseram a lei 21.272, que permitiu impor até dez anos de prisão a quem ofendesse a dignidade de um servidor público (como militar ou policial). Desse, o escritor que tecesse críticas ao sistema em suas obras também poderia ser condenado.

Ainda sob o governo da Junta Militar, em agosto de 1979, o Ministério de Cultura e Educação criou a Comissão Orientadora de Meios Educativos para censurar os livros que continham “conotações ideológicas contrárias ao ser nacional”. O desenvolvimento da política de controle e censura aos livros foi entregue à Direção Geral de Publicações. Ao longo da gestão do general Harguindeguy, seu responsável foi o tenente coronel destituído Jorge E. Méndez, que firmou o decreto de proibição, entre muitos outros, do romance de Griselda Gambaro.

Aqui, arranco com minhas reflexões sobre a mencionada autora. Entre as escritoras que conformam *meu corpus* de pesquisa, Griselda Gambaro é, de fato, uma das figuras mais destacadas das letras argentinas. Embora sua dramaturgia tenha sido amplamente estudada, sua narrativa foi pouco abordada. À vista disso, o principal referente teórico é o estudo *La narrativa de Griselda Gambaro. Una poética del desamparo* (2001), de Susana Tarantuviez.

¹¹ “Es el Estado, el que sobrelleva la responsabilidad de mantener, acrecentar y desarrollar la cultura nacional de un pueblo, adoptando todas las medidas necesarias para su defensa cuando su integralidad se ve afectada. [...] diversas son las formas que una cultura puede ser atacada. En principio todos los fenómenos socio-culturales que provienen de la masificación del hombre, traen aparejada la violencia y la agresión y por consiguiente, el descenso en los índices culturales del grupo humano.

La distorsión cultural que puede provocarse, trae aparejada en forma consecuente la destrucción de la familia, y el surgimiento o acrecentamiento de características absolutamente negativas, como ser la irresponsabilidad de los actos, el egoísmo, la ambición, la falta de escrúulos y de honradez, en fin la corrupción moral y espiritual.”

A produção de Gambaro nesse gênero foi realmente prolífica e encontra-se quase inexplorada em profundidade: *Cuentos* (1953); *Madrigal en Ciudad* (1963); *El Desatino* (1965); *Una felicidad con menos pena* (1968); *Nada que ver con otra historia* (1972); *Ganarse la muerte* (1976); *Dios no nos quiere contentos* (1979); *Lo impenetrable* (1984); *Lo mejor que se tiene* (1998); *El mar que nos trajo* (2001); *Promesas y desvaríos* (2004); *Después del día de fiesta* (1994); *Los animales salvajes* (2006) e *Relatos reunidos* (2016).

Pode-se dizer que, em grande parte de sua obra, a autora propõe uma certa poética da ambiguidade, presente tanto nos espaços público e privado quanto nos recursos absurdos e grotescos mobilizados em cada texto. Uma poética da ambiguidade que frequentemente surge no espaço privado da família, mas com limites porosos em relação ao âmbito público, representando uma luta constante contra os dogmatismos e as palavras domesticadas; uma denúncia do abuso contra a mulher e do perigo do saber e do desejar em tempos violentos, bem como um questionamento ao valor, também ambíguo, do silêncio de diferentes setores sociais.

Elizabeth Jelin, entre outros estudiosos do tema, discute os silêncios impostos pelo medo da repressão em governos ditatoriais; tratam-se de silêncios de memória dissidentes que não ocorrem apenas em relação a um Estado dominante, mas também nas relações entre grupos sociais. São memórias subterrâneas, com silêncios na superfície. Silêncios ligados ao medo: desde a violência doméstica (ou o assédio sexual no âmbito interpessoal) até os silêncios políticos que vivenciamos tão de perto nos regimes políticos ditoriais. Contudo, há outro tipo de silêncio que pode ser examinado não só intratextualmente, como também em relação às edições feitas em cada texto e às proibições que sobre elas recaem.

A esse respeito, gostaria de começar recordando as palavras do espanhol Jorge Semprún, que dizia: “O verdadeiro problema não está em contar, quaisquer que sejam as dificuldades. Mas em escutar [...]. Estarão dispostos a escutar nossas histórias, inclusive se as contamos bem?” (Semprún, 1997, p. 140, tradução nossa).¹²

Retomando Jelin, pode-se sustentar que a memória tem a intenção de estabelecer/convencer/transmitir uma narrativa que possa ser aceita, mas quem são os atores dessa narrativa? Com quem eles se confrontam ou dialogam nesse processo? Diversos atores sociais, com diferentes vínculos com a experiência passada – aqueles que a viveram, os que a herdaram, os que a estudaram e os que a manifestaram de várias formas – disputam a legitimidade de “sua” versão como verdade. De fato, tais fatores são importantes para compreender a razão pela qual algumas obras de Gambaro não foram reeditadas; e outras foram proibidas, como no caso do seu romance *Ganarse la muerte*,

Silêncio e ambiguidade, sustentados pelo grotesco e pelo absurdo, entrelaçam-se na obra de Gambaro. Stéphanie Urdician, em um estudo recente, sintetiza essa proposta ao sustentar que:

[...] a estética grotesca costuma coincidir com momentos de crise dos valores éticos e estéticos. No teatro gambariano e também na narrativa, acrescento eu, manifesta-se na hipérbole e na paródia sombria para criticar as falhas da ordem social e combater os abusos (de poder) de maneira indireta, escrevendo nos interstícios da censura (Urdician, 2021, p. 68, tradução nossa).¹³

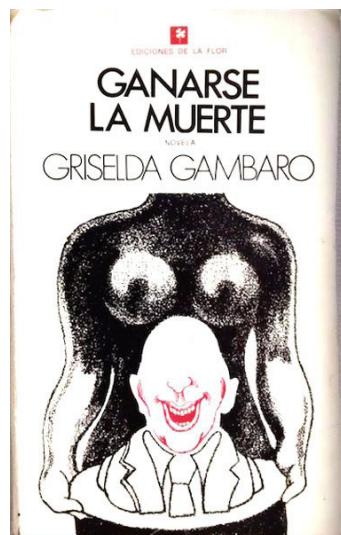
¹² “El verdadero problema no estriba en contar, cualesquiera que fueran las dificultades. Sino en escuchar [...] ¿Estarán dispuestos a escuchar nuestras historias, incluso si las contamos bien?”

¹³ [...] la estética grotesca suele coincidir con momentos de crisis de los valores éticos y estéticos. En el teatro gambariano –y en la narrativa también, acoto yo– se manifiesta en la hipérbole y la parodia siniestra para criti-

No entanto, sua inserção na esfera do absurdo foi a mais debatida, pois, para alguns de seus críticos, o fato de Gambaro apropriar-se de técnicas dessa estética não significa que sua proposta ficcional se direcione a apontar o absurdo da existência, mas sua ambiguidade. Nesse sentido, é pertinente registrar as palavras de Louis-Marie Morfaux (1980, p. 15, tradução nossa): “Declarar absurda a existência é negar que possa conter sentido a si mesma; dizer que é ambígua é postular que seu significado nunca está estabelecido, que deve ser constantemente conquistado”.¹⁴ Nesse contexto, Jorge Dubatti propõe alguns conceitos bastante úteis para pensar as estratégias que tornam possível essa estética da ambiguidade. Ele fala de uma “poética do ‘disfarce’ e do ‘desaparecimento’” (1995, p. 517, tradução nossa), que freqüentemente surge em épocas de conflitos sociais e ditaduras. Coincidindo com essa perspectiva, Fernando Reati destaca a preponderância “da ambiguidade interpretativa, dos sinais polivalentes, da postulação do relativo. Contra um, o múltiplo; contra a certeza, a dúvida; contra uma afirmação, o questionamento.” (Reati, 1992, p. 60, tradução nossa).¹⁵

A seguir, apresenta-se a primeira edição do romance. Acredito que a partir daqui já se pode começar a entender por que o governo militar do período decidiu proibir sua circulação:

Imagen 1: Capa do romance



Fonte: imagem de autoria própria.

Ganarse la muerte foi escrito entre 1974 e 1975, para ser publicado em 1976, como mencionei anteriormente, pela Edições da Flor: exatamente o ano no qual ocorreu o golpe de Estado. Sobre esse romance, o Tenente-Coronel Jorge Méndez da SIDE redigiu um informe detalhado, por meio do qual a obra foi proibida em abril de 1977, em um decreto da Junta. Nesse momento, Daniel Divinski, seu editor, já se encontrava preso e à disposição do Poder Executivo em detenção. Ele seria liberado apenas quatro meses depois, graças ao apoio de

car los fallos del orden social y contrarrestar los abusos (de poder) de manera oblicua, escribiendo en los intersticios de la censura.”

¹⁴ “Declarar absurda la existencia es negar que pueda darse sentido a sí misma; Decir que es ambiguo es postular que su significado nunca está fijo, que debe ser conquistado constantemente.”

¹⁵ “la ambigüedad interpretativa, las señales polivalentes, la postulación de lo relativo. Contra lo uno, lo múltiple; contra la certeza, la duda; contra la aseveración, el cuestionamiento.”

editores estrangeiros; e um convite, com passagem comprada, para a Feira de Frankfurt. Porém, grande parte de seu exílio se passou na Venezuela.

À vista disso, almejo analisar como Gambaro torna visível a violência política, social e epistemológica exercida pelo discurso e pelos procedimentos de censura durante a última ditadura, encarnando-a na mulher/pátria. A protagonista do romance é Cledy, uma órfã que é internada num abrigo dirigido pelo Sr. Thompson, um pervertido sem escrúpulos que abusa das crianças, bem como pelo Sr. Silencioso, subdiretor e braço executor que se desfaz daqueles quando a instituição está prestes a cobrir as vagas. O espaço é assistido pela Sra. Davis, quem mesmo aparentando ser amorosa com a menina, está sinalizada como abusiva. Entre outros negócios, o orfanato também é provedor de adolescentes para famílias de certo poder aquisitivo, as quais procuram esposas submissas para seus filhos. De tal forma, Cledy é entregue à família Perigorde e casa com Horacio, com quem tem filhos. Em um primeiro momento, ele parece ser um marido terno e compreensivo, mas paulatinamente Cledy fica presa numa dinâmica perversa de violências e abusos por parte da família – que culmina com sua morte e a de seus filhos.

No meu estudo, restrinjo-me a alguns aspectos do relatório da SIDE. Ele é composto por uma impressão geral da obra – com quatro críticas muito incisivas, com uma conexão entre o imoral e o subversivo, conclusão e proposta final, em que se aconselha proibir sua distribuição e venda, embora se advirta sobre o possível desconforto que pode ocasionar no meio literário.

- ◆ A primeira crítica versa sobre a imagem de sociedade que o romance apresenta.

O relatório enfatiza uma suposta divisão de sociedade proposta pelo romance, entre torturados e torturadores, e, sarcasticamente, também entre superiores e inferiores, civis e militares. O relatório também destaca seu ataque e ironia em relação aos ricos. A esse respeito, gostaria de apontar duas coisas:

a) Desde o início, em um texto escrito com letra cursiva, o qual abre o romance como uma epígrafe escrita pela própria autora, sublinha-se a primeira grande ambiguidade. A narradora afirma que, a cada nascimento, deparamos-nos com a seguinte pergunta: “será torturado ou torturador? Nascem juntos, gritam ao mesmo tempo. Depois, o grito somente será de um, que maravilha! [...] Ai, se alguém pudesse saber!” (Gambaro, 2016, p. 7, tradução nossa).¹⁶

Isso levanta – com cruel ironia – a ideia de que todos podem ser um ou outro. Não é uma divisão social e sim uma possibilidade latente em cada indivíduo de nossa sociedade.

b) As outras polaridades apontadas são tópicos aos quais Gambaro retira dos discursos sociais, mas tanto o narrador quanto o enredo do romance deixa claro que essa divisão não implica nenhuma distinção no momento de exercer poder ou perversão sobre os outros, já que todos os personagens, de uma forma ou de outra, acabam sendo ambivalentemente uns (torturados) e outros (torturadores). Existe somente um grupo que se exclui, que é o dos menores de idade, em especial as meninas, claramente colocadas no grupo dos torturados.

- ◆ A segunda crítica é sobre a condição do ser humano apresentada no romance.

¹⁶ ¿será torturado o torturador? Nacen juntos, gritan al mismo tiempo. Después, el grito solo será de uno, ¡qué maravilla! [...] ¡Ay, si uno pudiera saber!“

Segundo o relatório da SIDE, Gambaro mostra um ser humano de “natureza vil, egoísta, desalmado” (Gambaro, 2016, p. 172, tradução nossa).¹⁷ Por um lado, o censor, faz uma leitura literal do romance, omitindo o caráter alegórico dos personagens e das situações; e, por outro, ignora as projeções de sentido do título do romance – as quais questionam desde o início:

Qual dos dois? Nascem juntos, gritam ao mesmo tempo. Ah, se um pudesse saber! Mas nada se sabe nessa grande incógnita, que maravilha, o mistério da vida. Já começa aí: na escolha, ganhar duramente a morte, não deixar que ninguém coloque sobre nossa cabeça como uma vergonha irreversível. (Gambaro, 2016, p. 7, tradução nossa).¹⁸

Ou seja, o ser humano pode escolher. Não há uma visão determinista.

- ◆ A terceira crítica é acerca da visão de família.

Diante da série de agressões e violações que o protagonista sofre, o censor conclui que o romance “sujeita a mulher e tudo o que ela representa” (Gambaro, 2016, p. 173, tradução nossa).¹⁹ Além de não perceber as evidentes estratégias grotescas da hipérbole e da paródia que operam em todo o texto, decide ignorar as críticas que dizem respeito à condição da mulher em nossa sociedade, sem considerar que “tudo o que ela representa”, nesse horizonte imaginativo da boa família, o qual o censor pretende exaltar, configura justamente uma forma de violação e agressão à mulher.

Gostaria de me debruçar sobre o último ponto em particular, pois é aquele que mais torna visível a violência contra o corpo feminino a que aludi anteriormente. No romance de Gambaro, como em muitos outros que constituem o meu objeto de investigação, a autoridade patriarcal é exercida na esfera familiar e doméstica.

Como argumenta Elizabeth Jelin (1993), as relações de poder nesta esfera íntima – embora em grande parte fruto da intervenção do Estado e de diversas forças e instituições sociais, econômicas e políticas que controlam o seu funcionamento, submetendo-a a uma espécie de policiamento preocupado com “o desenvolvimento da qualidade de uma população e da força da nação” (Donzelot, 1979, p. 6-7, tradução nossa)²⁰ – eram entendidas como assuntos privados, independentes da justiça que regia o mundo público, onde a teoria política se baseava num princípio abstrato de igualdade, alheio às desigualdades hierarquias de desigualdade e hierarquias de poder na esfera privada da família.

Os movimentos de mulheres, dos quais essas propostas ficcionais de alguma forma fazem parte, transformam as questões privadas em questões públicas, propondo renegociar a linha que divide o privado e o público sob o lema “o pessoal é político”. De volta à Jelin, é relevante sublinhar que o corpo da mulher, tendo a capacidade de gestar a vida humana, assume um valor social peculiar; controlá-lo, apropriar-se dele, significa submetê-lo ao princípio da propriedade privada.

¹⁷ “de naturaleza ruin, egoísta, desalmado”

¹⁸ “¿Cuál de los dos? Nacen juntos, gritan al mismo tiempo. ¡Ay, si uno pudiera saber! Pero nada se sabe en esa gran incógnita, ¡qué maravilla!, el misterio de la vida. Ya comienza ahí: en la elección, ganarse duramente la muerte, no dejar que nadie la coloque sobre nuestra cabeza como una vergüenza irreversible.”

¹⁹ “enloda a la mujer y a todo lo que ella representa.”

²⁰ “desarrollo de la calidad de una población y de la fortaleza de la nación.”

No romance de Gambaro, é evidente que este gesto não é apenas imputável aos homens (o marido e o sogro de Cledy, a protagonista), mas à sociedade no seu conjunto: desde as instituições públicas (como o orfanato que a entrega) até, no seio da família, à sogra e aos amigos que frequentam a casa, cúmplices silenciosos da sua violência. A questão que se coloca, então, é a de saber qual a imagem que melhor representa a desgraça das mulheres: o isolamento, o casamento a que Cledy é sujeita antes mesmo de ter desenvolvido um sentido de autonomia, a servidão quotidiana, os abusos e as violações, ou a grotesca perversão do discurso ficcional que a denuncia?

Uma reviravolta aterradora no final do romance sugere que essa apropriação e violência se perpetuará nas gerações seguintes, a qual é prefigurada no rapto da filha de Cledy pelas forças militares...

- ◆ A quarta crítica trata da imagem das instituições armadas e do princípio de autoridade.

Novamente, segundo o censor, esse princípio é visto como “desnaturalizado”. Isso o faz concluir o seguinte:

[...] que um dos *modus operandi* da subversão – terrorista –, é o de tentar minar os valores morais da população, preparando assim um terreno propício para a captação ideológica. Mas também é sabido que, desde sempre, existiram manifestações imorais que foram objeto de repúdio social. Já, por exemplo, na Grécia existia a figura dos éforos e em Roma a do censor, encarregado de zelar pelas *mores maiorum*, aplicando a marca de infâmia. Assim, ao longo do tempo e do espaço, as sociedades repudiaram o que vai contra seus costumes, adotando os meios necessários para que isso não ocorra. (Gambaro, 2016, p. 176-177, tradução nossa).²¹

A partir disso, deduz-se que não só obstrui qualquer discussão sobre o modelo hegemônico, como também legitima a ação repressora. Isto é, eleger em qual dos dois grupos iniciais anseia se colocar, o que é ratificado institucionalmente através do decreto de proibição do romance.

À guisa de conclusão

Como afirmou Roger Chartier, algumas obras de ficção, assim como a memória histórica, seja coletiva ou individual, dão uma presença ao passado mais poderosa que a do discurso historiográfico. Nessa esteira, já anunciou La Capra, que se dedicou a estudar criticamente o trauma provocado pelo *Shoá* e seus efeitos pós-traumáticos, que essas ficções, mais do que oferecem respostas, frequentemente propõem questionamentos angustiantes. O que surge para mim, após a leitura deste romance, e que gostaria de compartilhar é o seguinte:

²¹ “[...]que uno de los modus operandi de la subversión –terrorista–, es el de tratar de socavar los valores morales de la población, preparando así un terreno propicio a la captación ideológica. Pero también es sabido que desde que el tiempo es tiempo han existido manifestaciones inmorales que han sido objeto del repudio social. Ya por ejemplo en Grecia existía la figura de los éforos y en Roma la del censor, encargado de velar por las *mores maiorum* aplicando la tacha de infamia. Así a lo largo del tiempo y el espacio las sociedades han repudiado lo que va en contra de sus costumbres, arbitrando los medios necesarios para que esto no sucediera”.

O que aconteceu com o silêncio que nos deixou a concessão dessa obra? Para começar a responder também sucintamente, porque já não quero abusar mais da sua generosa atenção gostaria de registrar a carta que Sigmund Freud escreveu ao médico polonês Wilhem Fliess, datada de 22 de novembro de 1897, tradução nossa:

[...] Você já teve alguma vez a oportunidade de ver um jornal estrangeiro censurado pelos russos ao atravessar a fronteira? Foram tachadas palavras, frases ou parágrafos inteiros, de tal forma que o que sobra resulta incompreensível? (Freud, 2008, p. 308).²²

Freud se pergunta: o que acontece, então, com o traço da escrita do sujeito após a censura? Silenciar a narrativa dos nossos discursos sociais, a tornou ininteligível, pois silenciou uma voz, entre tantas outras, da nossa memória coletiva. Porém, paradoxalmente, também fez renascer o traço de Gambaro com maior potência anos depois: o relatório da SIDE foi publicado pela primeira vez na edição número 11 da revista *Xul* de literatura, em 1995, sob o título: “O poder na crítica: Leitura de *Ganarse la muerte*, de Griselda Gambaro” (reparem na ambiguidade projetada pela palavra *crítica*: é a crítica do censor ou a do próprio romance?). Poucos anos depois foi incorporado à edição do Editorial Norma, em 2002.

O silêncio repressivo consegue se impor, claro, mas nunca se legitima e dá espaço a outro tipo de silêncio, o qual surge como um questionamento radical daquelas palavras domesticadas. Entre outras coisas, nos indaga, qual é o lugar da mulher na família e na sociedade? Qual o papel das instituições e das forças de segurança? Esses questionamentos permitem enfatizar como tais discursos dogmáticos são dependentes de escolhas, não apenas de quem detém o poder em determinado momento, mas de toda a sociedade.

Desde aquele texto inicial em letra cursiva, o qual abre o romance e que é uma espécie de colocação em abismo de sua proposta, vemos uma Argentina de órfãos violentados pelas mesmas instituições (a família, a lei, o Estado, etc.) que se erigem como salvadoras e preservadoras dos valores ancestrais, onde só resta, volto a citar Gambaro, “Conquistar a morte duramente, sem deixar que ninguém a coloque sobre nossa cabeça como uma vergonha irreversível” (Gambaro, 2016, p. 7, tradução nossa).²³

Há algo não dito, sugerido entre imagens ambíguas, hipérboles e paródias. Diante de uma eternidade de sujeição para que morramos docilmente, o traço oblíquo de Gambaro faz com que cada um de nós se torne consciente de que pode e deve escolher ficar preso nesse jogo perverso que construímos juntos. E, se for capaz, como diz a última frase desse texto inicial, de “Matar a paciência” (p. 7, tradução nossa), ou seja, de matar essa “capacidade de sofrer ou suportar algo sem se alterar”, como curiosamente define a Real Academia Espanhola a paciência. (Paciencia, 2001).²⁴

Em geral, penso que a obra de Gambaro, e esse romance em particular, assim como a arte como um todo, muitas vezes é um soco nessa paciência que frequentemente temos. Do mesmo modo, as ficções impulsionam, como defende Nelly Richard (2008, p. 8), a propósito das epistemologias feministas, “novas formas de subjetividade política capazes de intervir

²² “[...] ¿has tenido alguna vez ocasión de ver un periódico extranjero censurado por los rusos al atravesar la frontera? Se han tachado palabras, frases o párrafos enteros, de tal forma que lo que queda resulta ininteligible.”

²³ “ganarse la muerte duramente, sin dejar que nadie la coloque sobre nuestra cabeza como una vergüenza irreversible.”

²⁴ “capacidad de padecer o soportar algo sin alterarse”

nas múltiplas lutas de poder que ocorrem entre corpos, práticas e instituições”;²⁵ e questionam a possibilidade de uma forma geral de conhecimento, atacando a sua suposta neutralidade (Alcoff; Potter, 1993), sem operar qualquer distorção dos objetos de conhecimento por efeito da ignorância, de proposições falsas ou de argumentos inválidos (Haraway, 1995), como tantas vezes se tem defendido.

Finalmente, e para terminar com as palavras da própria Griselda Gambaro, estas ficções também “devemos nos despertar, devemos nos desanestesiar de tudo aquilo que é a falsa informação, a deformação dos sentimentos e das ideias que são a base da nossa sociedade” (Giella, Roster y Urbina, 1983, p. 31).²⁶

Referências

- ALCOFF, Linda; POTTER, Elizabeth. When Feminisms Intersect Epistemology. In: ALCOFF, Linda.; POTTER, Elizabeth (Eds.). *Feminist Epistemologies*. New York: Routledge, 1993, p. 11-14.
- DUBATTI, Jorge. Dramaturgia rioplatense en la dictadura: poéticas del escamoteo y pacto de recepción política. In: SPILLER, Roland. (Ed.). *Culturas del Río de la Plata (1973-1995)*. Transgresión e intercambio. Frankfurt: Universität Erlangen-Nürnberg, 1995.
- DUHALDE, Eduardo. *El Estado terrorista argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- FREUD, Sigmund. *Cartas a Wilhelm Fliess*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- GAMBARO, Griselda. *Ganarse la muerte*, Buenos Aires: El Cuenca de Plata, 2016.
- GAMBARO, Griselda. Griselda Gambaro: La difícil perfección. [Entrevista concedida a] Miguel Ángel Giella; Peter Roster; Leandro Urbina. In: GAMBARO, Griselda. *Teatro: Nada que ver. Sigue lo que pasa*. Ottawa: Girol Books, 1983, p. 21-37.
- HARAWAY, Donna. Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. In: HARAWAY, Donna. *Ciencia, ciborgs y mujeres*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 313-346.
- INVERNIZZI, Hernán; GOCIOL, Judith. *Un Golpe a los Libros*. Represión de una cultura durante la última dictadura militar. 2a ed. Buenos Aires: EUDEBA, 2007.
- JELIN, Elizabeth. Ante, de, en, y? Mujeres, derechos humanos. América Latina Hoy, v. 9, 1994. DOI: 10.14201/alh.2305. Disponible em: <https://revistas.usal.es/cuatro/index.php/1130-2887/article/view/2305>.
- JELIN, Elizabeth. *La lucha por el pasado*. Cómo construimos la memoria social. Buenos Aires: Siglo XXI, 2017.
- MORFAUX, Louis-Marie. *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris: Armand Colin, 1980.
- PACIENCIA. In: *Real Academia Española*. Diccionario de la lengua española. 22^a ed. Madrid, 2001.
- QUIGNARD, Pascal. *El sexo y el espanto*. Barcelona: Minúscula, 2005.

²⁵ “nuevas formas de subjetividad política capaces de intervenir en las múltiples luchas de poderes que se dan entre cuerpos, prácticas e instituciones”

²⁶ “nos tiene[n] que despertar, nos tiene[n] que desanestesiar de todo eso que es la falsa información, la deformación de los sentimientos y las ideas que son base de nuestra sociedad.”

REATI, Fernando. *Nombrar lo innombrable*. Violencia política y novela argentina, 1975-1985. Buenos Aires: Legasa, 1992.

RICHARD, Nelly. *Feminismo, género y diferencia*. Santiago de Chile: Palinodia, 2008.

SEMPRÚN, José. *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets, 1997.

URDICIAN, Stéphanie. El gran teatro de un mundo inmundo. La poética de la ambigüedad de Griselda Gambaro entre tradición grotesca y vanguardia absurdistas. In: MORALES ORTIZ, Gracia. (Coord.). *Griselda Gambaro. El desafío de la lucidez*. Sevilla: Editorial Univerdad de Sevilla, 2021, p. 65-80.

Ruptura de silenciamentos em *Cartas para a minha mãe*, de Teresa Cárdenas

Silences break in Letters to my mother, by Teresa Cárdenas

Maria Beatriz Ferreira Santos
Universidade Estadual do Piauí (UESPI)
Teresina | PI | BR
sbeatriz1301@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0004-3390-9154>

Algemira de Macêdo Mendes
Universidade Estadual do Piauí (UESPI)
Teresina | PI | BR
algemiramacedo@cchl.uespi.br
<https://orcid.org/0000-0002-9253-7088>

Resumo: Em meio a uma arena de enfrentamentos diá-
rios, o ser mulher se depara com a construção de catego-
rias, sendo o gênero a mais proeminente na delimitação
de sua vivência (Connell; Pearse, 2019). Compreendido
como uma estrutura social, a categoria de gênero se
encontra transpassada por discursos, ideologias e domi-
nâncias ocasionados de tecnologias sociais e políticas,
produzindo, como uma de suas consequências, silencia-
mentos. Tal mecanismo de controle é utilizado, a título
de exemplo, para estabelecer hierarquias de poderes,
instituir categorias de repressão e opressão, ou, por
vezes, calar vozes marginais que possuem a capacidade
de romper o indizível, transformando o tolerável em
intolerável (Solnit, 2017). Partindo de tal premissa, o pre-
sente artigo tem por objetivo a compreensão da ruptura
de silêncios e silenciamentos na obra *Cartas para a minha
mãe*, de Teresa Cárdenas (2021). Em meio à narrativa, há
o compartilhamento tanto de dores quanto de receios
e silêncios familiares, os quais impulsionam a persona-
gem ao seu rompimento, processo que se faz possível
através da escrita de suas cartas-diário. À vista disso,
partindo de uma pesquisa bibliográfica de abordagem
qualitativa e cunho exploratório, faz-se necessário o uso
de estudiosas (os) como Lauretis (2019), hooks (2021),
Piedade (2017), Gonzalez (2020), Fanon (2008), dentre
outros. Sendo perceptível, portanto, a compreensão da
ruptura de silenciamentos impostos à narradora auto
diegética através da sua escrita e do encontro de uma
comunidade oriunda do compartilhamento de dores e
vivências ao longo da narrativa.

Palavras-chave: Silenciamento; Rupturas; *Cartas para a
minha mãe*; Teresa Cárdenas.

Abstract: Amid an arena of daily confrontations, being a woman involves encountering the construction of categories, with gender being the most prominent in defining her experience (Connell; Pearse, 2019). Understood as a social structure, the category of gender is permeated by discourses, ideologies, and dominations arising from social and political technologies, producing, as one of its consequences, silences. This control mechanism is used, for example, to establish power hierarchies, create categories of repression and oppression, or sometimes silence marginal voices that have the capacity to break the unspeakable, transforming the tolerable into the intolerable (Solnit, 2017). Based on this premise, this article aims to understand the rupture of silences and silencing in the work *Cartas para a minha mãe* by Teresa Cárdenas (2021). Throughout the narrative, there is the sharing of both pain and fears and family silences, which drive the character to your breakup, a process made possible through the writing of her diary-letters. In light of this, based on a bibliographic research approach with qualitative and exploratory features, it is necessary to refer to scholars such as Lauretis (2019), hooks (2021), Piedade (2017), Gonzalez (2020), Fanon (2008), among others. Therefore, the understanding of the rupture of silences imposed on the self-diegetic narrator through her writing and the discovery of a community originating from the sharing of pain and experiences throughout the narrative becomes evident.

Keywords: Silencing; Ruptures; *Cartas para a minha mãe*; Teresa Cárdenas.

1 Considerações iniciais

Escrever, segundo a escritora e psicóloga Grada Kilomba (2020, p. 28), “[...] emerge como um ato político”, resultando no acesso a própria subjetividade do autor da ação. Assim o ato da escrita proporciona o transpassar de limites impostos, bem como de imposições e restrições ocasionadas por um projeto colonial que visou a hierarquização de pensamentos e ações. Ao se opor a posições constantemente mantidas por uma colonialidade resultante de um colonialismo moderno, o escritor, segundo a psicóloga, nomeia sua própria realidade, reinventando tanto a si quanto o espaço não nomeado em que fora introduzido. Partindo de uma escrita em primeira pessoa “[...] como ponto de vista (o) que irá fortalecer e dar um status de credibilidade ao testemunho” (Cabrera, 2022, p. 5), práticas institucionais e simbólicas de

silenciamento são discernidas, proporcionando o reconhecimento de noções da diferença e da marginalização de existências.

A escrita, portanto, manifesta-se como mecanismo de compartilhamento de vivências, amores, dores e esperanças; quando caracterizada como epistolar, traz à luz, em primeira pessoa, um olhar subjetivo para mudanças históricas e contextos sociais e culturais. Escrever transforma narrativas, rompendo com categorias pré-definidas e concebidas ao longo do processo de pós-colonização. O papel do escritor se torna, assim, essencial, visto que a literatura é parte constitutiva do mundo, “[e]la expressa visões de mundo que são coletivas de determinados grupos sociais” (Facina, 2004, p. 25). Teresa Cárdenas Angulo, sendo escritora, roteirista, atriz e ativista social afro-cubana, traz em sua escrita a presença de personagens negros em romances e livros infanto-juvenis, rompendo com a narrativa una que prioriza a voz e vez de sujeitos moldados pelos encaixes de um imperialismo ocidental. Dentre seus escritos traduzidos para o português, têm-se: *Cachorro velho* (2010), *Contos de Olófi* (2017), *Mãe sereia* (2018), *Awon Baba* (2022) e *Meu avô Tatanene* (2023).

O debate de temas como a morte, o racismo, a ancestralidade e a negritude são, segundo a autora declara em entrevista, temáticas que “[...] têm a ver com a história do meu povo atravessando o Atlântico e a sobrevivência nesta parte do mundo. São temas de sobrevivência, de apego à vida mesmo após a morte” (Cárdenas, 2022).¹ *Cartas para a minha mãe*, romance epistolar lançado inicialmente em 1997 com o título *Cartas ao Cielo*, ou *Cartas a mi mamá*, teve seu lançamento no Brasil em 2010. Na obra, uma menina de onze anos inicia a narração de sua história a partir da morte da mãe e da sequente mudança para a casa da tia por meio de cartas-diário. Envolta em um pequeno núcleo familiar composto pela tia materna, duas primas e a avó, a garota não nomeada atravessa instantes de dores, mudanças e reconhecimento, constantemente recorrendo à mãe como destinatária das suas vivências.

A narração oriunda do ponto de vista de uma criança, feita em primeira pessoa do singular (auto diegética) e em tom testemunhal, aproxima o leitor das emoções cruas que saltam as linhas do romance. Com um nome não fornecido, as características da menina são construídas a partir dos relatos que traz da visão do outro, entretanto, ao narrar os acontecimentos do seu dia a dia, não perde o domínio sobre sua própria história; visto que, de acordo com as pesquisadoras Rosália Aparecida da Silva e Joely Coelho Santiago (2024, p. 208), “[é] a subjetividade de quem narra que se baseia a realidade criada naquele universo ficcionalizado”. Espaços são construídos ao longo do seu testemunho, permeados por momentos de dores e medo, mas também compostos por instantes de autoafirmação e resistência contra as políticas remanescentes do período de colonização.

Segundo a historiadora Isabel Ibarra Cabrera (2022, p. 9), “[o] racismo permanece nas mentes, nas práticas e nos atos de colonizadores e colonizados como colonialidade e sobrevive por séculos”, tais rastros marcam a vida e o social dos afrodescendentes, acarretando em hierarquias de poder, silenciamentos e dores seculares. O Outro é construído, marginalizado a partir de um local da diferença que o imobiliza para determinadas ações, entretanto, possibilita o contato com quem está na mesma esfera que ele, transformando o lugar de margem em base para a mudança (Kilomba, 2020). À vista disso, surge o seguinte questionamento:

¹ Entrevista concedida à revista *Mafuá* (2022).

De que forma as conexões desenvolvidas pela personagem narradora ao longo do romance possibilitam a elaboração de mecanismos de ruptura de silenciamentos?

Por meio de tal indagação, o presente artigo visa sua análise a partir de uma pesquisa bibliográfica de abordagem qualitativa e cunho exploratório. Em meio à reflexão da presença de mecanismos de rupturas de silêncios e silenciamentos, uma comunidade diversa emerge como basilar necessário para o desenvolvimento da protagonista, possibilitando-a atravessar os estágios do luto enquanto acolhe sua dor através da escrita e das conexões apresentadas. Para tanto, o artigo se divide em quatro partes, a primeira sendo a introdução em questão, seguida pela discussão acerca dos mecanismos de silenciamento e, após, a análise do romance com maior profundidade à luz dos estudos utilizados, tendo as considerações apresentadas inicialmente explanadas no tópico conclusivo.

2 “Somos um. Somos uma”: espaços seguros em meio à ausência

A construção histórica e cultural da categoria mulher ocasiona na incorporação de possibilidades em torno do corpo feminino, transformando-o em signo cultural que delimita espaços e significa existências a partir do local social em que se encontra (Butler, 2003). Em meio a sua significação, instâncias controladoras se fazem presente, mecanismos de tecnologias de gênero que atuam sobre os seres através de um olhar colonial e eurocêntrico. Segundo a teórica feminista Teresa de Lauretis (2019, p. 126, modificação nossa), “[...] o gênero, como representação e como autorrepresentação, (é) produto de diferentes tecnologias sociais, [...] de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas”. Em outras palavras, a manutenção do gênero ocorre por meio da imposição naturalizada cotidianamente mediante relações sociais, limitando a autorrepresentação de singularidades através da existência social, a qual se configura em um nível primário de ideologia.

O gênero, para Lauretis (2019), faz-se tanto em sua construção quanto em sua desconstrução, ou seja, a partir de sua posicionalidade em relação à cor, ao sexo ou à classe. As categorias do feminino e do masculino sofrem, portanto, de uma definição que molda suas relações sociais e sua subjetividade. Isto posto, a cientista política Françoise Vergè (2020, p. 50), declara que “[...] o gênero não existe em si mesmo, ele é uma categoria histórica e cultural que evolui no tempo e não pode ser concebido da mesma maneira na metrópole e na colônia”. Em relação ao mundo pós-colonial, os resultados da colonização ainda produzem mecanismos de controle sobre as antigas sociedades colonizadas, dentre os quais se encontra a construção de gênero imposta e sua influência sobre a vida de inúmeras pessoas que buscam se afirmar em meio a esse campo de luta de poderes. Voltando o olhar para o corpo feminino negro, o legado histórico em torno dos espaços ocupados necessita ser compreendido, visto que, o local da diferença em que tal corpo fora inserido parte de um processo inicial de dominação e, consequente, colonização.

Segundo o teórico Frantz Fanon (2008, p. 28), “[...] para o negro, há apenas um destino. E ele é branco”. Tal afirmação é resultado dos processos de branqueamento vigentes durante o período da colonização escravocrata e de seus resquícios no mundo pós-colonial. O destino da pessoa negra se encontra atrelado ao existir branco, tornando-a, em consequência, o Outro, o oposto do Sujeito ideal performado pela branquitude (Kilomba, 2020). No caso da mulher negra, tal categorização a introduz em uma dupla subalternização, sendo esta deli-

mitada pelas divisões de cor e de gênero. A voz e o querer dessas mulheres se encontram limitados pelas linhas traçadas durante séculos de violência, sendo uma delas o seu silenciamento, ou seja, a recusa do que significa uma voz, a qual se configura no “[...] direito de autodeterminação, de participação, de concordância ou divergência, de viver e participar, de interpretar e narrar” (Solnit, 2017, p. 19).

Segundo a pesquisadora Rebeca Solnit (2017, p. 20, modificação nossa), o direito à voz não se delimita apenas na verbalização das palavras, mas “[...] (na) capacidade de se posicionar, de participar, de se experimentar e de ser experimentado como uma pessoa livre com direito”. Em meio a essa experimentação, o direito ao reconhecimento da dor é salientado, configurando-se em objeto de estudo da filósofa Vilma Piedade (2017). A partir do emprego do conceito de Dororidade, o qual traz em seu significado a Sororidade entre as múltiplas mulheres existentes, a pesquisadora apresenta o conceito como possuinte da dor, da força de conexão e de identificação entre essas mulheres, proporcionando a formação de vínculos e redes de solidariedade por meio da compreensão de suas angústias. Distingue, então, a dor histórica que as uni, oriunda dos processos de colonização e, consequente, escravização, porém, ressalta os laços seculares e ancestrais que proporcionam procedimentos de cura e resistência.

De acordo com a filósofa, a morte da mulher negra pelo machismo se dá em escala maior, pois “[...] é simples e banalizado no cotidiano – Mulher Preta é Pobre. Mulher Pobre é Preta. Pelo menos na sua grande maioria” (Piedade, 2017, p. 16). O existir da mulher preta se faz marcado por limitações tanto internas quanto externas, por temores da morte do corpo e da alma. A definição e concepção da categoria em que se encontra, não apenas como mulher, mas como mulher negra, possui tecnologias de gênero singulares, uma vez que o ser mulher não se configura em um sujeito constituído apenas pela diferença sexual, mas “[...] sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais” (Lauretis, 2019, p. 125). As experiências se tornam distintas, o caminho percorrido atravessado por limitações oriundas de sua posição social no mundo, entretanto, sua categorização, delimitação na esfera do ser mulher, coloca-as em um espaço de identificação de experiências que ocasionam na construção de uma sororidade.

Segundo Piedade (2017, p. 18), Dororidade e Sororidade necessitam um do outro, são conceitos mutuamente significativos, porém, a Dororidade “[...] contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pelo Racismo. E essa Dor é Preta”. O conceito surge de um determinado contexto histórico, pertencente à um domínio que possibilita a compreensão de conexões e irmandades que partem desse lugar de ausência, em que a fala se torna um local de pertencimento, ampliado, em relação à obra, pela escrita. No romance em questão, a narradora auto diegética começa a escrita das suas cartas com dez anos de idade, momento em que se torna órfã e necessita morar com sua tia materna e duas primas. Seus escritos são permeados, inicialmente, pela dor de ter perdido a mãe, o medo de ficar sozinha e o sentimento de traição por ela ter partido.

Vivendo em um ambiente hostil, em que sua presença é constantemente colocada como um incômodo, a menina chora durante as noites, seus sonhos se tornando seu único alento. Um silêncio, portanto, é imposto, ocultando o reconhecimento da sua dor e a impedindo de encontrar o conforto para enfrentar sua perda. A menina se encontra sozinha, necessitando compreender seus próprios sentimentos sem o auxílio de um adulto, de alguém que atue como seu apoio e proteção, como apresentado no trecho: “Acordei chorando. Ninguém veio ver o que estava acontecendo” (p. 9). A ausência de conforto se torna presente em sua

vida, espaços de vazio emocional fazendo parte da narração da menina, os quais são preenchidos por silêncios tanto autoimpostos quanto determinados pelo ambiente em que reside.

O ato da fala é abafado, sua existência sendo reprimida bem como sua dor, a menina é, então, silenciada apesar da verbalização dos seus sentimentos. Ao compreender que as vozes são tidas como aspectos essenciais do ser humano, a fala se torna moeda de troca, uma palavra por liberdade, e o silêncio mecanismo de opressão universal. Surgem, desse modo, os silenciados e os silenciadores, assim como espaços de poder que aumentam o embate na arena em que o gênero é imposto (Connell; Pearse, 2019). E, se falar é existir absolutamente para o outro, como proclama Fanon (2008), os que detêm o poder de calar vozes marginais são capazes de apagar existências cotidianamente. No romance, a garota enfrenta, para além da recusa em reconhecerem seu sofrimento, violências verbais e físicas por conta do seu não enquadramento nos moldes estéticos do local em que reside, como apresentado no trecho em questão: “Desde então, todos me chamam de beiçuda nessa casa onde eu não queria morar” (p. 16).

A personagem possui traços mais proeminentes do que sua família, não os nega e se orgulha do seu cabelo crespo, seus lábios grossos e sua pele escura, causa de intensificação da violência que sofre. Segundo Fanon (2008, p. 61), “[o] ódio pede para existir e aquele que odeia deve manifestar esse ódio através de atos, de um comportamento adequado; em certo sentido, deve tornar-se ódio”; em outras palavras, cada ato, palavra e pensamento da pessoa negra, ao entrar em contato com a recusa em se reconhecer como negro, indo sempre em busca de um branqueamento que a permitiria adentrar o espaço branco, torna-se arma contra si e o Outro que constrói em sua mente. Nas margens dessa dor, encontram-se resistências, reconhecimento de situações em comum, medos compartilhados e receios cotidianos.

Dororidade, portanto, torna-se elo de ligação, mecanismo de construção de resistências e existências em meio ao constante silenciamento ocasionado pelas diversas instâncias de poder presentes em sociedades pós-coloniais. Partindo do princípio filosófico que rege a Dororidade, o qual, segundo Piedade (2017, p. 23), é o Ubuntu, em que “[e]u contengo o outro. Somos Um. Somos Uma”, a sororidade inicial encontra outro patamar na Dororidade, possibilitando o surgimento de uma nova forma de conexão, na qual o conhecimento se torna circular. Assim, para se reconhecer é necessário olhar para o outro, sendo que a existência de uma pessoa está sempre atrelada à dos que a rodeiam. A dor, portanto, circula, sendo vista e recolhida aos olhos de quem também a sente, transformada a partir da conexão estabelecida. Nesse contexto, a Dororidade da mulher preta a coloca em um espaço de afirmamento, de diferença, entretanto, em um local que possibilita a conexão com outras mulheres, com demais dores, cada qual doendo/magoando à sua maneira, mas identificáveis por olhares solidários.

As formas de silenciamento impostas são rompidas a partir de mecanismos como a Dororidade, a escrita, o compartilhamento de vivências e a percepção de discrepâncias de domínio. Entre o ocultado e o sussurrado em sílabas mudas, há mundos de palavras à espera do seu reconhecimento. Pois, ao recuperar a voz que lhe fora tomada, segundo Solnit (2017), é possível reumanizar o que fora desumanizado. Em meio a espaços seguros, a palavra se torna arma de combate entre sociedades subjugadas por hierarquias de poder, em que uma cultura se eleva sobre a outra, impondo modos de agir e pensar o mundo. Visto que, “[...] respiramos a colonialidade na modernidade cotidianamente” (Maldonado-Torres, 2007, p. 131), a fabricação de silêncios e a manutenção de poderes tem sua existência através da linguagem, das tecnologias de gênero e da renovação de sociedades em moldes coloniais.

3 Entre o reconhecido e o não dito do silêncio

De acordo com Rebeca Solnit (2017, p. 26), “[n]a paisagem do silêncio, há três domínios que se alternam: o silêncio imposto de dentro, aquele imposto de fora e o que existe em torno, que ainda não foi nomeado, reconhecido, descrito ou admitido”. A autora ressalta que os três campos não podem ser compreendidos em separado, pois se alimentam mutualmente, tornando inacessível tanto o dito quanto o não verbalizado. No romance, a autora das cartas, personagem não nomeada, encontra-se aprisionada em seu próprio silêncio, imersa na dor de ter perdido a mãe em uma idade em que sua formação dentro das categorias impostas socialmente se encontra exercendo uma pressão maior sobre o seu corpo. Seus silêncios, autoalimentados, encontram forças no meio em que reside, local do crescimento e construção das suas opressões.

Partindo da compreensão de que “[...] o sistema de sexo-gênero, [...] é tanto construção sociocultural quanto aparato semiótico” (Lauretis, 2019, p. 130), a significação atribuída à garota parte da posição que ocupa no contexto da obra, sendo residente de uma ilha que fora colonizada por uma sociedade imperialista. A cultura que se impõe sobre Cuba se configura em um sistema dominante em que identidades, valores, posições de parentesco e *status* de hierarquia social definem os indivíduos de forma isolada em meio à sua coletividade. Nesse contexto, o que a menina representa está atrelado ao que esperam que ela se molde e, em meio a essa construção, o silenciamento é utilizado como técnica de controle.

Nas linhas primárias da obra, é possível observar um dos três domínios do silêncio apontados por Solnit (2017), em que no espaço interno da criança é expressado um desejo de morte, ocasionado pela dominação do desespero de estar só em um local em que não é amada: “Eu estaria melhor aí com você. Todas as noites, espero que venha com sua pipa e **me convide** a morrer de uma vez” (p.7, grifo nosso). Entretanto, como apreendido pela expressão destacada, seu desejo necessita da participação direta da sua mãe, a qual a deixa em um silêncio opressivo, estando presente apenas nos desenhos e nos sonhos da criança; sem fala, sem desculpas por a ter deixado, sem presença física, a mãe se torna destinatária das cartas-diário da menina, uma “espectadora” fantasma da sua vida.

As dores oriundas da sua situação são refletidas em sua escrita através de frases curtas e diretas, nas quais a menina narra, por vezes em detalhes, cenas do seu cotidiano e interações tanto com sua família quanto com colegas de escola e vizinhos. As cartas variam de tamanho, sendo mais específicas ao narrarem momentos de mudança de pensamento e vivência e se tornando mais curtas em instantes de saudade da mãe, rememoração de sonhos e situações de desânimo. Ademais, descreve um núcleo familiar delimitado por valores e domínios que carregam marcas de uma colonização que molda o comportamento da família. Nesse contexto, é criticada por seus traços, chamada de “beiçuda”, incentivada a passar pente quente para alisar seu cabelo e tratada como inferior em uma casa que deveria acolhê-la, mas que se transforma em um ambiente autoritário e inflexível.

Suas ações são limitadas pelo querer da tia e da avó, o qual é estendido para as duas primas que refletem o comportamento que suas parentes mais velhas a oferecem. Uma das consequências é seu tratamento como empregada da casa, sendo categorizada como um apêndice do ambiente físico, não como moradora do mesmo; observável quando declara: “[...] estou de castigo. Só saio do meu quartinho para cozinhar” (p. 37). De acordo com a crí-

tica bell hooks (2021, p. 102), “[a] definição tautológica de pessoas negras como serviçais é, de fato, um dos artifícios essenciais da ideologia racista”, tal concepção se encontra presente nas sociedades pós-coloniais, delimitando espaços e construindo visões de mundo e sucesso que aprisionam parte da população em locais inferiores na hierarquização de poderes.

A colonialidade moderna se apoia na manutenção do “embranquecimento da raça”, objetivo apontado por Fanon (2008) como a única porta de saída existente para a pessoa negra a fim de se libertar das amarras que impedem o adquirimento do *status* elevado do que é ser humano. A menina se confronta com tais ideologias ao ser aconselhada pela avó de que a melhor conquista é encontrar um homem branco para se relacionar, pois a mesma vê o clareamento da pele como um avanço no patamar da evolução; como apresentado no trecho a seguir: “[...] minha avó diz que é bom **apurar a raça**. Que o melhor que pode acontecer com a gente é casar com um branco. Ela **quer** trabalhar como empregada na casa de uma família branca” (p. 13, grifos nossos). O sonho da avó se torna parte da simbolização das políticas de embranquecimento que ainda vigoram na sociedade em que vivem, a senhora enxerga o ato de servir a uma família branca como um privilégio, um espaço que a possibilita entrar em contato com posições mais elevadas na sociedade.

Ao “apurar a raça”, busca a não regressão ao estado inferior, o qual, em sua visão, se constitui em ser negra, porém, tal ideologia advém da construção de mitos impostos por sociedades colonizadoras, as quais buscaram estabelecer sua soberania a partir da inferiorização das comunidades colonizadas. A filósofa e antropóloga Lélia Gonzalez (2020, p. 130), declara que:

Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca prova sua eficácia pelos efeitos da violenta desintegração e fragmentação da identidade étnica produzida por ele; o desejo de se tornar branco (“limpar o sangue”, como se diz no Brasil) é internalizado com a consequente negação da própria raça, da própria cultura.

Ao negar determinados traços culturais e assimilar os valores dos colonizadores, o espaço familiar da garota a aprisiona em uma versão moderna da colonização, seus captores não são as figuras brancas, mas seus parentes que agem, mesmo que inconscientemente, como senhores do seu corpo e do seu ser. Sua categorização como mulher negra, subjuga-a em uma dupla colonização, silenciando-a de maneiras específicas. De acordo com Connell e Pearse (2019, p. 25), “[o] gênero é uma dimensão central da vida pessoal, das relações sociais e da cultura. É uma arena em que enfrentamos questões práticas difíceis no que diz respeito à justiça, à identidade e até à sobrevivência”. A menina, portanto, busca existir em meio a um embate de culturas e ideologias, tentando sobreviver em um ambiente que a oprime e busca relegar seu corpo ao servir do outro.

Após a avó conseguir o emprego que tanto sonhara, tenta levar a garota para trabalhar com ela para lavar a roupa dos seus patrões, a fim de aprender “[...] a fazer alguma coisa de útil e ajudar com o dinheiro” (Cárdenas, 2021, p. 35). Porém, a menina encontra na tia um suporte de sua negação à proposta da avó, mas logo percebe que a situação não se modifica, apenas muda de protagonismo, visto que agora necessita “[...] fazer a limpeza e cozinhar. É uma forma de **ganhar a comida** que elas me dão. É o que titia diz. Mas acho que é a mesma coisa se trabalhasse para ‘os senhores’” (p. 35, grifo nosso). A enunciação da sua negação em trabalhar para a família branca é recebida com o aumento da carga de trabalho em casa e a recusa de

seguir os passos da avó a condiciona a um novo espaço dentro da esfera familiar. Sua permanência na casa tem de ser merecida, seu silêncio necessário para a manutenção dos poderes dos adultos e, em consequência, do espaço limitado que lhe fora oferecido para existir.

Quando se nega a limpar a casa um dia, observa Lilita, sua prima mais velha, reagindo com autoridade, declarando que ela não limpava há semanas, e em seguida ofendendo sua mãe, o que a impele a bater na prima, tendo o resultado de sua ação descrito nas primeiras linhas da página seguinte: “Mamãe, a coluna me dói toda. Vovó me espancou como **se fazia com os escravos**” (p. 37, grifo nosso). A comparação reitera o tratamento que recebe, obrigada a servir sua família e, ao negar e reagir, passa por castigos físicos que se juntam aos abusos verbais que sofre desde a sua entrada na casa. Cada ação sua é vigiada, tanto pelos adultos quanto por suas primas, atitudes banais de uma criança que não são perdoadas quando em relação a ela; é impedida de questionar, expressar curiosidade, defender-se diante de ofensas ou negar situações que a causam desconforto. Visto que, segundo o teórico crítico Homi Bhabha (1998, p. 37), é:

[...] precisamente nessas banalidades que o estranho se movimenta, quando a violência de uma sociedade racializada se volta de modo mais resistente para os detalhes da vida: onde você pode ou não aprender, quem você pode ou não amar. Entre o ato banal e sua negação histórica surge o silêncio.

O silêncio que molda a menina encontra seu eco na saudade que sente da mãe; as cartas, permeadas por vocativos carinhosos como “Querida mamãe”, “Mãezinha”, “Mãezinha linda”, dentre outros, se tornam seu refúgio, através do qual palavras não ditas em seu cotidiano encontram um escape nas páginas das cartas-diário. Escritas em primeira pessoa no tempo presente, a garota constrói um espaço em que a mãe se torna uma ouvinte, não distante da sua realidade, mas próxima o bastante para confortá-la durante a escrita. Apesar dos vocativos iniciais, a maior parte das cartas-diário não possuem despedidas e o nome da personagem não é mencionado em momento algum. A ausência de um substantivo próprio que a distingue de outros seres reitera o seu silenciamento, assim, sua não categorização e particularização a coloca em um espaço no qual, apesar da presença de uma fala, o sujeito detentor da mesma ainda é negado de ser ouvido e individualizado.

A não presença sensível na casa é reiterada pela introdução do novo namorado da tia, o qual não modifica a dinâmica familiar, pois, apesar de não a humilhar como os demais, ainda a trata como um serviçal. No entanto, em uma noite, ao escutar Fernando retornar para casa embriagado, ela presencia a cena em que sua prima mais velha é aliciada por ele. A garota não sabe o que fazer, tendo ciência de que a tia preferiria não acreditar nela a voltar a ficar sozinha, decide, então, se manter calada “[e] tomar cuidado. Muito cuidado, para que não aconteça comigo também” (p. 66). Mais um silêncio surge em sua vida, um criado [...] para atender ao silêncio, silêncios que se encaixam como molde em peças fundidas, uma história de fantasmas” (Solnit, 2017, p. 50). A garota mergulha em um mar de palavras não ditas, de momentos silenciados e gritos ignorados. Entretanto, como destacado na primeira carta, ao entrar em contato com a escrita busca romper o primeiro dos silêncios, o que a habita e pesa em seu corpo desde a morte da sua mãe. Escrever, por conseguinte, a liberta, constituindo-se no mecanismo encontrado por ela para o início de uma transformação efetiva.

3.1 “Tudo ficará para trás”: rupturas e linhas de mudança

A escrita das cartas possibilita a narradora o contato com os silêncios que a cercam e a habitam, reconhecimento que se dá a partir do seu primeiro escrito, antecedendo o caminho que irá percorrer ao longo das páginas: “Nunca contei a ninguém quanta falta sinto de você. **E não aguento mais tanto silêncio.** Vou começar a lhe escrever...” (p. 8, grifo nosso). Inicia, assim, a escrita da sua própria história e, apesar da sua não identificação, com seu nome ocultado até o fim da narrativa, sua voz rompe barreiras, permitindo a construção de uma identidade em meio às esferas sociais em que transita. Ao escrever, apesar de ser apenas para a mãe, ocupa um lugar de valorização, necessário para a sua liberdade, a qual, por mais limitada que seja, ancora-se na compreensão de si e da comunidade da qual faz parte, seu crescimento progredindo em passo comum com a atenuação da sua dor.

Segundo a escritora Conceição Evaristo (2020, p. 38), a escrita age como uma retomada da voz, um fazer em que “[...] o agente, o sujeito da ação, assume [...] o seu pensamento, a sua reflexão”. A manutenção da retenção da voz da garota por parte de circunstâncias aquém do seu controle ocorre de inúmeras maneiras ao longo da narrativa, desde o vazio provocado por sua dor à não compreensão da sua perda por parte da família, assim como, a decisão de manter-se em silêncio em relação ao abuso que a prima sofreu e a não reação às constantes violências as quais é submetida. Porém, apesar das narrativas dolorosas que compartilha com a mãe, salientando a sensação de perda e vazio ocasionados por sua partida, a garota traceja seus limites, fortificando a linha que a separa das ideologias opressoras que a permeiam.

Em meio a um mar de palavras não ditas, mecanismos de rupturas começam a surgir, rompendo com o que antes era tolerado e modificando sua realidade a cada escrito. Um dos seus pontos bases é a celebração dos seus traços, da cor da sua pele, do contorno do seu rosto e da textura dos seus cachos. Segundo o antropólogo Alex Ratts (2006, p. 68), “[o] corpo é igualmente memória. Da dor – que as imagens da escravidão não nos deixam esquecer, mas também dos fragmentos de alegria”. Ao não permitir que as ofensas violentas que a direcionam moldem a sua forma de se ver, a garota não se submete voluntariamente à cultura dominante, questionando constantemente a construção do ser negro na comunidade que reside e declarando que “[a]lgumas pessoas não sabem ser negras” (p. 20). A valorização do seu corpo é apresentada como motivo de orgulho por ela, tendo na semelhança com a mãe uma razão a mais para se manter firme em seu discurso:

Descobri que meus olhos são parecidos com os seus, que não podiam ser mais bonitos, e que minha boca e nariz são normais. Não gosto que digam que os negros têm nariz achatado e beição. Se Deus existe, com certeza está furioso por ouvir tanta gente criticando sua obra (Cárdenas, 2021, p. 19)

Rompe, portanto, com um silêncio colonizador, o qual busca pressioná-la a se encaixar nos moldes imperialistas esperados: o alisamento do cabelo, a vergonha por sua pele, a negação do contato com os iguais e a procura contínua por formas de embranquecimento. Em meio a essa arena que causa embates internos e externos, ela encontra sua voz, a qual se torna cada vez mais potente tanto entre as paredes da sua casa quanto nas esferas sociais que transpassa. Após presenciar o abuso da prima, coloca-se como sua protetora, fazendo sua presença ser

notada a cada interação com ela, a qual não pode andar por conta de uma doença não nomeada que impede o movimento de suas pernas. Começa a dormir no quarto com Lilita, impedindo a entrada de Fernando em uma noite, o que a alivia por conseguir afastá-lo e transforma o seu relacionamento com a mais velha. Ao longo dessa construção, fundamentada pelo tempo em que passam juntas, uma ligação começa a surgir, a primeira dentro da sua família e provocada pelos medos e receios que cada uma carrega, pela dor una que se torna elo de conexão.

Consoante Piedade (2017, p. 31), “[n]osso pensamento é circular, eu me reconheço no outro, eu sou porque o outro existe, eu sou porque você me reconhece”, em outras palavras, cada ação e interação com o outro possibilita o retorno das mesmas, abrindo caminhos e novas maneiras de enxergar a vida. A garota encontra na prima um espaço seguro ao passo que se transforma em um para Lilita e, após descobrir que compartilham o mesmo pai, constroem uma nova ligação: “Com o tempo, ela e eu aprendemos a nos tratar como irmãs. E perdoamos muitas coisas uma à outra” (p. 103). Como mencionado anteriormente, a palavra se transforma em moeda de troca, cada sentença representa um passo a mais para a liberdade; em relação às duas meninas, a maneira como se avaliam e reconhecem o mérito da outra viabiliza a quebra de silêncios.

Entretanto, não é apenas na prima-irmã que encontra a construção do início de uma comunidade, visto que, segundo Solnit (2017, p. 21), “[a] luta de libertação consiste, em parte, em criar as condições para que os silenciados falem e sejam ouvidos”. As circunstâncias que colaboraram para a quebra dos silêncios e silenciamentos da menina advém inicialmente de fora da esfera familiar. Na vizinha Menú encontra um porto seguro, um local físico e emocional no qual pode escapar das violências diárias; em seu bosque encantado, como classifica o quintal da senhora mais velha, perde-se em momentos de contemplação das nuvens, em compartilhamento de perdas e histórias de fé. A espiritualidade afro-cubana é presença constante ao longo da narrativa, possibilitando a compreensão de uma cosmovisão que destoa da religião eurocentrada incutida pelos colonizadores.

Apesar da vizinha ensinar a menina a rezar e compartilhar da crença em Jesus e seu nascimento, o seu discurso não foge da ancestralidade que a conduz em sua confiança na cura a partir da natureza e nas divindades como Obatalá, Iemanjá, Oxum, dentre outros; reiterada no trecho a seguir: “A velhinha das flores me explicou que o **Deus dos negros** se chama Olofi, mas é o mesmo **Deus dos brancos**, só que cada um coloca nele a cor e o nome que tiver vontade” (p. 63-64, grifos nosso). A separação entre as duas visões, a da cultura negra por meio da representação do Deus supremo para os religiosos afro-cubanos, como apontado na obra, e da cultura branca com um Deus que representa a sua vontade, traceja os domínios que cercam o espaço de vivência da menina.

Nessa arena, em que cada sociedade lida com os corpos humanos de determinada maneira, produzindo consequências específicas a partir desse “lidar” (Connell; Pearse, 2015), a garota trava batalhas com o medo e o receio de ser deixada para trás, para continuar atuando sozinha com os seus fantasmas. Porém, ao se mostrar disposta a atravessar o que a silencia, depara-se com um apoio no outro que se encontra enfrentando suas próprias batalhas. Como Menú, que continua a sentir a perda do filho após anos de sua morte, Roberto, um amigo próximo que se encontra sozinho para lidar com o abandono materno, e Lilita, que convive com os resultados da violência que sofreu e da perda do movimento de suas pernas.

Em relação às dores da mãe, relembra o momento em que, após a partida do pai, mudaram-se da casa em que moravam para o cortiço Venecia, evento que transformou a mãe aos olhos da criança, visto que a matriarca não aguentava mais as discussões e a chuva, repre-

sentando os tempos sombrios, e “[...] passava os dias dizendo que a qualquer momento iria para um lugar onde ninguém pudesse encontrá-la. E foi o que fez” (p. 44). A mãe buscava um silêncio do qual a filha tenta escapar, um que a menina se prende em seu luto e que ecoa cada vez mais alto no vazio que ficou. Sua voz, portanto, é ouvida em determinado momento por terceiros, sujeitos que a permitem subverter determinadas relações de poder que a prendem a um local de mudez. Encontra proteção em Menú, esperança de um futuro em Silvia, sua professora, e apoio em Roberto, seu melhor amigo. Uma comunidade aos poucos é construída, a direcionando para uma ruptura do que a cala, pois, segundo hooks (2021, p. 153):

É o amor que estabelece as bases para a construção de uma comunidade com estranhos. O amor que criamos em comunidade permanece conosco aonde quer que vamos. Orientados por esse conhecimento, fazemos de qualquer lugar um local em que podemos regressar ao amor.

O perdão abre margem para que novas formas de relações sejam viáveis entre seus familiares e o carinho que cresce a partir das suas interações com Silvia, Menú e Roberto constroem uma comunidade que a apoia e guia em meio à recuperação das dores que a marcam. Os castigos infligidos pela avó, os vergões que traçam em seu corpo linhas de violência e ódio, cuidadas, em determinado momento, pelas mãos de Menú; assim como os tempos de humilhações e privações de cuidado, de inferiorização e negação de escuta, não podem ser esquecidos pela garota. Apesar da doença da avó, da partida da tia para encontrar Fernando após engravidar do mesmo, as marcas do tempo em que sofria pelas mãos de quem deveria fornecer cuidado não podem ser apagadas e declara: “Quando olho para ela, fico me perguntando se ela lembra tudo o que fez comigo, tudo o que sofri por culpa sua. Mas acho que sim, que se lembra e que nunca poderá esquecer” (p. 105).

Conforme bell hooks (2021, p. 149), “[p]erdoar significa que eu ainda sou capaz de vê-la como membro da minha comunidade, alguém que tem um lugar no meu coração, se quiser retomá-lo”, entretanto, esse perdão não se configura no perdão cristão, no qual o ocorrido é apagado a partir da presença de tal sentimento, ao contrário, o passado não deve ser esquecido, mas visto por outro olhar, um que permite vislumbrar um futuro não mais marcado pela dor. A avó, apesar de responsável por contar a verdade sobre o pai da menina no momento de maior fragilidade em sua doença, afirmando querer “[...] ir embora deste mundo limpa., sem remorsos” (p. 95), não buscava o perdão por parte da garota, mas sim apenas aliviar a culpa que carregava por descontar nela os sentimentos de raiva e decepção que a mãe dela provocara. A partir desse momento, a menina decide por seguir em frente, porém, fazendo suas próprias escolhas ao longo do caminho, afirmando que é “[p]reciso me esforçar, mas aos poucos consigo entendê-la e começo a gostar dela um pouquinho” (p. 104)

Não se configura em amor, mas em uma possibilidade de conexão ocasionada através da compreensão da dor que a avó carrega, uma dor diferente da dela, porém, similarmente magoável. A dor, então, circula, mantendo-se em movimento, reconhecendo-se no outro e proporcionando apoio para a ruptura do que a prende. A garota termina as cartas com quinze de idade, tendo-se passado quatro anos desde a sua última escrita. Se encontra à procura do pai a partir de informações escassas dadas pela avó, porém, conta com o apoio de Roberto, a influência acadêmica de Silvia, assim como o refúgio de Menú, a presença de Lilita e, em menor grau, a de sua avó e da prima Niña. Afirma que, “[a]s coisas mudaram aqui em casa

também” (p. 102), tornando-se um espaço em que seu desenvolvimento e futuro não se encontram mais permeados pela constante dor.

Na última carta, despede-se da mãe, descrevendo que “[...] esta noite voltei a sonhar com você, que me dava adeus” (p. 107, grifo nosso), por meio do pronome demonstrativo é compreendido que a garota não conseguiu esperar o início do dia para começar a carta. A percepção de que sua mãe estava partindo oficialmente, que “[...] a luz chegou à sua alma e seu espírito está se elevando” (p. 107), advém através de um sonho, no qual a mãe se transformou em milhares de passarinhos, simbolizando a liberdade que não teve em vida. Não obstante a falta que sente, consegue perdoa-la, compreender sua decisão em se retirar da situação em que se encontravam. Ao ter ciência da dor da mãe, apesar dos dias pesados pela sua ausência, sente-se consolada pela certeza de que ela está no céu, livre de seus pesos e dos silêncios que a empurram para sua partida. A garota afirma que “[t]udo ficará para trás” (p. 108), cada dor, medo, receio e silêncio presentes antes e depois da sua morte; consegue, finalmente, dizer adeus e assinar a última carta como “SUA FILHA” (p. 108, grifo nosso).

O pronome possessivo destacado acima, desloca-a do lugar indeterminado que estava para o de posse de alguém, ela é filha de sua mãe, não apenas uma menina que se encontra sozinha no mundo, ela é algo para alguém e esse algo se transforma em parte da sua identidade. Ao utilizar as letras maiúsculas, reforça o lugar que ocupa, tanto para não esquecer quanto para lembrar a mãe, destinaria das suas cartas, o papel que desempenha mesmo após a morte. Seu amor por ela é infinito, como notado pelas reticências utilizadas em: “Eu a amo muito...” (p. 107); acompanhando-a e sendo retribuído da mesma forma, como espera a jovem. Ao finalizar suas cartas-diário, inicia um outro estágio em sua vida, adentrando novos espaços permeados por discursos que a acompanharam cotidianamente. Na carta anterior revela sua idade, a qual não é mencionada em seu último escrito, porém, a busca por seu pai ainda continua e a certeza de que logo o encontrará, assim como a de que um dia verá novamente a mãe, certeza que a impulsiona a continuar em meio ao fortalecimento da sua pequena comunidade.

4 Considerações finais

Partindo da premissa de que, “[o] lugar de fala é um lugar de pertencimento” (Piedade, 2017, p. 18), a construção de espaços para o ressoar da voz da menina partem de locais em que encontra ouvintes dispostos a acolhê-la. Submersa em um mar de ressentimentos e mágoa, afoga-se enquanto tenta submergir. Ao seu redor são alicerçados silêncios oriundos de outras pessoas, mas que se transformam em pesos que não a permitem se movimentar. Em meio a essa paralisia, a garota necessita lidar sozinha com a dor provocada pela perda da mãe e o vazio que a assombra a cada sonho e momento de solidão. À vista disso, retoma-se o objetivo principal dessa pesquisa, o qual se configura na compreensão da ruptura de silêncios e silenciamentos na obra *Cartas para a minha mãe*, de Teresa Cárdenas (2021).

Tais rupturas foram observadas a partir do desenvolvimento das cartas-diário, as quais detalhavam a vida da menina, seus sentimentos e realizações após a mudança para a casa de sua tia materna. A garota as escreve durante cinco anos, tendo início com dez anos e terminando após os quinze anos de idade. Em meio ao seu desenvolvimento dentro da categoria mulher, a qual é transpassada por discursos e imposições de valores, constrói sua identidade em paralelo com os silêncios dolorosos oriundos do seu luto e das violências que

sofre em seu seio familiar. A comunidade, nesse ponto, apresenta-se como um suporte para o deslocamento da narradora do local em que fora subjugada, ocasionando, por conseguinte, em corte das amarras que a impediam de verbalizar o que sentia, visto que, anteriormente, não possuía alguém para escutá-la.

A percepção da construção de silêncios em torno do ser mulher, possibilita a apreensão dos limites impostos pela categorização e, consequente, naturalização das amarras que a desumanizam e retiram seu poder de agência. Os mecanismos de ruptura para tais silenciamentos não se tornam viáveis sem a presença de um apoio, de pessoas dispostas a escutarem dos gritos ao silêncio de quem sofre. Há muito para ser reconhecido no não dito, nos murmúrios escapados por lábios que resistem ao seu fechamento e nas palavras escritas quando a voz se torna ruído aos ouvidos treinados para não escutar. Na obra, a garota forma ligações ao longo da sua narrativa, encontrando consolo e identificação tanto dentro da família quanto nas outras esferas da sua vida. Espaços seguros, portanto, são construídos em meio à ruptura de silêncios, propiciando o desenvolvimento da narradora. Isto posto, a análise das formas de silenciamentos existentes na obra e eventual ruptura de partes deles, promove o descortinamento de uma cultura patriarcal e colonizadora que se preserva através da manutenção do silêncio feminino.

Referências

- BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- BUTLER, Judith P. Tradução de Renato Aguiar. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CABRERA, Isabel Ibarra. Cartas para a minha mãe: um “giro para o sujeito” na literatura decolonial cubana. *MÉTIS: HISTÓRIA & CULTURA*, v. 21, n. 42, 2022. Disponível em: <https://sou.ucs.br/etc/revis-tas/index.php/metis/article/view/11432/5572>. Acesso em: 5 fev. 2025.
- CÁRDENAS, Teresa. Tradução de Eliana Aguiar. *Cartas para a minha mãe*. Rio de Janeiro: Pallas, 2021. 4. ed.
- CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. *Gênero: Uma perspectiva global*. São Paulo: Versos, 2019.
- DA SILVA, Rosália Aparecida; SANTIAGO, Joely Coelho. O luto na literatura infanto-juvenil da cubana Teresa Cárdenas em “Cartas para minha mãe”. *Seminário Nacional de Línguas e Linguagens da UFMS/CPAQ*, v. 2, n. 1, p. 206-214, 2024.
- EVARISTO, Conceição. A Escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Org.). *Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. 1. ed. p. 26-46.
- FACINA, Adriana. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- FANON, Frantz. Tradução de Renato da Silveira. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Org. Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2020.
- HOOKS, bell. Tradução de Stephanie Borges. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Elefante, 2021.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2020.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: LORDE, Audre et al. *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. organização Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (Org.). *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007. p. 127-167.

PAZ, Rayanne Soares da. “Memória, identidade e resistência na literatura latino-americana”, entrevista com Teresa Cárdenas. *Mafuá*, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, n. 38, 2022.

PIEDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós, 2017.

RATTS, Alex. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

SOLNIT, Rebecca. Tradução de Denise Bottmann. *A mãe de todas as perguntas: reflexões sobre os novos feminismos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VERGÈS, Françoise. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

Marilene Felinto: uma escrita antifascista e contracolonial

Marilene Felinto: anti-fascist and counter-colonial writing

Alexandre Fernandes
Instituto Federal de Educação e
Tecnologia (IFBA) | Porto Seguro | BA
BR
alexfernandes@ifba.edu.br
<https://orcid.org/0000-0002-1556-4373>

Resumo: Dispomos uma análise geral de vinte e três artigos de opinião e quatro resenhas de autoria de Marilene Felinto, publicados de fevereiro de 2023 à setembro de 2024 na Gama Revista, publicação do grupo Nexo Jornal e do sítio eletrônico Universo Online (UOL). Utilizamos metodologias contracoloniais para a análise de dados (Spyer Dulci, T.M.; Rocha Malheiros, M., 2021; Fernandes, 2023), interessados em problematizar como a autora, rasura processos de subjetivação coloniais e que lugar reserva em sua escrita para a episteme dominante e para os saberes contra hegemônicos. Como resiste à colonialidade e suas técnicas de expropriação de vantagens políticas e econômicas? Inferimos que, o *corpus* de pesquisa estudado acolhe vozes historicamente silenciadas e desafia o cânone branco-patriarcal, questiona a mídia comercial macho-branca e se insurge contra a vergonhosa concentração de renda. Antifascista e contracolonial, a escrita de Felinto – mulher, negra e esquerdista, como se descreve – é relevante peça de análise crítica acerca da realidade brasileira. Poética e irônica, ecoa lutas atuais, antirracistas, anticapitalistas, feministas e ecológicas, contesta a transparência da realidade social, a promiscuidade entre as grandes corporações neoliberais e a política moderno-colonial. Sobretudo, na contramão de uma vida burocrática e egocentrada, ao colocar em pauta lutas e sonhos de sujeitos dissidentes, sua escrita crítica e ácida reencena a poética necessária para reinventar a vida.

Palavras - chave: Marilene Felinto; poética
contracolonial; escrita antifascista.

Abstract: We present a general analysis of twenty-three opinion articles and four reviews by Marilene Felinto published in Gama Revista, a publication of the Nexo

Jornal Group and the Universo Online (UOL) website, between February 2023 and September 2024. We used countercolonial methodologies to analyse the data (Spyer Dulci, T. M.; Rocha Malheiros, M., 2021; Fernandes, 2023), interested in problematising how the author erases colonial processes of subjectivation and what place she reserves in her writing for the dominant episteme and for counter-hegemonic knowledges. How does it resist coloniality and its techniques of dispossession for political and economic gain? We conclude that the corpus of research studied welcomes historically silenced voices and challenges the white patriarchal canon, questions the white male commercial media and protests against the shameful concentration of income. Anti-fascist and counter-colonial, the writing of Felinto a woman, black and leftist, as she describes herself - is an important piece of critical analysis of Brazilian reality. Poetic and ironic, it echoes current anti-racist, anti-capitalist, feminist and ecological struggles, questioning the transparency of social reality, the promiscuity between large neoliberal corporations and modern/colonial politics. Above all, against the backdrop of a bureaucratic and self-centred life, by putting the struggles and dreams of dissident subjects on the agenda, her critical and acidic writing re-enacts the poetics needed to reinvent life.

Keywords: Marilene Felinto; countercolonial poetics; anti-fascist writing.

1 Contra a farsa conciliatória

Nascida no Recife, em 1957, oriunda da Vila Poti, uma vila de casas de fábrica de cimento da família Ermírio de Moraes, a escritora e tradutora Marilene Felinto atua no jornalismo. Sua mãe, Alaíde, advinda do sertão da Paraíba, hoje aposentada, trabalhou como auxiliar de enfermagem; seu falecido pai, Mariano, foi operário na referida fábrica no Recife.

Bacharel em Letras pela Universidade do Estado de São Paulo (USP) e mestre em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), onde apresentou dissertação intitulada “Autobiografia de uma escrita de ficção”, posteriormente publicada em livro: *Autobiografia de uma escrita de ficção. Ou: por que as crianças brincam e os escritores escrevem* (Felinto, 2019), é autora de mais de 10 obras literárias, dentre elas *As mulheres de Tijucopapo* (Felinto, 1982) – premiada como melhor romance inédito da União Brasileira de Escritores,

em 1982 e vencedora do prêmio Jabuti na categoria “Autor Revelação”, em 1982 –, seu livro mais recente é a coletânea de contos editada pela Fósforo, em 2022, *Mulher Feita*.

Por doze anos, trabalhou para a Folha de São Paulo. Em 1990, jovem, recém saindo da universidade, entrou no jornalismo a convite de Otávio Frias, diretor de redação daquele periódico, com quem se desentendeu após ser questionada acerca de uma coluna sobre Luís Inácio Lula da Silva e ter a sua periodicidade reduzida de semanal para quinzenal.

O ocorrido se deu em novembro de 2002. Felinto foi chamada à sala do diretor de redação, acusada de proselitismo político e de ter afrontado o jornal em sua coluna de opinião, no então caderno Cotidiano. Felinto ousou festejar a vitória do também pernambucano, Lula à presidência, enquanto o jornal apoiava o perdedor, à época, José Serra (Felinto, 2019, p. 75).

Após sua saída, produziu artigos para a Revista Caros Amigos, periódico de cunho alternativo, lançado em abril de 1997. Retornou à Folha em 2019, sendo dispensada em dezembro de 2022, por “diferença ideológica”. Àquele momento resenhou “Orfeu e o Poder”, livro de Michael George Hanchard, “obra-chave sobre as relações raciais no país e a história do movimento negro brasileiro”, e escreveu, logo de início, entre parênteses:

(Esta é minha última resenha neste jornal. Fui tirada daqui por diferença ideológica. E para galhofa e satisfação de todo tipo de gente covarde que pediu minha cabeça: do capitalista bruto ao banqueiro deslumbrado, do comerciante pseudointelectual ao leitor racista e aos fascistas diversos, de subterrâneo e de superfície. Dia desses revelo o nome deles todos. Ouço latidos de mentiras e cinismo por todo canto. A caravana sou eu, mas que não passo simplesmente: avanço. Não me vendo. Não me calo (Felinto, 2023a, n.p.).

A correlação entre a caravana que avança e os latidos cínicos de fascistas, banqueiros e racistas aponta para uma mulher que luta pelo seu direito de pensar e escrever. E não se trata apenas de escrever, mas de se posicionar pelo “avanço democrático que seja radical” (Felinto, 2023a, n.p.), ou seja, para Felinto é fundamental desenvolver uma práxis – ação e reflexão – que leve à contestação e à insurreição radical.

Opondo-se a uma vida produtivista e assentada no lucro, na contramão de uma vida fascista, qual seja aquela que ignora a luta pela vida e coloca em curso a “vida para a luta” (Eco, 2018, p. 52), Felinto elaborou através de sua escrita relevante peça de análise crítica acerca da realidade brasileira. Poética e irônica, contundente e ácida, não escreve “autoajuda para grã-fino, coisa de certa espécie de ‘filósofos’ e psicanalistas midiáticos” (Felinto, 2023b, n.p.). Antifascista e contracolonial, rasura uma sociedade patriarcal, sexista, machista e misógina como a nossa, ecoa lutas atuais, antirracistas, anticapitalistas, feministas e ecológicas.

Certamente, o estilo de Felinto deve ter-lhe prejudicado as finanças e causado dissabores ao longo da vida, sendo, por exemplo, afastada da Folha de São Paulo.

[...] desconfio que me tiraram da publicação – navio mercante vazio e sem rumo –, também para dar lugar (ou mesmo manter) ali um ou outro negro ou negra comportados, subservientes, de texto mais ou menos medíocre, que preservem a fachada de inclusão. Sobre essa fachada, que o diga a filósofa e ativista da causa

negra Sueli Carneiro, ela que, mal entrou, já caiu fora do conselho editorial do jornal, ao perceber a farsa conciliatória (Felinto, 2023c, n.p.).

Para o presente texto, efetuamos uma análise geral de vinte e três artigos de opinião e quatro resenhas de autoria de Marilene Felinto. Esses textos foram publicados de fevereiro de 2023 a setembro de 2024 na Gama Revista e estão disponíveis no sítio eletrônico Universo Online (UOL) do grupo Nexo Jornal. Procedemos aqui a uma leitura cerrada de textos da autora, cujo objetivo, respeitando as dimensões do presente artigo, por um lado, é alcançar o maior grau de familiaridade e proximidade com as ideias ali contidas e, por outro, depreender dos escritos analisados, uma poética para reencantar a vida, modos outros de existência e resistência, na contramão de uma crise da capacidade atual de imaginar o futuro.

Em seus textos, utilizando-se de pensadores como Lima Barreto e Clarice Lispector, Sueli Carneiro e Paul B. Preciado, Elizabeth Bishop e Manoel Bandeira, Carlos Drummond e Mário de Andrade, Marilena Chauí e Spike Lee, a autora de *As mulheres de Tijucopapo* (Felinto, 1982), posicionou-se firmemente contra a “eliminação pura e simples dos pobres, [cuja] exploração escravagista dos párias sociais é forma de vida institucionalizada e naturalizada (Felinto, 2023a, n.p.)” no Brasil.

2 Cruzando a fronteira

Por ocasião de sua participação na 17^a Festa Literária Internacional de Paraty – Flip, em entrevista para Guilherme Henrique do *Le Monde Diplomatique Brasil*, Marilene Felinto afirmou escrever por uma necessidade de “elaborar a realidade de uma maneira suportável. Só a realidade como de fato ela é não dá. Mas de onde vem isso? No meu caso, é um trauma” (Henrique, 2019, n.p.).

Contextualizemos, a família Felinto – pai, mãe e cinco filhos, sendo quatro mulheres e um rapaz –, mudou-se para São Paulo no final de 1968, tendo a escritora, àquela época, 11 anos de idade. Felinto não gostava da língua, do clima, da comida paulistana e, bater em retirada das praias de Boa Viagem para o Brás em São Paulo, pareceu-lhe uma loucura de seu pai.¹ A escrita de Felinto – que se confunde, para além do estético e do representativo, com um ritual, uma forma de estar no mundo e existir –, busca elaborar o mal-estar dessa mudança e a diferença – entre pobres e ricos, mulheres e homens, pretos e brancos, com ênfase na diferença de classe social.

É que minha questão também é de classe, para não citar a questão de cor de pele, a que também chamam de raça, para não citar que ambas aqui no meu caso e no

¹ O romance *As mulheres de Tijucopapo* (Felinto, 1982) permite a leitura de elementos biográficos da vida de Marilene Felinto. Entre sentimentos ambíguos e contraditórios, perdas, medos e desencontros; entre gagueira e emudecimento, utilização de língua estrangeira e certo desejo de não ser compreendida completamente, Rísia, a protagonista, busca um possível encontro consigo mesma. Em sua jornada de retorno à Tijucopapo, Rísia quer descobrir por que há tanta injustiça e desigualdade, quer se reconectar com suas ancestrais, amazonas cavalgando sem sela, “paisagem revolucionária de mulheres guerreiras... Mulheres na defesa da causa justa” (Felinto, 1982, p. 80). Tijucopapo é referência ao distrito de Tejucopapo em Goiana, Pernambuco. Fica a 66 km de Recife e remonta a história de mulheres guerreiras, hoje tratadas como heroínas que repeliram invasores holandeses no século XVII.

caso da maioria dos brasileiros não se separam. São estigmas que caminham juntos há séculos (Flip, 2019).

Convidada para a 17^a FLIP, por Fernanda Diamant,² curadora e viúva de Otávio Frias Filho, não se furtou a criticar o racismo presente no ensaio seminal de Euclides da Cunha, escritor homenageado naquela edição. Militar que ele era e comprometido com o exército, interpretou o homem brasileiro “imbuído da ideologia racialista do racismo científico de sua época, afeito a querer provar cientificamente que a raça branca é superior aos negros e aos mestiços” (Flip, 2019).

O racismo científico dos fins do século XIX ecoa ainda hoje e a representação racista, como é de conhecimento comum, não descansa. A despeito das lutas antirracistas, há quem chame uma pessoa negra de “macaco”, o que, “para além da violência da desumanização, é restituí-la ao *status* de escravo marcado a ferro quente, em público, hábito do colonizador branco” (Felinto, 2023c, n.p.).

Em “Um espetáculo macabro”, Felinto (2023c, n.p.) denuncia o circo do racismo à brasileira promovido para o “respeitável público branco”, parte do qual “talvez sinceramente se comovia com fatos como esse, não tem noção, porém, de como isso afeta uma pessoa negra”. As violências contra pessoas negras, sejam os assassinatos, sejam as ofensas racistas contra jogadores de futebol, a exemplo do ocorrido com Vini Jr., chamado de chimpanzé por uma “turba europeia branca”, sejam coibições ou constrangimentos desferidos contra um vereador eleito, a exemplo de Renato Freitas, “cassado por ser negro pela Câmara de vereadores de Curitiba, afrontosamente racista, [...] recentemente discriminado pelo racismo institucional bem brasileiro, da Polícia Federal, retirado de um voo e revistado como o único suspeito no avião” (Felinto, 2023c, n.p.), dão a ler o poder político e econômico branco, a máquina de ódio fascista (Tiburi, 2017) e os efeitos da colonialidade.

E o que dizer sobre o perverso, grotesco e criminoso comentário do senador Magno Malta (PL-ES) sobre o caso Vini? O detestável senador reivindicou em plenário a defesa do animal macaco (em vez do ser humano Vini) e recomendou que atletas negros é que devem mostrar que “não têm nada contra branco”! Até onde vai a inaceitável estupidez de um parlamentar? Sei bem o que é ser vítima da inversão, ter a cabeça a prêmio. Enquanto escrevi na Folha de S. Paulo, pediram minha cabeça mais de uma vez: políticos, banqueiros, editores de livros e várias excrescências da direita pseudointelectual e midiática branca. Mulher, negra e esquerdistas, apontaram que meu texto cruzava a fronteira delimitada pela branquitude (Felinto, 2023c, n.p.).

Ao dizer que seu texto cruzava a fronteira delimitada pela branquitude, Felinto está rassurando a colonialidade que estabelece divisões raciais e de gênero na organização do trabalho e Estado, nas relações intersubjetivas e na produção do conhecimento. A colonialidade ecoa um “eu-imperial”, um soberano tirânico empenhado em definir os termos da relação de

² A jornalista e editora, Fernanda Diamant (2019, n.p.) defendeu a escolha da convidada: “Considero Marilene Felinto uma grande escritora cuja obra ficcional e jornalística deve ser revisitada e também conhecida por aqueles que não acompanharam sua trajetória até aqui. Em seus textos, Felinto toca em questões de gênero, raça e condição social no Brasil de forma original sem perder atualidade. São histórias ao mesmo tempo líricas e violentas, tristes e cheias de ironia”. A 17^a edição da Flip ocorreu de 10 a 14 de julho de 2019.

poder, por meio de uma inversão, capaz de culpabilizar a vítima – outro nome para uma desonestade consciente (Tiburi, 2017) –, determinando que a cabeça a prêmio será a da mulher, negra e esquerdista, cujo texto cruzava a divisa. Eles já haviam solicitado “minha cabeça mais de uma vez: políticos, banqueiros, editores de livros” (Felinto, 2023c, n.p.).

A princípio e até aí, nenhuma novidade, porque há tempos é esse o *modus operandi* do genocídio desferido contra os povos negro e indígenas ao longo da história moderno-colonial, haja vista que, o Estado autoritário, a polícia, o branco e o homem cis, os donos do capital têm sido incapazes de abandonar a posição de agressor (Mombaça, 2021). O que Felinto coloca em pauta com seu corpo-escrita e sua cabeça a prêmio é a possibilidade de romper com estigmas urdidos pelo elitismo proliferando narrativas que permitam combater o terror e conceber formas outras de atravessá-lo.

Talvez os poderosos não percebam que atentar contra Felinto, em vez de depreciá-la, aumenta sua potência de existir. Sua vida não está atrelada à axiomática da troca, mas atravessada por afetos e por uma ética que se coadunam com mulheres extraordinárias, como Maria da Conceição Tavares, “economista defensora das finanças públicas em favor dos pobres”; Elizabeth Teixeira, “líder das Ligas Camponesas de Sapé, na Paraíba, nos anos de 1950”; Luiza Erundina, “paraibana que ainda persevera na militância contra a injustiça social e em defesa dos direitos humanos neste país da desigualdade vergonhosa”. Como argumenta Felinto, mulheres como Graça Machel Mandela, Angela Davis, Marilena Chauí e Dilma Rousseff “se sobressaíram, venceram, desafiando regimes totalitários, racistas e necropolíticos” (Felinto, 2024a, n.p.). Daí questionar:

Onde está este mulheril jovem que não fala, que não se mobiliza, que não se mostra, que não luta? Está inerte, acomodado nas redes virtuais, produzindo “vidiotas” (vídeos idiotas, tiktokers), em que expõem suas caras risonhas e suas falas apelativas e oportunistas para se tornarem fenômenos da internet, celebridades ocas, vulgaridades constrangedoras. Cadê a Marcha das Vadias?

Quando morrem as mulheres extraordinárias, nesta era de cabotinismo performático, em que ser é sinônimo de “publicizar”, de virar negócio de marketing, de ter “penetração” no mercado e de operar “comunicação de impacto”, faltarão consistência, solidez de pensamento, crítica e autocritica às atuais gerações de mulheres infláveis, mulheres-produtos midiatisadas (Felinto, 2024a, n.p.).

A ação decolonial de Marilene Felinto implica exatamente desafiar e superar as estruturas da colonialidade (Mignolo, 2008), na contramão do cabotismo performático, manietado por uma era da aparência, “em que ser significa aparecer até a náusea, autopromover-se, atingir padrões de mercado, tornar-se marca que viralize” (Felinto, 2024a, n.p.). Rasurando os efeitos do “mercado”, da “comunicação de impacto”, problematiza os efeitos da subalternização nos corpos dos sujeitos – “mulheres infláveis”, “mulheres-produtos”. E por que o faz?

Ora, a colonialidade coloca a classe dirigente em nossos interesses. Ela preza por formar nossas subjetividades, reduzir lideranças indígenas e ancestrais ao papel de “simples criaturas”, recrutar mão de obra considerando somente as necessidades da grande economia. Trata os sujeitos subalternizados como corpos colonizados e, sobre nós, a colonialidade insufla um sistema de pseudo-justificativas e de comportamentos estereotipados. Em

resumo, a classe vilipendiada produz riquezas, mas é expropriada de vantagens políticas e econômicas daí decorrentes.

Observações estúpidas e insultos racistas também foram desferidos contra Felinto algumas vezes ao longo de sua vida: “comportamento de lavadeira subdesenvolvida”; “procedimento de empregada doméstica”; “mas você já tem todo o jeito de faxineira mesmo!”, é o que se pode ler em texto ácido e explosivo: “Chinelar, Aprender como faxineira” (Felinto, 2023d, n.p.).

À Flip, fazendo crítica não redentora a Euclides da Cunha, afirmou Marilene Felinto:

Levei anos para superar o estrago do racismo internalizado na mentalidade do brasileiro, tão bem codificado no linguajar culto de Euclides da Cunha e dos sociólogos de seu tempo. Para ser mais precisa então, devo dizer que eu não sou do sertão exatamente, eu sou do mangue de Recife, e comi muito caranguejo para matar a fome que nos perseguia ali nos anos de 1960. Sou do mangue, feita daquela lama que tem cheiro de podridão, mas é fértil. Sou “mestiça do litoral”, conforme a descrição preconceituosa de Euclides da Cunha em *Os sertões*, ele que chamava ali o negro mestiço de “raça bárbara”, “ancestral selvagem”, dentre outros epítetos negativos. Minha presença aqui, e esta fala que vocês, infelizmente, pagaram para ouvir pode destoar assim do que se espera. Mas é que eu não aceito a norma quando ela significa a manutenção, a naturalização da perversidade, da exclusão, da desigualdade social. Levei décadas para superar o complexo de inferioridade resultado da discriminação de raça e de classe. Durante tempos acreditei na minha própria feiura. “Sou feia”, eu me dizia quando menina, me olhando ao espelho. Meu próprio pai, que era metido a branco, me chamava de “marmota”, bicho tido como muito feio pela gente da minha infância. Mas eu sou da praia e do manguezal. Estou sujeita ao regime das marés, águas vem e águas vão, salgadas e doces, esta mistura. Sou da superação (Flip, 2019).

Toda essa violência – “raça bárbara”, “ancestral selvagem”, “marmota”, “Sou feia” – não é mera expressão da linguagem racista, simples xingamentos e exteriorização de repulsa. O racismo é estrutura epistêmica, cognitiva, produção ontológica que facilita a exploração e a identificação com o opressor. Trata-se de um sistema hierárquico que divide a humanidade em superiores e inferiores mediante um sistema de marcas e estigmas, repercute em como entendemos o humano e o humanismo; o desprezível e o honroso; incute nos sujeitos negros o auto ódio, a baixa autoestima e problemas psíquicos de identificação (Fanon, 2020).

Em artigo de fevereiro de 2023, contrapondo-se à crueza da guerra cotidiana no Brasil, hostil à mulher, ao pobre, ao estrangeiro, em meio aos desastres das chuvas que afetaram São Sebastião, município de São Paulo, questionou por que não tocaram as sirenes naquela cidade. Ora, sequer havia sirenes, mas a prefeitura sabia desde 2014 o que poderia ocorrer. Os riscos foram ignorados e as autoridades não alertaram a população sobre o perigo iminente. Felinto nos conta em seu artigo, “Das chuvas de fevereiro, ficou um mar de lágrimas” (Felinto, 2023a), ter chorado ao ouvir “o sotaque nordestino de um morador sobrevivente”, o qual disse a um canal de TV, não ter como sair dali porque ali era o lugar do trabalho dele. “E sem meu trabalho, eu vou para onde?” (Felinto, 2023a, n.p.).

Desalojados, desabrigados, rejeitados, sujeitos cujas vidas precárias (Butler, 2017) “vieram do Nordeste (do Piauí, do Ceará, de Pernambuco)”, para supostamente “melhorar de vida”,

“numa rota de imigração ininterrupta”, são os abjetos, resultado de uma exploração escravista e neocolonial: o “morro não deixa de ser replicação da senzala” (Felinto, 2023a, n.p.).

A abjeção implica a produção de sujeitos estranhos, excedentes, incoerentes, “fora” da norma e da lei. Ora, o abjeto é aquele que se expele, deve morar no morro e bem distante das áreas arborizadas e ruas asfaltadas. É o excremento, o rejeito, o “não-eu”, resultado da incidência de poder sobre os corpos dos sujeitos, em forma de biopoder, biopolíticas e biopatrulhas (Mombaça, 2011). Capaz de desestabilizar a frágil coerência das regras e a estabilidade social, esse estranho-perigoso faz parte da escória, com seu corpo monstruoso, de presença aberrante e desobediente a marcar outro modo de habitar e enfrentar o mundo (Mombaça, 2021, p. 26).

São os loucos, os vagabundos, os endividados, as prostitutas e todos os tipos de pervertidos e devassos, os viadinhos, as sapatinhas e mariconas, negros, ladrões, viciados, traficantes, travestis, os estrangeiros, esses cujos corpos constituem ameaça para o fundamentalismo cisgênero e heteropatriarcal, os que devem ser expulsos, para que a fronteira entre o normal e o patológico, ainda que ilusória, faça sentido. Eles apontam para uma diferença com a qual o fascismo não pode lidar, aliás, ele “cresce e busca o consenso desfrutando e exacerbando o natural medo da diferença”, logo, “o primeiro apelo de um movimento fascista ou que está se tornando fascista é contra os intrusos (Eco, 2018, p. 49).

Como se pode perceber, em seus textos, Felinto contesta a suposta transparência da realidade social, a promiscuidade entre as grandes corporações neoliberais e a política moderno-colonial. Para ela, a “modernidade (ou democracia e igualdade) é uma ilusão” (Felinto, 2023e, n.p.).

As desigualdades sociais promovidas pela sanha capitalista e engrossadas pelo neoliberalismo, cuja “elite” econômica “atua como se não soubesse que quanto mais desigualdade, maior a violência e a criminalidade” (Felinto, 2023f, n.p.), precarizam a vida dos sujeitos subalternizados: potencializam a exclusão de corpos dissidentes, aumentam a percepção da vulnerabilidade física de certo grupo de pessoas, o que incita o desejo de destruí-las. Daí sua crítica contumaz aos milionários que “saem comprando seus imóveis nos Estados Unidos ou na Europa e ficam de lá amaldiçoando os índices de violência e pobreza do Brasil, tratando o país como terra de brutos, e como se eles, os endinheirados, não tivessem nada a ver com a injustiça social e a miséria (Felinto, 2023a, n.p.)”.

Chamando nossa atenção para os traumas do racismo e suas marcas nas subjetividades de pessoas negras, a escritora pernambucana advogou em torno do “legítimo e ancestral desejo de vingança contra a permanente caçada que segue selando a condição dos negros mundo afora” (Felinto, 2023c, n.p.). De que caçada trata e por que os sujeitos historicamente humilhados haveriam de se indignar?

Ora, não foi Maria Bernadete Pacífico, a mãe Bernadete, uma senhora de 72 anos de idade, ielorixá, ativista e líder quilombola brasileira, assassinada com 12 tiros, a mando de um líder do tráfico de drogas na região do Quilombo Pitanga dos Palmares, em Simões Filho, região metropolitana de Salvador?

Morta com doze tiros na noite de 17 de agosto último, aos 72 anos, dentro de sua casa e ao lado dos netos, Maria Bernadete Pacífico atuava em defesa dos direitos dos povos de quilombo e terreiro, como liderança do Quilombo Pitanga dos Palmares, em Simões Filho, a 27 quilômetros de Salvador.

Um choque a brutalidade desse crime, ainda mais porque Bernadete era uma mulher negra tão parecida com a mãe, a tia ou a avó da gente brasileira preta e pobre – a mãe cuidadora, lutadora pelos direitos de seus filhos e de seu povo, pela

defesa de seus territórios contra as injustiças e a violência de ontem e de hoje. Ela recebia ameaças frequentes de grupos ligados à especulação imobiliária e à extração ilegal de madeira na região de seu quilombo, que é Área de Proteção Ambiental (APA), os quais ela denunciava.

[...] E o recado do fascismo para Mãe Bernadete foi claro: não ouse, não se meta, não pense que é branca ou tem direitos como gente branca e poderosa, cale a boca, não se envolva com autoridade. O recado fascista é completo, fundado no racismo de cor, na misoginia, na violência política e de gênero, no racismo ambiental e no preconceito religioso (Felinto, 2023g, n.p.).

O filho de Mãe Bernadete, Flávio Gabriel Pacífico dos Santos, também foi assassinado há seis anos, com 14 tiros. Até hoje o crime está sem solução. Estas mortes e o modo como o luto é produzido, representam uma resposta afetiva regulada por regimes de forças (Butler, 2017), são representativas da extrema desigualdade brasileira, das violências e dos “espétaculos macabros” que nos assolam. Para Marilene Felinto (2023c, n.p.), “enquanto o poder político e econômico (o banco, a mídia, o latifúndio) se mantiver essencialmente branco, seguirá quebrando as pernas dos negros, em especial no Brasil”. Logo, afirma:

no Brasil, bom mesmo é ter nascido branco, ser branco, ter nas mãos a justiça que vai julgar quem é quem, ter no bolso o dinheiro que põe e tira, que diz quem fica e quem sai. Bom mesmo é ser branco, que domina a zorra toda como quer e quando quer. Bom mesmo é ser branco (Felinto, 2024b, n.p.).

3 Escrever: inversão, transgressão

Consoante os estudos de Judith Butler em *Quadros de guerra* (Butler, 2017), Felinto problematiza as condições sociais e os enquadramentos interpretativos que tornam o pranto possível diante de certos tipos de violência. Sabe-se que o luto e a indignação pública são regulados por regimes de força, logo, não é “natural” o modo como sofremos quando grupos distintos são violentados.

Tomemos o caso de Kaique Coutinho do Nascimento, morador do bairro Rádio Clube, na zona noroeste da cidade de Santos, local que abriga parte da maior favela de palafitas do Brasil, e da morte do policial militar Samuel Wesley Cosmo. O enredo segue o padrão nacional:

rapaz de 21 anos, negro, escoltado por policiais ostentando armas pesadas, servia de protagonista à espetacularização da captura, arranjada pela autoridade de segurança pública do estado de São Paulo e reforçada pela cobertura incriminatória que a mídia jornalística faz de casos desse tipo (Felinto, 2024c, n.p.).

Conta Felinto que na voz embargada da mãe – “Kaique, mamãe tá aqui. Você não tá sozinho não” –, percebia-se “um misto de dor e ironia frente à exibição daquele aparato policial de guerra” (Felinto, 2024c, n.p.). A mãe não ignora a farsa dos direitos humanos no sistema penal brasileiro para pobres e miseráveis, desde as invasões arbitrárias às suas residências, a

tortura, a eliminação de seus corpos, o desprezo por suas vidas, a ausência de serviços públicos, a fome e o crime, pois sabe que a sociedade “enquadrada” se cala diante da barbárie autorizada.

Judith Butler produziu uma teoria do enquadramento que nos permite compreender como vidas podem ser perdidas ou pranteadas, lesadas ou dignas de luto. Ela ensina que a esfera da aparição dos sujeitos, seus corpos, suas vidas se dão dentro de certa organização e interpretação políticas. Já Felinto rasura o modo como os marginalizados sociais vivenciam a “ideologia da vingança, da polícia que extermina o inimigo” (Felinto, 2024c, n.p.), numa tática bem conhecida de encorajar membros de grupos oprimidos a se lançarem contra os outros, também negros e historicamente violentados, num procedimento padrão da direita cínica.

Grosso modo, e guardadas as devidas proporções, tanto Marilene Felinto quanto Judith Butler indicam que o sujeito é cultural, ou seja, não há reflexividade ontológica segura e indiscriminada para o sujeito. Toda reflexividade e os modos de inteligir, ou seja, de se compreender, entender, acolher, ler, são construídos mediante jogos e disputas pelo poder que se dão na cultura: o sujeito é constituído em e através de formações de poder/discurso.

A filósofa estadunidense revela os mecanismos do enquadramento (Butler, 2017, p.16), ou seja, expõe os artifícios que erigem abjeção e repulsa, acolhida e corpos pranteáveis, sem negociar nem se calar diante da exploração cognitiva, psíquica e laboral dos sujeitos estigmatizados, já Felinto não compactua com farsas conciliatórias, nem busca qualquer terceira via.

Ao não consentir com o jogo perverso da mídia corporativa e abdicar do pequeno poder do cargo de jornalista, desvia-se da precarização promovida pelo capitalismo neoliberal, o rebaixamento dos discursos e as armadilhas dos algoritmos das redes sociais, incita seus leitores à autonomia do conhecimento e à transgressão artístico-poética.

Em outros termos, Felinto não cede frente ao atual desencanto “resultante dos dilemas reais de uma vida cheia de burocracia, extorsão e falta de poesia” (Felinto, 2023h, n.p.). Seus textos não foram sequestrados pelo inconsciente burguês, qual seja, aquele que se interessa por apartar trabalho e desejo, reprimindo pulsões e adiando o prazer.

Marilene Felinto caminha de mãos dadas com uma de suas escritoras prediletas, Virgínia Woolf, e não pretende ser famosa, célebre, grande (Felinto, 2023i, n.p.). Seu interesse é não se deixar enquadrar, estereotipar, etiquetar. Ela quer escrever aquilo que lhe dê prazer e colabore para a libertação das mentalidades, a sua inclusive.

A exemplo, aproveitando o mês de março de 2023 para reafirmar e celebrar “nossa condição de mulher, mesmo como ‘ilusão de ser’”, resenhou exposição artística de Ana Quintella, fotógrafa carioca, “ligeiramente incomodada por uma lembrança ruim que eu tinha da Gávea”. Interessou a Felinto no ensaio artístico “a inversão que a fotógrafa faz do lugar de observadora para a posição de observada, de modelo antamodelo, essa transgressão (Felinto, 2023j, n.p.)”. O modelo para as fotos, sempre o mesmo: um corpo de mulher, seminu. As imagens intituladas “Evanescência” I e II, “Ilusão de Ser” I, II, III e IV, concediam espaço para uma ambiguidade pederrosa, isto é, na mulher de Ana Quintella, caberia qualquer mulher afirmativa, dona de si mesma.

Felinto não contou à artista, sua amiga de longa data, acerca de seu desconforto com a Gávea.

Naquele bairro, faz anos (naquele estranho Rio de Janeiro), eu tinha estado uma única outra vez, por poucos dias, com um homem americano dos EUA, um caso meu, eu querendo namoro sério, mas o cara, não – encontro frustrante, eu tão ansiosa que, fosse homem, teria brochado, como se diz... (e, na verdade, sempre calculei que não deve ser coisa fácil levantar um pênis, afinal). Não contei à fotó-

grafa essa lembrança de fracasso meu na Cávea (e dane-se quem não me quis). Nem disse como a sua fotografia “Mulher com bambu” me lembrou daquele falo de homem americano (Felinto, 2023j, n.p.).

Ao relacionar a fotografia de Ana Quintella com o mês das mulheres, Felinto estava interessada em afirmar a potência de vida das mulheres, seus desejos, frustações, ilusões, gozos interditados e/ou postos em prática. Ela pretendia escrever sobre mulheres que se foram para sempre, mas seguem vivas. “E começaria com: ‘Inês é morta, mas nós, não. Marielle Franco segue viva’” (Felinto, 2023j, n.p.). E seguir viva não é de pouca monta. A sexualidade livre, a alegria, o desejo, o gozo, a potência de vida incomodam por demais, especialmente quando o clima é de ódio e fascismo à espreita, “com suas manifestações bizarras que pedem sangue contra partidos, esquerdas, jovens ativistas, mulheres, homossexuais” (Tiburi, 2017, p. 73).

Também é possível inferir a partir dos textos de Felinto, que não estava em questão escrever autoajuda para a Casa Grande, muito menos ser uma negra burocrática e egocentrada, zelosa dos bons costumes. Sua escrita não esconde o lado pulsional da enunciação: “me lembrou daquele falo”; “dane-se quem não me quis” (Felinto, 2023j, n.p.).

É possível refletir, deste modo, em torno de uma espécie de “assinatura Marilene Felinto”, que não ignora a sua história, seu corpo, desejos e sonhos. A escrita de Felinto é toda uma instituição, trata do seu passado e de suas escolhas, escancara suas incongruências, utopias e hipocrisias: “Leitores me disseram que hipócrita sou eu, que continuo a escrever neste jornal depois de mais uma comprovação cabal da pauta deliberadamente racista (contra negros, está evidente) aqui adotada” (Felinto, 2022, n.p.). A forma como se escreve delata o escritor, escancara a sua situação, como queria Roland Barthes (2004, p. 24), porque as escritas são políticas, ainda que em pleno domingo.

Em “Domingo é tempo para as piores conclusões” (Felinto, 2023b, n.p.), tem-se uma outra amostra de sua escrita não condescendente. Entre sarcástica e lírica, produz reflexão metalingüística e existencial: Felinto grava que domingo é o pior dia da semana porque não há descanso possível. A pessoa pode olhar os dias que se avizinharam e pensar em que sua vida se transformou. Quem descansa no domingo? Ninguém, já que a vida se apresenta como uma tarefa caótica e sofrida, ainda que se tenha algum prazer. A profissão pouco importa: “neste mundo da financeirização de tudo, sobra tempo, no domingo, para se concluir que até hoje não se acumulou o capital suficiente” (Felinto, 2023b, n.p.). Se indígena fosse, talvez outra lógica, não permeada pela competitividade e acúmulo de bens, trouxesse acolhida e paz. Mas, a segunda-feira capitalista suplanta o domingo reflexivo:

Na segunda-feira, o dia primeiro da criação, tanto faz produzir uma esquadria, uma porta, uma janela... ou um escrito resultado do trabalho abstrato absurdo – e tão concreto quanto um dedo esmagado por um martelo –, um texto resultado da “expansão da atividade intelectual como forma do trabalho subsumido ao capital!”, assim diz a economia. “Subsumido”... que palavra bonita... subsumido e subsumido! (Felinto, 2023b, n.p.).

Posicionando-se ao lado daqueles que “andam de metrô, trem e ônibus”, e são tratados como “vultos assombrosos, delinquentes perigosos” (Felinto, 2023f, n.p.), exatamente por quem

produz a violência, a saber, o Estado e a classe dominante concentradora de renda e de terras,³ coloca em curso uma escrita cuja potência afetiva da linguagem, enuncia, por um lado, discrepâncias entre as mulheres de classes sociais diferentes e a beleza artística capaz de uni-las.

Ora, Marilene Felinto é uma mulher negra e nordestina, cujos ancestrais de sua mãe são, provavelmente, sobreviventes da degola e da tortura a que foi submetida pelo exército a gente preta do arraial de Canudos (Flip, 2019); já Ana Quitelella é branca, carioca, de classe média-alta. Há um abismo de classe que as separa, “transposto por um momento de arte no estúdio. Passei a olhá-la de outro modo, surpresa com suas fotos artísticas” (Felinto, 2023j, n.p.).

Os escritos de Marilene Felinto para a Gama Revista constituem trincheiras contra a lógica do mercado e as explicações fáceis e rasteiras da mídia. Em sintonia com a escritora, artista e ativista, Jota Mombaça, são escritos atravessados por processos necropolíticos históricos e, por isso mesmo, pessimistas. Trata-se, contudo, de um pessimismo vivo, “capaz de refazer indefinidamente as próprias cartografias da catástrofe, com atenção aos deslocamentos de forças, aos reposicionamentos e coreografias do poder” (Mombaça, 2021, p. 111), cuja “atmosfera não é diferente daquela produzida pelo coronelismo do passado, que produzia desejos de vingança e justiçamento social nos excluídos, como se via na atuação do cangaço” (Felinto, 2023f, n.p.). Mas, por que salta da pena de Felinto esse sentimento de desforra?

Para a escritora, os ricos brasileiros demonstram-se, por um lado, insensíveis à desigualdade social e às humilhações pelas quais são submetidos os subalternizados e, por outro, insistem, à moda de um cinismo racista em perpetrar a desigualdade histórica e a precarização da vida, logo, não é de se estranhar que “esse comportamento esnobe vá gerando ainda mais desprezo e desconfiança entre os das classes populares” (Felinto, 2023f, n.p.).

4 Considerações finais: poética para reencantar a vida

Em sua coluna na Gama Revista, Marilene Felinto discutiu temas tão diversos como a agência racista e seus desdobramentos macabros; os impactos da chamada Inteligência Artificial na produção de afetos e sentimentos; o ilusionismo, a omissão e a baixa qualidade da informação manietados pela mídia tradicional; a farsa do empreendedorismo; as fantasias propagadas pelas agências de turismo; o fascismo à brasileira e os assassinatos da ialorixá Mãe Bernardete e da vereadora Marielle Franco; as falácia dos planos de saúde e o lucro exacerbado de corporações empresariais; o efeito de privatizações, o abandono de políticas públicas e a cidade de São Paulo tornando-se refém de gestões públicas questionáveis; a farsa dos

³ De acordo com a 12^a edição do boletim “Desigualdade nas Metrópoles”, uma publicação trimestral, fruto de uma colaboração entre três instituições: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), INCT Observatório das Metrópoles e Rede de Observatórios da Dívida Social na América Latina (RedODSAL), a desigualdade brasileira aumentou em 2022, apesar da recuperação da remuneração média. Aqueles que recebem mais tiveram maior avanço em suas rendas, enquanto o ganho dos mais pobres estagnou. Os dados apontam que os 10% mais ricos ganham 31 vezes o salário dos mais pobres nas regiões metropolitanas. O Boletim “número 15” apontou que as cinco metrópoles brasileiras mais desiguais no 4º trimestre de 2023 foram João Pessoa, Aracaju, Salvador e Teresina, todas elas pertencentes à região Nordeste do Brasil (Salata; Ribeiro, 2023).

direitos humanos no sistema prisional brasileiro e nos bairros empobrecidos; a violência sexual e a dominação de gênero contra as mulheres; os privilégios da branquitude.

No exercício poético e político de seus textos, problematiza a corrupção, o clientelismo, o favoritismo, o lucrismo insaciável, a dominação de classe, a agenda neoliberal, as desigualdades e o racismo, que como se sabe não é apenas um discurso, mas a estrutura de onde se originam os discursos da colonialidade. Acompanhando Achille Mbembe (2014, p. 40),

O negro não existe, no entanto, enquanto tal. É constantemente produzido. Produzir o negro é produzir um vínculo social de submissão e um *corpo de exploração*, isto é, um corpo inteiramente exposto à vontade de um senhor, e do qual nos esforçamos para obter o máximo de rendimento (Mbembe, 2014, p. 40).

Ao refutar o “mercado”, a mídia comercial macho-branca e se insurgir contra a vergonhosa concentração de renda, Marilene Felinto resiste à colonialidade e suas técnicas de expropriação de vantagens políticas e econômicas e, sobretudo, reencena poética necessária para reencantar a vida. Isso não se faz sem humanizar o mundo, num processo de mútuo reconhecimento, que não é uma outorga, senão uma conquista mediante luta e enfrentamento político.

Há que se romper com as máscaras brancas e lutar por um novo humanismo; desmontar privilégios, rebelar-se contra os espaços sociais estereotipados e à máquina de matar do Estado, insurgir-se contra as faces perversas da colonialidade.

Marilene Felinto nos impele à reparação ao racismo, tenha o nome que tiver, decolonialismo, aquilombamento, racismo estrutural ou forma social. O que importa é que não seja “discussão inócuia para quem, por ter pele preta, já foi e continua sendo barrado na portaria do prédio, do hotel, do hospital, da empresa, do restaurante, do aeroporto ou do avião” (Felinto, 2023c, n.p.).

Referências

- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*: seguido de novos ensaios críticos. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra*: quando a vida é passível de luto? Tradução de Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2017.
- DIAMANT, Fernanda. “Marilene Felinto é a décima autora confirmada da Flip”. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. Livros. Flip. 02 maio 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/05/marilene-felinto-e-a-decima-autora-confirmada-da-flip.shtml#:~:text=A%20escritora%20brasileira%20Marilene%20Felinto,que%20recebeu%20o%20pr%C3%AAmio%20Jabuti>. Acesso em: 12 dez. 2024.
- ECO, Umberto. *O fascismo eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- FELINTO, Marilene. *Autobiografia de uma escrita de ficção*. Ou: por que as crianças brincam e os escritores escrevem. São Paulo: Edição da autora, 2019.

FELINTO, Marilene. A Folha envelheceu mal. *Folha de São Paulo*, Ilustríssima, 22 fev. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/01/a-folha-envelheceu-mal.shtml> Acesso em: 10 ago. 2024.

FELINTO, Marilene. Das chuvas de fevereiro, ficou um mar de lágrimas. *Gama Revista*, 28 fev. 2023a. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/colunistas/marilene-felinto/das-chuvas-de-fevereiro-ficou-um-mar-de-lagrimas/> Acesso em: 10 ago. 2024.

FELINTO, Marilene. Domingo é tempo para as piores conclusões. *Gama Revista*, 28 jul. 2023b. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/colunistas/marilene-felinto/domingo-e-tempo-para-as-piores-conclusoes/> Acesso em: 10 ago. 2024.

FELINTO, Marilene. Um espetáculo macabro. Marilene Felinto. *Gama Revista*, 23 maio 2023c. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/colunistas/marilene-felinto/um-espetaculo-macabro/> Acesso em: 10 ago. 2024.

FELINTO, Marilene. Chinelar, aprender como faxineira. *Gama Revista*, 31 out. 2023d. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/colunistas/marilene-felinto/chinelar-aprender-como-faxineira/> Acesso em: 10 ago. 2024.

FELINTO, Marilene. Um detalhe jurídico autoritário e obsoleto. *Gama Revista*, 11 ago. 2023e. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/colunistas/marilene-felinto/um-detalhe-juridico-autoritario-e-obsoleto/> Acesso em: 10 ago. 2024.

FELINTO, Marilene. Falta a eles sentir o sofrimento dos outros. *Gama Revista*, 12 jul. 2023f. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/colunistas/marilene-felinto/falta-a-eles-sentir-o-sofrimento-dos-outros-como-se-fosse-o-deles/> Acesso em: 10 ago. 2024.

FELINTO, Marilene. De Mãe Bernadete e Rosa Weber. *Gama Revista*, 25 ago. 2023g. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/colunistas/marilene-felinto/de-mae-bernadete-e-rosa-weber/> Acesso em: 10 ago. 2024.

FELINTO, Marilene. Quem quer sentimento? *Gama Revista*, 28 abr 2023h. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/colunistas/marilene-felinto/quem-quer-sentimento/> Acesso em: 10 ago. 2024.

FELINTO, Marilene. Morte às vidas severinas na universidade. *Gama Revista*, 29 dez. 2023i. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/colunistas/marilene-felinto/morte-as-vidas-severinas-na-universidade/> Acesso em: 10 ago. 2024.

FELINTO, Marilene. Que março seja mês das mulheres não é em vão aqui. *Gama Revista*, 30 mar. 2023j. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/colunistas/marilene-felinto/que-marco-seja-mes-das-mulheres-nao-e-em-vao-aqui/> Acesso em: 10 ago. 2024.

FELINTO, Marilene. Quando morrem as mulheres extraordinárias. *Gama Revista*, 14 jun. 2024a. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/colunistas/marilene-felinto/quando-morrem-as-mulheres-extraordinarias/> Acesso em: 15 jul. 2024.

FELINTO, Marilene. A busca inglória por um pardo legítimo. *Gama Revista*, 15 mar 2024b. Disponível em <https://gamarevista.uol.com.br/colunistas/marilene-felinto/a-busca-ingloria-por-um-pardo-legitimo/> Acesso em: 15 jul. 2024.

FELINTO, Marilene. Mãe de suposto bandido se apresenta como «mamãe» para o filho, em público, desafiando a farsa dos direitos humanos. *Gama Revista*, 23 fev. 2024c. Disponível em: <https://gamarevista.uol.com.br/colunistas/marilene-felinto/mae-suposto-bandido-apresenta-como-mame-para-filho-publico-desafiando-farsa-direitos-humanos/>

vista.uol.com.br/colunistas/marilene-felinto/mae-de-suposto-bandido-se-apresenta-como-mamae-para-o-filho-em-publico-desafiando-a-farsa-dos-direitos-humanos/ Acesso em: 15 jul. 2024.

FLIP - Festa Literária Internacional de Paraty. Flip 2019 “Cansanção”, com Marilene Felinto. *YouTube*, 16 jul 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PWFHdJJGyXs&t=1831s> Acesso em: 06 nov. 2024.

FERNANDES, Alexandre. Notas para decolonizar a metodologia de pesquisa ou sobre fazer a metodologia gozar. In: FERNANDES, Alexandre; SOUZA, Marcos Lopes de; PEROVANO FILHO, Natalino. (Org.). *Metodologias contracoloniais em relações étnicas raciais e de gênero*. Curitiba: Appris Editora, 2023.

HENRIQUE, Guilherme. Flip 2019. “Justiça social continua sendo uma urgência para o Brasil”, afirma Marilene Felinto. *Le Monde Diplomatique Brasil*. 10 jul. 2019. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/justica-social-continua-sendo-uma-urgencia-para-o-brasil-afirma-marilene-felinto/> Acesso em: 06 dez. 2024.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: N-1 edições, 2014.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF*, n. 34, p. 287-324, 2008.

MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

SALATA, Andre Ricardo., RIBEIRO, Marcelo Gomes. *Boletim Desigualdade nas Metrópoles*. Porto Alegre/RS, n. 12, 2023 Disponível em: <https://www.observatoriodasmetropoles.net.br/> Acesso em 06 dez. 2024.

SPYER DULCI, Tereza M.; ROCHA MALHEIROS, Mariana. Um giro decolonial à metodologia científica: Apontamentos epistemológicos para as metodologias desde e para a América Latina. *Revista Espírales*, v. 5, n. 1, p. 174–193, 2021.

TIBURI, Márcia. *Como conversar com um fascista: Reflexões sobre o cotidiano autoritário brasileiro*. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

Voz, violência e futebol: Uma análise do livro *No fue penal: Una jugada en dos tiempos* de Juan Villoro

Voice, Violence and Football: an Analysis of the Book
No Fue Penal: Una Jugada en Dos Tiempos
by Juan Villoro

Luiza Sousa Romão
Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo | SP | BR
luizaromao8@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0009-7640-1269>

Resumo: Este artigo aborda a novela *No fue penal: una jugada en dos tiempos* (2023) do escritor e pesquisador mexicano Juan Villoro tendo em vista a construção antagônica dos dois protagonistas, El Tanque (técnico de futebol) e Valeriano (árbitro de vídeo). A análise evidencia como cada personagem experimenta o jogo de uma maneira distinta, o primeiro vinculado a um ordenamento sonoro da realidade e o segundo, a um paradigma videocêntrico. Para tanto, este estudo articula teóricos do futebol, como José Miguel Wisnik (2008) e Luiz Henrique Toledo (2002), com referenciais bibliográficos sobre voz e corpo na literatura latino-americana como Ángel Rama (1985) e Cornejo Polar (2000), Leda Maria Martins (2021) e Aguilar e Câmara (2017).

Palavra-chave: literatura latinoamericana; voz; futebol; violência.

Abstract: This article discusses the novella *No fue penal: una jugada en dos tiempos* (2023) by Mexican writer and researcher Juan Villoro, focusing on the antagonistic construction of the two protagonists, El Tanque (football coach) and Valeriano (video referee). The analysis highlights how each character experiences the game in a distinct way: the former linked to a sonic ordering of reality, and the latter to a videocentric paradigm. To this end, this study integrates football theorists such as José Miguel Wisnik (2008) and Luiz Henrique Toledo (2002), with bibliographical references on voice and body in Latin American literature, including Ángel Rama (1985)



and Cornejo Polar (2000), Leda Maria Martins (2021), and Aguilar and Câmara (2017).

Keywords: Latin American literature; voice; football; violence.

1 Voz e escrita: algumas questões

Antes de adentrar na análise do livro *No fue penal: una jugada en dos tiempos* [Não foi pênalti: uma jogada em dois atos], gostaria de retomar alguns pontos do debate sobre oralidade e escrita no âmbito dos estudos literários latinoamericanos, dado que este é um dos temas centrais da novela de Juan Villoro.

Para começar, pondero como a escrita foi instituída no continente americano enquanto *locus* do saber europeu e instrumento do poder colonial em oposição às culturas, conhecimentos e práticas orais pré-existentes neste território. Como aponta Martins (2021, p. 34) “o domínio da escrita foi instrumento na tentativa de apagamento dos saberes considerados hereges e indesejáveis pelos europeus”, duplicando a violência física contra os povos indígenas e afro-diaspóricos em violência e extermínio epistemológico.

Utilizada para ordenar o espaço urbano, delimitar os domínios da propriedade privada, criar jurisprudências e noções de estatalidade/legalidade, a escrita complementou e deu suporte simbólico à cena da conquista já que, como aponta Aguilar e Câmara (2017, p.107), “não só os conquistadores põem em cena – nessa primeira chegada – seu domínio sobre o outro, mas também, com a escrita, se apropriam de territórios, produzem autoridade e fundam tempos e espaços”.

Esse processo émeticamente analisado por Rama em *A cidade letrada* (1985). Segundo o autor uruguai, a cidade colonial - espaço elegido pelas metrópoles ibéricas para tutoriar e ordenar a sociabilidade latinoamericana - é co-sustentada e narrada por uma cidade letrada inserida em seu interior - espaço construído por um conjunto de intelectuais que, através da escritura, alimentou o campo simbólico do poder, erigindo uma cidade escriturária em detrimento à cidade real. Esta relação entre poder e classe intelectual assumiu, através dos séculos, diversas configurações, indo do mecenato inicial, à participação ativa de escritores na máquina pública e à precária autonomia baseada na imprensa e no mercado das letras a partir do século XIX.

Numa primeira leitura histórica, portanto, a escrita define-se como o polo positivado do binômio letra-voz, ocupando o posto mais alto na hierarquia colonial. Porém, um olhar mais apurado à complexidade do diagrama de forças sócio-literárias (sua economia, necessidade de adaptação a novos tempos, anseios de legitimação e construção de identidades locais, entre outros), mostra que essa oposição é um tanto mais complexa. Como afirma Cornejo Polar (2000, p. 237), entre os ideais graus zeros de oralidade e escrita há “uma larga e complicada franja de intersecções. Tudo faz supor que na América Latina essa franja é excepcionalmente fluida e complexa”.

Ángel Rama, por exemplo, anota como a partir de 1870, as cidades modernizadas recorreram à oralidade a fim de validar as literaturas emergentes como autênticas e nacionais.

“A constituição das literaturas nacionais que se cumpre no final do século XIX é um triunfo da *cidade das letras*, que pela primeira vez em sua longa história, começa a dominar o seu contorno. Absorve múltiplas contribuições rurais, inserindo-as em seu projeto e articulando-as com outras para compor um discurso autônomo, que explica a formação da nacionalidade e estabelece admiravelmente seus valores.”

(Rama, 1985, p. 93, grifos do original)

Nesse caso, as narrativas rurais (poemas, cantigas, histórias) são recolhidas por escritores que as retiram de seu contexto original, privando-as de seus elementos rítmicos, sonoros, ritualísticos e gestuais e imobilizando-as no suporte do papel. A oralidade assim é negociada no interior da cidade letrada, atuando como um bálsamo de autenticidade que legitimaria as identidades e literaturas nacionais em vias de criação. Em outras palavras, para manter seu domínio, a letra necessita retornar à voz e assimilá-la no “responso funeral” do livro, justificando tal procedimento pela suposta¹ iminência de desaparecimento dessas culturais orais:

Não somente havia que desenhar um novo rótulo classificatório, usando o conceito de literatura, para incorporar esses materiais populares; era também necessário que estivessem morrendo enquanto formas vivas da cultura rural. Sua agonia facilitou a demarcação dos materiais e sua transferência à órbita das literaturas nacionais (Rama, 1985, p. 92)

Também o filósofo esloveno Mladen Dolar discorre sobre essa evocação da voz para referendar a letra. Em *A política da voz* (2014), Dolar analisa como Aristóteles (marco referencial da filosofia ocidental) define política a partir da cisão da linguagem entre *phoné* (voz) e *logos* (*phoné semantike*, ou seja, voz que significa), atribuindo ao *logos* a esfera do saber, da política e da atuação pública. Consequentemente, a “pura voz” (aquele que não se encerra na palavra) é estigmatizada como algo próprio do mundo animal, precisando ser docilizado e recalado.

Apesar dessa divisão inicial, Dolar percebe (num movimento análogo ao de Rama) como a cultura ocidental em momentos específicos, majoritariamente vinculados à ritualização e manutenção do poder (como as cerimônias legais, religiosas e de ensino), precisa recorrer à voz para legitimar a letra. Nesses casos, as palavras precisam ser ditas em voz alta para ganhar estatuto de verdade. Não basta, por exemplo, que o juiz escreva “é culpado”; a sentença precisa ser proferida em *viva voz* para que ganhe legitimidade. Funda-se assim uma divisão do trabalho entre letra-voz, na qual a voz, quando solicitada

se apresenta propriamente circunscrita, domesticada, pacificada. Ainda assim, ela é absolutamente necessária para complementar a letra, completá-la, concluir-la. A voz é como a metade perdida da lei, aquela que torna possível sua promulgação [*enactment*], assegurando ritualmente a autoridade da escrita [*letter*].

(Dolar, 2014, p. 197)

¹ Utilizo “suposta”, pois grande parte das culturas populares orais continuam existindo e resistindo à precarização programada da cidade capitalista e à invisibilização da literatura instituída. Como aponta Rama, o processo descrito acima “não faz desaparecer a oralidade, sequer dentro das culturas rurais, pois a desculturação que a modernização introduz dá lugar a novas neoculturações, mais fortemente marcadas pelas circunstâncias históricas. Para estas, a *cidade das letras* será cega [sugiro substituir *cega* por *indiferente*; tendo em vista os debates contemporâneos sobre *capacitismo*].” (Rama, 1985, p. 94)

Esse vínculo é percebido por Dolar como algo “frágil e elusivo” dentro da sociabilidade ocidental, uma vez que a voz seria esse ponto dentro-fora do *logos*, que “persistiria em seu núcleo, tornando-a possível e assombrando-a constantemente com a impossibilidade de simbolizá-la” (Dolar, 2014, p. 193). Tal condição de excepcionalidade, de “exclusão inclusiva”, aproxima-a da posição do soberano (figura também paradoxal que, desde a externalidade da lei, a legisla internamente). Daí o risco da insurgência de um outro tipo de voz, a autoritária, aquela “aparentemente ilimitada e solta, ou seja, não mais presa à letra; uma voz que é a fonte e o móvel imediato da violência” (Dolar, 2014, p. 198). A partir da performance de Chaplin em *O grande ditador*, Dolar escrutina os usos que os regimes totalitários fazem da voz, seja como forma de mobilizar e fascinar multidões, seja como dispositivo letárgico e soporífero.

Tendo em vista esta instável e intrincada relação entre oralidade e escritura, proponho uma análise da novela *No fue penal* do escritor e pesquisador mexicano Juan Villoro na qual dois regimes de ordenamento da realidade - um sonoro e outro videocêntrico (ou seja focado, na visão/letra) - se contrapõem. Além dos contornos literários da obra, intento averiguar como a voz (ou sua ausência) opera no universo futebolístico, por vezes instaurando a lei, por vezes dando vazão à violência e por vezes simbolizando aquilo que não está na ordem do visível.

2 Uma jogada em dois atos

Juan Villoro, autor de *No fue penal: una jugada en dos tiempos* (2023), é um importante escritor e professor universitário mexicano. Nascido na Cidade do México, em 1956, sua vasta obra compreende ensaios, dramaturgia, contos e novelas, recebendo prêmios nacionais e internacionais em Cuba, Espanha, Chile e Argentina. Além disso, Villoro também escreveu diversas crônicas, em jornais como *El País*, *Reforma* e *New York Times*. Sua paixão pela bola deu origem ao compilado de crônicas *Dios es redondo* [Deus é redondo] e *Balón dividido* [Bola dividida], além da novela que analisaremos neste artigo e que narra a última partida de um time de futebol prestes a cair para a série B.

Como o título anuncia, o livro é dividido em duas partes, remetendo à dinâmica de um jogo de futebol. Porém, diferente da lógica linear e sucessiva de uma partida (na qual o segundo tempo sucede ao primeiro), Juan Villoro sobrepõe e repete as duas temporalidades (os mesmos lances são narrados duas vezes por duas personagens). Essa estrutura, além de emular a dinâmica dos *replays* e revisões de lance, põe em evidência o caráter dos narradores. Ao invés de apresentar uma descrição distanciada do jogo, discute-se como as personagens vivenciam, enxergam e elaboram verbalmente a experiência esportiva.

A cultura futebolística é acentuadamente multifacetária, compreendendo tanto o momento ritualizado da partida quanto os pontos de vista veiculados pela mídia e as conversas cotidianas de quem acompanha este esporte. As contendases em campo comumente se desdobram em intermináveis e verborrágicas discussões, já que as impressões de torcedores, profissionais da bola e comentaristas raramente coincidem. Na crônica *Escribir el fútbol*, Juan Villoro comenta que: “o futebol exige palavras, não apenas as dos profissionais, mas as de qualquer torcedor imbuído do atributo suficiente e dramático de ter boca” (Villoro, 2014, p. 22).² O ritual

² As traduções de Juan Villoro são nossas.

futebolístico necessita de um acompanhamento narratológico e majoritariamente falado que, se não o explica ou encerra, ao menos lhe confere novos contornos, promessas e significados.

Em *Lógicas no futebol* (2002), Toledo se debruça sobre esse aspecto, definindo o futebol a partir de três esferas: as regras, as *formas* de jogo e as *representações* construídas pela memória torcedora e pelo imaginário social. Se as duas primeiras características se inserem numa lógica mais objetiva, passível de ser enquadrada em legislações, esquemas táticos e estatísticas, a terceira apresenta-se como uma constante negociação, fincada no substrato social e nas interlocuções entre os incontáveis agentes do futebol. A partir do conceito de *forma-representação*, o pesquisador disserta sobre os treinos, as mesas-redondas e as mesas-de-bar como espaços nos quais essas *representações* são discutidas, confrontadas e/ou reiteradas, seja pela voz daqueles que estão no gramado (*os profissionais*), nas cabines de transmissão (*os especialistas*) ou nas arquibancadas (*os torcedores*):³ “para além de um *hobby* ou espetáculo, as intermináveis e aparentemente infrutíferas discussões cotidianas em torno do futebol consolidam saberes específicos e compartilhados” (Toledo, 2002, p. 282-283).

Em termos literários, me interessa perceber como esse aspecto vocal e controverso do futebol se transforma em matéria ficcional. Como já citado, Juan Villoro elege uma estrutura narrativa bipartida: na primeira parte, a história é narrada por El Tanque, treinador contratado às pressas nas rodadas finais do campeonato; e na segunda, por Valeriano, árbitro de vídeo que deve revisar a partida. Essa dimensão dual, como veremos, compõe tanto o caráter das personagens quanto suas ocupações profissionais, os espaços físicos que lhes são destinados e as formas de narrar.

Antes de ocupar o cargo de treinador, El Tanque, como o apelido militarizado sugere, era um jogador truculento, fanático por futebol e com fama de *leñero*: “Você gostava mais do futebol do que o futebol de você” (Villoro, 2023, p. 80). Já Valeriano, em sua carreira pregressa como atacante, era considerado o maior craque de todos os tempos. Mas não gostava da bola, sentindo-se atraído apenas pela devoção e carinho que as torcidas lhe dedicavam: “O futebol não me importava, mas me apaixonei pelas pessoas” (Villoro, 2023, p. 76).

Ao longo da narrativa, descobrimos que ambos eram amigos de infância, tendo jogado juntos desde a base até a seleção nacional, compartilhando inúmeros momentos de intimidade. A longa parceria, contudo, se interrompe quando acidentalmente El Tanque machuca Valeriano durante um treino. O choque afasta o craque dos gramados e condena o marcador ao escrutínio: “Eu não ligava para os gritos de ‘Judas!’ nos estádios; me importava que pensassem que te fraturei intencionalmente” (Villoro, 2023, p. 45).⁴ Assim, o jogo narrado na novela ganha dupla dramaticidade: é a partida decisiva para o time de El Tanque e o complexo reencontro entre os dois companheiros de juventude.

Em termos práticos, o empate salvaria a equipe de El Tanque do rebaixamento - ainda que o placar sem vencedores soe como algo moralmente desonroso: “o empate é o triunfo dos covardes” (Villoro, 2023, p. 18). A situação, porém, se agrava quando o artilheiro desperdiça um pênalti e, na sequência, uma falta é cometida dentro da área adversária, cabendo ao árbitro

³ Ao longo do trabalho, utilizarei esta classificação tripartida proposta por Toledo (2002, p. 15) e definida nos seguintes termos: “Parto de três realidades dentro do campo esportivo: os *profissionais* (jogadores, técnicos, dirigentes, juízes, preparadores, médicos, etc.), os *especialistas* (a crônica esportiva) e o conjunto genérico de *torcedores*, ‘comuns’ ou nomeados e reunidos em certas coletividades específicas”.

⁴ Como aponta Toledo (2002), muitos ex-jogadores tentam continuar no mercado futebolístico, ocupando a posição de técnicos ou *especialistas*.

de vídeo decidir pela penalidade máxima. Inevitavelmente, a decisão do VAR é posta à prova, gerando especulações: caso Valeriano defira a falta, a escolha será lida pela imprensa esportiva como uma vingança pessoal; do contrário, como conivência em nome dos velhos tempos.

Essa diferença de personalidade entre os protagonistas também se precipita em duas “vozes literárias” distintas. Na primeira etapa do livro, a prosa é rápida e cheia de marcas de oralidade: gírias e expressões idiomáticas do espanhol mexicano acentuam a alteração entre discurso direto e indireto, entre fluxo de pensamento e os gritos destinados ao juiz e aos jogadores. Já na segunda metade, as marcas de oralidade se atenuam e Valeriano chega a se referir ao antigo amigo na terceira pessoa, tomando distância da situação narrada. Esse manejo da língua exemplifica o conceito de *diglosia* de Angél Rama que atesta a existência contígua de dois espanhóis: o corrente utilizado na rua e aquele imobilizado na gramática.

Em termos espaciais, as personagens ocupam duas áreas distintas na novela. El Tanque está dentro do estádio, à beira do campo, sendo visto por todos. Cada um de seus movimentos é gravado por inúmeras câmeras. “Meu lugar no mundo se chama ‘área técnica’, como se fosse um laboratório. É um lugar de tortura, à vista de todo mundo!” (Villoro, 2023, p. 20). Já Valeriano, acima do gramado, numa posição quase divina que recupera a simbologia de ídolo adorado, vê tudo sem ser visto por ninguém. Isto lhe confere um poder imenso: “Nos odeiam porque somos invisíveis” (Villoro, 2023, p. 57). Consequentemente, cada um desses espaços possui um regime de ordenamento da realidade: El Tanque está imerso em um regime sonoro e Valeriano, como analisarei a seguir, em um regime de visibilidade.

3 “Um estádio vazio é um inferno”

Na primeira parte da novela, o som é o principal elemento para a construção do espaço e dos episódios narrativos. Dos berro proferidos por El Tanque, às perguntas impertinentes dos entrevistadores, passando pelas respostas em falso dos esportistas, os cantos/vaias da torcida adversária e o silêncio da torcida local, o estádio vibra com o acontecimento futebolístico e a tentativa fracassada de enquadrá-lo em palavras. Esse regime sonoro se faz explícito já no trecho inicial da novela:

“Abre, abre!” Ah, *que raios*. Ou o cara não me ouve ou não está nem aí... *Me encanta gritar*, não nego. Mas na minha casa, é só eu dizer qualquer porcaria, “me passa o sal”, que Roxana já retruca: “*Não grita que você não tá no estádio*”, diz assim. *Isso não é gritar*, ela deveria me ver aqui, se viesse alguma vez...

Depois da partida, fico sem voz. Chego à sala de imprensa e esse jornalista que me odeia, o Morcego, diz algo que me enche o saco. *Eu adoraria gritar com ele, mas não posso*. Abro o bico e digo o que dizem os gênios do esporte quando já não tem nada para dizer: “Demos tudo de nós, mas as condições não ajudaram”. *Minha garganta arde tanto que me torno amável*. (Villoro, 2023, p. 11, grifos nossos).

Nesse excerto, evidencia-se que a inutilidade dos gritos de El Tanque (seus jogadores não lhe escutam) atrela-se à performance da masculinidade violenta. Diferentemente do espaço doméstico, o estádio é apresentado como o lugar da catarse, autorizando o berro e as pulsões reprimidas no cotidiano (evocado pela figura da esposa) e nas relações pro-

fissionais (a presença do repórter Morcego impede ou melhor, coloca limites na maneira como El Tanque gostaria de se expressar).

Essa construção masculina do “berrão” inverte, de certa maneira, os papéis de gênero socialmente estabelecidos. Como analisa Carson Cavarero (2011), historicamente, a voz histérica, emotiva e excessiva (pura *phonê*) atribui-se às mulheres, enquanto o *logos* (pensamento científico-racional) destina-se aos homens. El Tanque, porém, age como aquele que grita, esperneia e perde a voz.

Não à toa, o xarope (seu vício) aparece como solução milagrosa tanto para as dores de garganta quanto para as desventuras esportivas. Em um de seus delírios, a personagem reflete quão eficiente seria escalar uma equipe de medicamentos: “Se os xaropes pudessem jogar, eu armaria um time do caralho” (Villoro, 2023, p. 32). Essa imagem denota a precariedade do time e a baixa-qualidade técnica dos jogadores a sua disposição. Também aponta para uma *forma-representação* futebolística que vê no grito e no uso desmedido da força, uma saída para vencer: “Quando Frank Sinatra tinha laringite, o show era adiado. Para um treinador, ter laringite é ter trabalho” (Villoro, 2023, p. 28).

Curiosamente, El Tanque tem consciência da inficiência de seus apelos e assume que “A vida não se corrige gritando!” (Villoro, 2023, p. 20). Ainda assim, continua a representar o papel do macho-berrão que, catarticamente, se reconhece dócil e amável após as explosões de raiva. Cria-se, portanto, um ciclo reiterativo de extravasamento e contenção da violência que encontra na voz sua expressão. Ademais, tal agressividade aparece não somente em termos de gênero, mas também em outras esferas. Ao longo do livro, El Tanque reproduz falas discriminatórias contra Ceballos, jogador indígena de origem peruana, e Pedrito, lido como *feminizados* pelo técnico. Revela-se assim a naturalização de posturas racistas, xenófobas e sexistas no âmbito esportivo, algo que permeia não só os cantos de torcida, mas também o discurso de *profissionais e especialistas*.

Em *La identidad se forja en el tablón: masculinidad, etnidad y discriminación en los cantos de hinchadas argentinas*, Javier Bundio (2020) descreve um caso quase idêntico ao trecho ficcional que apresentei anteriormente, pontuando que o comportamento ofensivo compõe os códigos esperados pela cultura torcedora do *aguante*:

É comum, quando um menino insulta ou grita em lugar inapropriado, escutar os adultos dizerem “vai gritar no estádio”. Essa reprimenda sinaliza que os insultos, as zoações, o que poderíamos chamar de comportamento “grosseiro”, compõe a atuação e se interpreta como tal no contexto do estádio. (Bundio, 2020, p. 57).

El Tanque não se comporta como um adulto na novela, mas sim como a criança descrita por Bundio. Essa comparação revela, por um lado, que o futebol permite uma suspensão frutífera da seriedade da vida adulta, algo formulado por Javier Marías (2024, p. 17) como “a recuperação semanal da infância”. Por outro, sua situação de excepcionalidade e de liberação das pulsões reprimidas no dia-a-dia, quando ativadas em chave violenta, resulta em algo próximo da voz *autoritária* descrita por Dolar. Através do uso “grosseiro” de gritos e insultos, percebe-se um processo de infantilização dos homens que, quando cobrados, se justificam dizendo que foi “só uma brincadeira”. Isto é, desresponsabilizam-se da violência verbal que engendraram e apelam para a suposta “dimensão lúdica” do xingamento.

Cabe recordar que, segundo Johan Huizinga (2008, p. 11), o lúdico seria uma esfera autônoma e livre, dissociada da realidade corriqueira: “o jogo não é a vida ‘corrente’ nem a

vida ‘real’. Pelo contrário, trata-se de uma evasão da vida ‘real’ para uma esfera temporária de atividade com orientação própria”. De fato, o jogo não produz materialidade e seu caráter divertido provém justamente dessa falta de produtividade. Porém, esta ideia de uma esfera *completamente autônoma*, é algo que precisa ser matizado, seja teoricamente, seja enquanto prática esportiva, já que tais falas *performativamente* produzem violência e reafiram um campo simbólico excludente e autoritário.

Ademais, a similiaridade entre a postura da criança-torcedora e de El Tanque também detona o embaralhamento das posições de técnico (*profissional*) e *torcedor* na novela. Dada a inutilidade das suas instruções gritadas à beira de campo, El Tanque desiste de montar esquemas táticos, ou seja, de performar o maestro que desde fora dispõe e organiza as movimentações em campo. Ele passa a repreender jogadores e reclamar da arbitragem, reproduzindo uma postura bastante frequente na corporeidade torcedora. Somado a isso, a personagem reclama das arquibancadas que, ao invés de manifestar solidariedade ao time, permanecem em silêncio: “Não temos nem um cachorro que grite por nós...” (Villoro, 2023, p. 18). A torcida rival, ao contrário, esbanja vitalidade: “o Morcego respondeu que a torcida está melhor treinada que minha equipe” (Villoro, 2023, p. 26).

Nesse trecho também faz-se menção às relações entre treino e partida, entre o espaço ritualizado da contenda e suas preparações mais prosaicas. Como aponta Toledo (2002), as relações entre essas duas esferas são bastante conflitantes, abarcando discursos opostos como “treino é treino, jogo é jogo” e “se joga, como se treina”. Isto é, há uma oscilação entre a abordagem de futebol modernizada que investe na preparação física, médica, psicológica de jogadores e outra, que apoia-se no “talento nato” de jogadores. No caso de El Tanque, dada a ausência de craques no escrete e a precariedade material do time, confia-se na “força do grito” e na “técnica da pizza”.

Quando descreve seu método de trabalho, El Tanque revela que se inspirou na quantidade de fatias de uma pizza para aperfeiçoar as cobranças de pênaltis. A passagem é narrada de maneira cômica. Ao absurdo da pizza, soma-se a obsessão pelo número seis (o que nos remete às anedotas sobre Zagallo e o número 13). Tido como amuleto, esses números parecem imbuídos de uma força místico-religiosa, capaz de apresentar uma arqui-narrativa que articule os pontos soltos e incompreensíveis da experiência futebolística. Eles apaziguam a ansiedade com um ilusório “sentido total” e põe em marcha uma rede de crenças, promessas e apelos transcedentais. Nesse ponto, a voz cumpre um papel central, dada sua ligação com o âmbito religioso e ritualístico da palavra. Consolida-se como a via através da qual as obsessões e as súplicas por vitória se dão a conhecer.

Quando treinávamos os pênaltis cada um devia chutar seis. É o número chave; se faz menos, não aperfeiçoa a jogada, se faz mais, repete sem concentração. O Morcego diz que isso não é um método, é uma mania. Se soubesse da onde tirei a ideia, acabava comigo. Pedi uma pizza e a cortei em seis pedaços; era a divisão ideal, nem uma fatia a mais, nem uma a menos. Foi como ver um esquema tático. [...] Guardiola pode comprar o jogador mais caro do mundo e eu tiro minha inspiração de uma pizza, duas maneiras de ver o futebol. (Villoro, 2023, p. 35)

Esta passagem também ressalta a diferença abissal entre as condições de trabalho de El Tanque e a tecnologia “de ponta” do futebol europeu, personificado na figura de Guardiola.

Cabe ainda lembrar que os seis pênaltis ensaiados no treino viram dois durante a partida: aquele perdido por Pedrinho (que insiste em cobrá-lo apesar da advertência contrária de El Tanque) e aquele do time adversário que será (ou não) validado pelo árbitro de vídeo. Considerado o ponto mais tenso e crucial do futebol, o pênalti concentra em dois jogadores a responsabilidade da partida. Se geralmente o tempo do futebol é dilatado, a penalidade máxima apresenta-se como a contraface do cronômetro: são segundos breves que podem mudar decisivamente o rumo do placar e, no caso da novela, o destino do time.

Não à toa, essa primeira metade da obra termina logo antes da decisão do VAR. El Tanque já não suportando a iminência da derrota e do rebaixamento, fecha os olhos e deixa-se submergir na dimensão sonora. Não mais está no estádio. Volta os ouvidos para a sacada de sua casa, onde o barulho da água pela tubulação o acalma: “Esta é minha defesa, a única defesa do treinador: fechar os olhos. Estou só, em silêncio, o mundo não existe, nada acontece, o único que escuto é o ruído da água que sobe pra varanda” (Villoro, 2023, p. 52).

Na segunda metade do livro, intitulada “La versión de Valeriano”, as mesmas cenas são revistas pelo ângulo da câmera de vídeo, porém desprovidas de som. No primeiro ato, como descrevi, a voz é o motor da ação. No segundo, no entanto, ela será interditada, produzindo a imagem de uma boca que se move sem emitir ruído. Do extremo do berro, somos lançados ao extremo do silêncio. E neste *replay*, os gritos mudos de El Tanque ganham contornos patéticos. É uma voz violenta que não produz acontecimento ou autoridade, é uma voz que esperneia girando em falso: “Continua gritando, Tanque, se esgueira! [...] Você não pode fazer nada, mas tem que gritar para que toda a galáxia pense que está fazendo algo. Sempre foi assim, tagarela por natureza, gritão por necessidade” (Villoro, 2023, p. 67). Nesta nova versão, como apresento a seguir, o que está em jogo é um ordenamento da realidade videocêntrico, baseado na visão e na sujeição da voz aos termos da letra.

4 Lábios mutados

Ao contrário do basquete, em que os árbitros enunciam a sentença no microfone, o juiz de futebol não fala ou se justifica: suas decisões se manifestam apenas pelo uso de cartões, gesto e apito (pura voz, sem palavra). Imerso no acontecimento, o juiz implica-se fisicamente nos deslocamentos da bola, nas disputas entre jogadores e no ambiente torcedor. Sua ação é constantemente atravessada por vrias e reclamações, o que cria uma tensão sonora entre quem legisla, quem joga e quem apoia.

Na novela, El Tanque ironicamente sugere que os próprios juízes se sentem fascinados pela reação que provocam nas torcidas: “Um estádio vazio é um inferno, não sobra dúvidas. Mas os árbitros têm uma relação equivocada com o ruído. Apitam para que todos gritem. Precisam do escândalo, ainda que seja feito de insultos. Preferem que cinquenta mil perturbados xinguem sua mãe a que lhes aplaudam duzentos agradecidos” (Villoro, 2023, p. 15). Esse aspecto, contudo, é ausente quando nos referimos aos árbitros de vídeo.

Afastado do campo, o VAR acompanha o jogo desde uma sala fechada e incomunicável que “pode ser localizada no próprio estádio ou em local distante”, segundo o Manual de Regras da CBF (2020) e revisa inúmeras vezes o mesmo lance. Na novela, Valeriano ocupa essa posição e, em prol de uma suposta imparcialidade e maior precisão, muta os vídeos da partida:

Prefiro ver as partidas *em silêncio*. É algo muito esquisito: se tiro o volume, sinto que isso já passou; vejo as jogadas como se fossem um *reprise*. Trabalha-se melhor assim. Por outro lado, o público te coloca no momento presente, no instante, no milésimo de segundo em que o árbitro central faz merda e você tem que intervir. *Ninguém te vê*, mas é como se os olhos da multidão entrassem neste quarto... *Não suporto seus ruídos, suas vozes*.

[...] Deveríamos analisar os jogos só quando já tivessem acabado, como *fazer a autópsia de um morto*. Trabalhar ao vivo é como operar alguém enquanto anda.”

(Villoro, 2023, p. 59, grifos nossos).

Esse trecho exemplifica, com excelência, uma definição de justiça calcada na *desvocalização do pensamento* (Cavarero, 2011), que confia apenas na visão, esmorecendo a dimensão coletiva, corpórea e sonora da experiência. Se a voz é aquilo que situa o evento no instante presente, o silêncio produz a morte do jogo, inserindo-o no tempo pretérito e no “responso funerário” das análises pseudo-objetivas.

Retomando a discussão sobre voz e escritura no âmbito dos estudos literários, seria possível imaginar Valeriano como personagem do *estádio letrado*, que ordena o *estádio real* e o submete à sua lei e campo simbólico. Ainda que tal operação seja carregada de boas intenções: “Eu queria melhorar o jogo pra eles, ver a repetição de uma jogada para que Satanás não inventasse moda” (Villoro, 2023, p. 94), essa concepção de justiça instaura uma suposta impessoalidade, um saber que cinge pensamento e corpo e anula a dimensão relacional da palavra falada. Como afirma Cavarero, [a reticência em relação ao aspecto próprio da voz] “assinala um problema que tem a ver com a inclinação filosófica para a universalidade abstrata e sem corpo, na qual reina o regime de uma palavra que não sai de nenhuma garganta de carne” (Cavarero, 2011, p. 23).

Esta posição quase divina de Valeriano (que protegeria o futebol inclusive das tentações diabólicas) é, no entanto, posta em xeque por El Tanque: “Valeriano: você não está noventa minutos correndo, não tem os olhos nublados de suor, não tem que decidir em uma milésima de segundo” (Villoro, 2023, p. 50). Esta demanda poderia, a princípio, ser lida como a insurgência da voz autoritária contra a lei-letra. Porém, El Tanque não questiona a lei como um todo: ele reconhece o juiz de linha, ainda que o critique. Seu apelo se volta ao árbitro de vídeo enquanto personagem dissociado do presente da partida. Ou seja, qual a legitimidade da Lei quando descorporificada e separada do jogo? Pode alguém que não sofre a pressão das torcidas, o cansaço físico e a pressão da decisão imediata, definir o curso da partida? A possível permissividade e/ou resistência do juiz à torcida não seria parte essencial do futebol, já que, como ironiza Drummond (2022, p. 113): “A imparcialidade do juiz é uma virtude que desejariam se voltasse para o nosso lado”?

Em *Veneno remédio: o futebol e o Brasil* (2008), o pesquisador e crítico literário José Miguel Wisnik argui sobre a especificidade do juiz de futebol em relação aos árbitros de outros esportes. Dada os longos períodos de não-acontecimento durante as partidas, a grande extensão dos gramados e a margem de interpretação da lei (exemplificada na dúvida: “o jogador teve ou não intenção de se chocar o outro?”), a decisão do juiz “se faz dentro de uma margem de aposta que supõe necessariamente a curva probabilística do visível e do não-visível, sem falar, evidentemente, das insondáveis intenções e não-intenções do árbitro, aludidas por sua vez pela parcialidade gritante das plateias” (Wisnik, 2008, p. 2008).

Escrito antes da implementação do VAR no futebol, o texto indica como a busca (bastante neurótica) por averiguações computadorizadas trai exatamente o aspecto de interpretabilidade da lei que nos assombra e fascina no futebol. Particularmente, só consigo pensar em como o uso do VAR tem mudado as formas de se comemorar o gol. Tido como o ápice do regozijo, o gol em geral se manifesta em longos gritos e abraços, embalados pela sua espera e imprevisibilidade. Porém, atualmente, cada vez é mais comum que a validade do feito só seja atestada após longos minutos de revisão pelo VAR. Se anulado, torcedores e torcedoras precisam “engolir o grito”, como quem cata no ar as sílabas despejadas desavertidamente; se confirmado, a celebração se manifesta frouxa, como um convidado que chega para a festa depois do bolo ser cortado. Algo que décadas atrás, Nelson Rodrigues já lamentava com alta carga de ironia: “O profissionalismo torna inexequível o juiz ladrão. E é pena. Porque seu desaparecimento é um desfalque lírico, um desfalque dramático para os jogos modernos” (Rodrigues *apud* Toledo, 2002, p. 164).

No caso da novela *No fue penal*, escrita depois do advento do VAR, Juan Villoro não apresenta uma resolução para o problema: a saída não se encontra na pura voz violenta de El Tanque (ícone de uma *forma-representação* do “futebol-sargentão”), nem tampouco na abordagem videocêntrica e domesticada de Valeriano (próxima de concepção tecnicista e de alto-rendimento do esporte que coaduna com a arenização dos estádios e a transformação exponencial do futebol em puro espetáculo).

Nesse embate de afetos e ressentimentos, a imagem do empate volta à cena nos parágrafos finais do livro: “Seja ou não seja gol, você já está livre de culpa. Uma desgraça nos separou e outra nos une; nós dois nos fudemos. Estamos empatados (...). Te amo, te odeio e te necessito, Pepe. É um milagre. Às vezes, a amizade se parece com o futebol” (Villoro, 2023, p. 97).

Em termos metafóricos, o empate não resolve o jogo. Em uma partida decisiva, por exemplo, ele se prolonga até os tempos adicionais ou a decisão por pênalti. Há ainda os casos em que um placar de iguais marcadores é sinônimo de vitória para um dos times, dado os arranjos de outros jogos; e aqueles em que o empate significa a derrocada. Ou seja, o empate é um falso equilíbrio, uma constante negociação que, em sua instabilidade, apenas prolonga ou repõe os rastro do impasse.

Portanto, ler a relação entre El Tanque e Valeriano a partir do empate traz contribuições importantes: primeiramente, confirma o vínculo de interdependência entre os regimes sonoro e videocêntrico, nomeado por Dolar como divisão do trabalho entre letra e voz. Além disso, nos endereça a questão da violência: assim como a voz atua como substrato presente-ausente do *logos*, sempre a ponto de ressurgir enquanto expressão de autoritarismo, a norma repousa sobre a sanção daquilo que proíbe. “A violência constitui, portanto, no avesso da norma e da ordem que instaura, seu fundamento oculto que, ao manifestar-se, como transgressão e ruptura da ordem, manifesta também o embasamento último em que esta se assenta” (Montes *apud* Toledo, 2002, p. 146).

Tal compreensão, desenvolvida por Toledo no trabalho posterior *Políticas da corporalidade: sociabilidade torcedora entre 1990-2010* (2012), discorre sobre o recrudescimento das políticas repressivas pelo Estado nas últimas décadas. Frente aos embates entre torcedores e a escalada da violência no futebol, as medidas de segurança pública se tornaram ainda mais enrijecidas, limitando-se quase exclusivamente ao monitoramento, punitivismo e exclusão. Além de não identificar a violência promovida pelo próprio braço-armado do Estado como violência, tal abordagem desvia o centro do problema, ou seja, a relação intrínseca entre norma-transgressão que sustenta a sociabilidade contemporânea neoliberal. Além disso, tam-

bém apostava na elitização do futebol, na hiper-espetacularização do jogo e na transformação do torcedor em sócio-consumidor como formas de apaziguar e pacificar as tensões levantadas.

Mais do que apresentar soluções para esse difícil impasse, busco nessa última parte ampliar mais algumas possibilidades de leitura da novela, apresentando ainda outras relações entre voz, violência e futebol.

5 Bola dividida

Além dos protagonistas já apresentados nos tópicos anteriores, outra personagem faz-se presente na novela *No fue penal*: uma figura que bagunça o binômio Pepe-Valeriano e adiciona novas camadas à narrativa. Trata-se de Lorenita, esposa de Valeriano e antiga paixão juvenil de El Tanque.

Porém, diferente dos protagonistas, Lorenita não tem voz própria, dando-se a conhecer somente através da narração dos outros personagens. Ou seja, sua fala passa pela mediação de terceiros. Quando apresentada por El Tanque, ela aparece como uma espécie de “bola dividida” entre os amigos, ocupando o *tropos* da mulher amada e/ou destruidora de corações (um dos estereótipos femininos mais recorrentes nas literaturas futebolísticas). Já quando falada por Valeriano, descobrimos que Lorenita trabalha com ervas e escavações arqueológicas; ou seja, possui um conhecimento científico ancestral vinculado à natureza que lhe permite identificar quais as melhores áreas da região para escavar.

A alusão às vidas, objetos, cidades e ruínas soterradas debaixo da grama constrói um novo regime de ordenamento da realidade na narrativa: uma espécie de presença-ausência não-visível, que entrecorta o curso dos acontecimentos, preenchendo o agora com aparições residuais do passado. Nesse regime, os mortos e suas relações com o futebol ocupam a centralidade.

No caso de *No fue penal*, Valeriano relembra que alguns torcedores desejavam que suas cinzas fossem espalhadas no gramado do estádio. Em resposta a esse “último pedido”, um dos funcionários do clube só permitia que o depósito fosse realizado atrás do gols, evitando assim a degradação do campo: “Não esqueci a relação dos mortos com as plantas, a forma como a grama crescia retorcida quando se alimentava das cinzas dos fanáticos” (Villoro, 2023, p. 85). A grama, assim, não é só a grama, mas a lembrança (presença-espectral) daqueles que já não estão: algo que não pode ser apreendido pela visão, mas que se faz notar através da natureza.

Essa relação entre morte, futebol e preservação da vivência/memória torcedora também se manifesta em muitos cantos de torcida. Vários deles tematizam o desejo de ser enterrado junto ao clube e algumas letras, inclusive, ditam instruções para o futuro enterro. Por exemplo, há cantos que solicitam que o caixão tenha a bandeira ou as cores do clube ou ainda que a bateria entoe os cânticos fúnebres (“Y si tengo que morir / Solo te pido un favor / Yo quiero que sea así /Con la Banda del Ciclón” canta a *barra brava* do San Lourenzo). Em outras letras, os torcedores prometem acompanhar os jogos mesmo do além (“Pra mim não interessa onde for jogar / Vou até o fim do mundo para te apoiar / Nem a morte vai nos separar / Até no céu eu vou te apoiar” profetiza a torcida do Internacional). Em outro mote recorrente, promete-se passar a paixão clubística à prole, isto é, através do legado e filiação sanguínea, a paixão clubística se perpetuará além da morte (“todo amor que eu tenho por ti/ eu vou passar pro meu filho” da Mancha Verde).

Numa primeira análise, pode-se entender essa evocação ficcional da própria morte como prova da fidelidade e devoção à equipe: através da enunciação vocal e da imaginação do próprio sepultamento, a paixão clubística ganha contornos imortais. Outra leitura anota como esse tipo de canção se vincula às mortes reais, ocorridas em decorrência do confronto entre torcidas. Neste caso, a morte é mais que uma metáfora: indica a disposição para brigar e “honrar a camisa” custe o que custar. Uma terceira possibilidade seria escutar esses cantos como forma de simbolizar a *angústia da morte*, algo encarado por Toledo (2012, p. 238) como “fenômeno generalizado das sociedades em que o processo de individuação foi intenso”. Outro viés ainda é vinculá-los às formas de preservar a memória daqueles e daquelas que já não estão presentes, especialmente num momento em que os espaços do torcer passam por modificações estruturais e higienistas decorrente do advento das arenas multiusos. Sobre esse ponto, Flávio de Campos (2014) sugere que:

Talvez haja uma relação entre tal situação [a desterritorialização e desenraizamento das torcidas organizadas nas novas arenas] e a profusão de bandeiras, estandartes e faixas com as quais as torcidas organizadas têm recuperado nomes de antigos atletas de seus clubes e conquistas esportivas. Num momento de afirmação do efêmero e de volatilidade, uma busca por elementos que ofereçam a sensação de estabilidade e perenidade. O recurso à memória contra a fugacidade.

(Campos, 2014, p. 36)

Nesse sentido, me lembro de um jogo do Palmeiras seguinte à morte da torcedora Gabriela Anelli (assassinada nos arredores do estádio após um torcedor rival do Flamengo arremessar uma garrafa de vidro). Naquela ocasião, além de bandeiras com frases *in memoriam*, a torcida após evocar os onze jogadores escalados em campo, gritou o nome da torcedora. Dizer em voz alta o nome dos escalados é uma das ritualísticas mais comuns no futebol, replicando uma espécie de “chamada escolar” e “salve” antes do apito inicial. Nesse caso, o nome de Gabriela foi gritado junto com os vivos, embaralhando as noções tradicionais de presença-ausência e tornando-a parte das pessoas escaladas para a partida. Nota-se também que o uso da voz é estratégico. Ao contrário de bandeiras, faixas e instrumentos que podem facilmente ser vetados por instituições jurídicas e direções dos clubes, a voz é algo inapreensível. Sua particularidade fugaz permite criar espaços provisórios e dificilmente rastreáveis de resistência e memória.

Também o escritor uruguai Eduardo Galeano (2018) aborda essa dimensão de morte-perenidade futebolística no conto *Papai vai ao estádio*. Nele, joga com a dupla filiação (torcedor-time; pai-filho) de maneira anedótica, ao comentar sobre um filho que leva as cinzas do pai regularmente ao estádio:

— Foi seu último desejo.

Domingo após domingo, o filho traz as cinzas do autor de seus dias e as põe sentadas ao seu lado na arquibancada.

[...] Às vezes o pai ia até o estádio numa garrafa de vidro.

Mas numa tarde os porteiros impediram a entrada da garrafa, proibida graças à violência nos estádios.

E a partir daquela tarde, o pai vai numa garrafa de papelão plastificado.

(Galeano, 2018, p. 82)

A princípio a cena parece corriqueira: um filho que acompanha o pai regularmente ao estádio. A situação, contudo, ganha traços absurdos quando percebemos que a morte do pai não altera a rotina torcedora da dupla e, mais ainda, quando imaginamos as cinzas embaladas em papelão plastificado. Assim, desejo evocado oralmente nas arquibancadas ganha corpo e realidade. Que a cena seja descrita com naturalidade pelo narrador, só potencializa seu humor.

Outro ponto a se destacar neste conto de Galeano é a proibição de entrada de objetos de vidro. Essa medida passou a ser adotada em diversos estádios do mundo após a publicação do Relatório Taylor em 1990. Escrito na Inglaterra após o desastre de Hillsborough (no qual 97 torcedores do Liverpool morreram asfixiados em decorrência da superlotação das arquibancadas e da gestão desastrosa da polícia local),⁵ o relatório prevê uma série de medidas a fim de evitar a violência nos estádios. Entre elas, a obrigatoriedade de assentos em todos os setores (*all seated*), o monitoramento por câmera dos torcedores, a proibição da venda de bebidas alcoólicas e o recrudescimento das revistas policiais. Utilizado como modelo de segurança pública, a maior parte dessas deliberações são adotadas também no Brasil, especialmente após a publicação do Estatuto do Torcedor em 2010.

Na novela de Villoro, Valeriano levanta este tópico ao comentar a mudança de postura nas *barras*: um processo próximo àquele descrito por Bernardo Borges Buarque de Hollanda (2012), João M. C. Malaia (2012) e Toledo (2012).⁶ No caso mexicano, percebe-se que os códigos de conduta entre torcedores se altera com a infiltração e controle das máfias nas torcidas organizadas (até então o uso de armas de fogo era visto como covardia e interditado nas brigas). Valeriano relata como as antigas associações torcedoras vão dando lugar às bandas; e os confrontos mão-a-mão, passam a ter o manejo ilegal de revólveres e facas. A tensão culmina no seguinte episódio:

Uma tarde [Lorenita] voltou com a cara assombrada e disse que os arbustos já não cresciam sobre as ruínas de outra época, mas sobre pessoas. Levou os arqueólogos a um lugar que parecia anunciar uma cidade debaixo da terra e encontraram uma fossa comum.
O mesmo aconteceu em outras excursões. A “parteira” veiovê-las e organizaram-se buscas de corpos. As mães que tinham filhos desaparecidos começaram a sair com Lorenita e, em meio atanta mortandade, encontraram corpos com camisetas dos Chivas. (Villoro, 2023, p. 87)

⁵ Para mais informações sobre o desastre de Hillsborough, as campanhas de criminalização e culpabilização do *hooliganismo* e o longo processo judicial de apuração dos fatos, ver Hillsborough 2016A, 2016B.

⁶ No livro *A torcida brasileira* (2012), os autores supracitados analisam as mudanças de perfil na cultura torcedora brasileira, sugerindo três momentos históricos basilares. Entre os anos 40 e 60, identificam o surgimento das torcidas uniformizadas (como a Charanga Rubro-Negra, comandada por Jaime de Carvalho), dentro de uma estética carnavalizante e personalista, vinculada ao nacionalismo de Getúlio Vargas e, ao subsequente, progressismo de Juscelino Kubitschek. Já nos anos 60, no contexto de ditadura militar e da insurreição juventude progressista, percebe-se a criação das Torcidas Jovens, como dissidência das torcidas uniformizadas. Nomeando-se como torcidas organizadas, essas agremiações reivindicam o direito de criticar o time e seus dirigentes, assim como se organizam numa dinâmica *militarizada*, mais popular e populosa. Por fim, aponta-se para um terceiro momento, após a virada do milênio, ainda pendente de análises mais aprofundadas.

A descoberta dessa fossa comum amarra a estrutura do livro. Primeiramente, conclui a história paralela dos torcedores da Muerte a Las Águilas: grupo de apoiadores fanáticos ao qual El Tanque pertencia e do qual foi expulso por postura excessiva, entregando-os à máfia como vingança. Além disso, insere o debate sobre violência no futebol em um espectro social mais amplo, trazendo à tona questões ligadas ao poder paralelo, às milícias e ao desaparecimento de corpos. A personagem da “parteira” compõe uma dupla com Lorenita: esta lê as paisagens naturais para desenterrar o passado e aquela faz nascer legalmente aqueles que não tinham documento.

Chamavam assim a uma senhora que ajudava as pessoas a nascer de novo, com documentos em dia. Muitos viviam sem existir até que ela conseguisse sua certidão. Quando voltei ao povoado com Lorenita, a “parteira” já estava muito velhinha, mas continuava com o lance dos documentos. Agora conseguia certidões de óbito para os desaparecidos encontrados em fossas comuns. (Villoro, 2023, p. 86).

Além dos mortos presentificados através das plantas e do canto, esse regime de ordenamento da realidade também abrange os vivos que não são *lidos* como tal pela *cidade letrada* (por não terem registro em cartório) e os mortos sem nome desovados em valas comuns. Como vimos, essa história de violência e apagamento se entrelaça muitas vezes com o futebol, sendo recuperada através de cantos de torcida, crônicas esportivas, bandeiras, romances, contos. Mais do que resolver esse diagrama de forças entre voz, futebol e violência, percebo a pluralidade de sentidos colocados em movimento neste *corpus* que mescla objetos da literatura mais instituída e poéticas orais vindas das arquibancadas. A fim de pensar as narrativas futebolísticas a partir de outros paradigmas que não só o videocêntrico, pretendo em próximos trabalhos continuar averiguando as relações estético-políticas entre o campo esportivo e o literário.

Referências

- AGUILAR, Gonzalo; CÂMARA, Mario. *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Quando é dia de futebol*. Rio de Janeiro: Record, 2022.
- HOLLANDA, Bernardo Borges Buarque de; MALAIA, João Manuel; TOLEDO, Luiz Henrique de; MELO, Victor Andrade de. *A torcida brasileira*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2012.
- HOLLANDA. Bernardo Borges Buarque de. O fim do Estádio-nação? Notas sobre a construção e a remodelagem do Maracanã para a Copa de 2014. In: CAMPOS, Flávio de e ALFONSI, Daniela (org.) *Futebol Objeto das Ciências Humanas*. São Paulo: Leya, 2014.
- BUNDIO, Javier Sebastian. *La identidad se forja en el tablón*. Masculinidad, etnicidad y discriminación en los cantos de las hinchadas argentinas. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Instituto de Investigaciones Gino Germani, 2020.
- CAMPOS, Flávio de. Arquitetura da exclusão: apontamentos para a inquietação com o conforto, In: CAMPOS, Flávio de. e ALFONSI, Daniela (Org.) *Futebol Objeto das Ciências Humanas*. São Paulo: Leya, 2014.

- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Tradução de Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DOLAR, Mladen. A política da voz. Tradução de Fábio Roberto Lucas. In: *Literatura e Sociedade*, v. 19, n. 19, p. 192-206, 2014. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.voi19p192-206>.
- GALEANO, Eduardo. *Fechado por motivo de futebol*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2018.
- HILLSBOROUGH: anatomy of a disaster. Intérpretes: David Conn. Londres: The Guardian, 2016A. P&B. Disponível em: <https://youtu.be/PYNeoTXe-SE?si=2Aw5wgzc2QmP-zBt>. Acesso em: 3 out. 2024.
- HILLSBOROUGH: truhth lies and justice. Londres: Sky News, 2016B. P&B. Série SPECIAL REPORT. Disponível em: <https://youtu.be/bafilt2BG2g?si=vQVbKGwExbch6kMk>. Acesso em: 3 out. 2024.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Tradução de João Paulo Moteinro. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- MARÍAS, Javier. *Salvajes y sentimentales: letras de fútbol*. Barcelona: Penguin Random House, 2024.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografia da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.
- POLAR, Cornejo. *O condor voa: literatura e cultura latino-americanas*. Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- RAMA, Angel. *A cidade letrada*. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- TOLEDO, Luiz Henrique de. *Lógicas no Futebol*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2002.
- VILLORO, Juan. *No fue penal: una jugada en dos tiempos*. Cidad de México: Almadia e Universidad Autónoma del Estado de México, 2023.
- VILLORO, Juan. *Dios es redondo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.
- WISNIK, José Miguel. *Veneno Remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Comunidades originárias e livros cartoneros: Ressonâncias de um trabalho escriturístico a partir de narrativas fundacionais

*Original Communities and Cartoneros Books: Resonances of
a Writing Work Based on Foundational Narratives*

Flavia Krauss

Universidade do Estado de Mato Grosso
(UNEMAT) | Tangará da Serra | MT | BR
flaviakrauss@unemat.br
<http://orcid.org/0000-0002-2567-0700>

Alexandre Mariotto Botton

Universidade do Estado de Mato Grosso
(UNEMAT) | Tangará da Serra | MT | BR
alexandre.botton@unemat.br
<https://orcid.org/0000-0002-2753-397X>

Resumo: Este artigo pesquisa a confecção de livros artesanais feitos a partir capas de papelão descartadas, os chamados “livros cartoneros”, prática desenvolvida por editoras cartoneras e entabula uma leitura do trabalho de coleta, transcrição e encadernação de narrativas de três comunidades originárias do Estado de Mato Grosso, com objetivo de analisar a relação entre corpo e escrita. Para nos referirmos ao território dos livros cartoneros, utilizamos os escritos de Krauss (2024) e Krauss e Llera (2023). Com as leituras de Certeau (2014), e Schierloh (2021), intentamos compreender o entrelaçamento entre o corpo e a escritura no contexto da produção de livros artesanais, a partir das narrativas fundacionais de povos indígenas mato-grossenses. Baseados em Benjamin (2012), dialogamos com o narrador da tradição oral que se torna corpo escriturístico no tecer dos livros cartoneros. Por fim, o artigo aborda o encontro da prática de produção cartonera com a escola de uma das comunidades originárias do Estado de Mato Grosso, a Escola Municipal Isolada de Educação Básica (EMIEB) de Cravari, localizada na aldeia Cravari, pertencente ao povo *Manoki*, com o desenvolvimento do projeto intitulado: “Cartonera Indígena”.

Palavras-chave: Narrativa; Corpos; Livros Cartoneros.

Abstract: This paper researches the production of artisan books made of discarded cardboard covers, known as “cartoneros books”, a practice developed by cartoneras publishers, and explores the work of gathering, transcribing and bookbinding narratives from three communities originally from the state of Mato Grosso, aiming to analyze the relationship between the body and writing. We



used the writings of Krauss (2024) and Krauss and Llera (2023) to describe the territory of cartoneros books. Using Certeau (2014) and Schierloh (2021), we tried to understand the link between the body and writing in the context of the production of artisan books, based on the founding narratives of the indigenous mato-grossense peoples. Based on Benjamin (2012), we talk about the narrator of the oral tradition who becomes a writing body in the weaving of cartoneros books. Finally, the article discusses the meeting of the practice of carton production with the school of one of the original communities of the state of Mato Grosso, the Escola Municipal Isolada de Educação Básica (EMIEB) de Cravari, situated in the Cravari village, owned by the Manoki people, with the development of the project entitled: "*Indigenous Cartonera*".

Keywords: Narrative; Bodies; Cartonero Books.

1 Considerações iniciais

A edição artesanal é a publicação dos textos com os corpos¹

Eric Schierloh.
Tradução nossa.

Prontificando-nos a costurar uma contribuição para um dossiê intitulado: "Territórios indivisíveis: corpo, escrita e política no Brasil e na América hispânica", gostaríamos de abordar alguns aspectos e filigranas do trabalho de coleta e transcrição de narrativas, bem como de sua encadernação em formato artesanal tendo, como base, capas feitas com papelão reaproveitado – realizado com três comunidades originárias as quais povoam territórios do Estado de Mato Grosso, Brasil.

Fazer livros com capa de papelão é uma prática-tática¹ que tem despertado a nossa atenção e interesse há mais quinze anos. Nos aproximamos, em 2010, das editoras cartoneras por um maravilhamento que se transformou em interesse acadêmico-científico: para além

¹ Aqui, neste jogo de palavras, fazemos alusão ao conceito de tática desenvolvido por Certeau (2014). O que faz o historiador é distinguir tática de estratégia: a estratégia compreenderia um plano globalizador que desenvolveria frentes de ações calculadas e convergentes a um propósito comum. Já a tática seria uma: "[...] ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio" (Certeau, 2014, p. 100). A ausência de um lugar característico dos sujeitos excluídos, lhe dariam uma grande mobilidade, o que impediria sua localização e a circunscrição de tais elementos subversivos. Assim, conseguiriam: "[...] estar onde ninguém espera. É astúcia. Em sua, a tática é a arte do fraco" (Certeau, 2014, p. 101). É Pimentel (2021) quem enunciará que: "O movimento das editoras cartoneras é uma tática do fraco" (Pimentel, 2021, p. 3).

de concordarmos com Ruiz (2022) ao enunciar que as editoras cartoneras são uma das iniciativas mais revolucionárias dos últimos tempos no campo editorial, entendíamos que esse tipo de iniciativa poderia ser um diferencial na formação de professores (Fanjul, 2016), dado o gesto de profanação do objeto ‘livro’ pressuposto em seu fazer, muitas vezes percebido, ainda, enquanto pertencente ao campo do sagrado (Krauss, 2024). Esse interesse teórico começou a invadir a nossa prática enquanto sujeito docente e, atualmente, as duas facetas de nossa prática, como professores e pesquisadores, se encontram conjugadas, de modo que o que faremos, neste artigo, se baseia em uma análise da própria experiência que temos levado a cabo a partir de uma prática de confecção de livros com capa de papelão.²

Se Certeau (2014) argumentava que os livros também podem ser lidos enquanto metáforas aos corpos, trazemos a citação de Schierloh (2021), posta em nossa epígrafe – e, aqui, começamos a costurar nosso diálogo com o dossiê em questão, que trata de analisar a relação entre corpo, escrita e política no Brasil e na América hispânica –, porque entendemos e vivenciamos que a relação entre livros artesanais e corpos ultrapassaria essa dimensão metafórica proposta por Certeau (2014): os livros, no caso dos que são analisados em nossa experiência e comentados neste artigo, feitos com papelão pelas próprias mãos, deixam de ser *como* os corpos e são feitos *com* e *a partir* dos corpos, de modo que o corpo acaba sendo entendido como a matéria-prima com a qual se fabrica o objeto ‘livro’.

Em “*A queda do céu*”, o xamã yanomami Davi Kopenawa já havia explorado a metáfora pele-papel e havia denominado as folhas dos livros com o nome de “peles de papel” (Kopenawa e Alberti, 2015). Naquela ocasião, dita metáfora, havia sido construída para designar a relação que os homens brancos guardam com seus livros e, ao redor dessa metáfora, existia um efeito de sentido disfórico, já que era com um certo desprezo que o xamã descrevia essa relação dos homens com a palavra escrita, por acreditar que existiria uma dependência negativa.

Se aqui retomamos, dita metáfora, é para positivá-la e trabalhá-la em um sentido eufórico já que somos partidários de que a palavra escrita, em muitos âmbitos, pode não só ser benéfica, mas, sobretudo, transformadora, para o sujeito que com ela estabelece contato. Desse modo, com essa matéria-prima constituída pela palavra escrita, entendemos que seja possível gerar e regenerar a pele que se tem. Assim, partimos do pressuposto que o fazer livresco cartonero, ou seja, a arte de confecção livresca com capa de papelão, deva ser entendida enquanto uma *escrita cartonera* (Krauss; Llera, 2023).

O conceito de *escrita cartonera* teria, como ponto inicial, o conceito de escritura aumentada de Schierloh (2021). Segundo as ponderações de Schierloh (2021), a escritura aumentada se relacionaria com uma modalidade de escrita na qual o escritor se envolve, também, em

² De fato, a ação aqui analisada se relaciona a um trabalho que existe desde 2017 denominado “Curupira Cartonera”, uma espécie de protoeditora que funciona como um projeto de extensão da Universidade do Estado do Mato Grosso (Unemat) e que publica livros artesanais, com capas de papelão, nos moldes iniciados por Eloísa Cartonera, em Buenos Aires desde 2003 (Krauss, 2016). Entendemos que essas iniciativas fundam um agenciamento coletivo da enunciação (Deleuze; Guattari, 2010) no qual os modos de confecção livresca podem chegar a sobre determinar o que será escrito. Na esteira do raciocínio lançado por Krauss (2024), entendemos que os livros cartoneros representam um devir editorial latino-americano. Ainda que Krauss (2024) assuma, em seu trabalho, que a expressão “latino-americano” permanece como uma incógnita, aqui trabalhamos com a hipótese de que, ainda que não possamos definir o latino-americano como uma categoria, (Canclini, 2012), podemos conjecturar que o livro cartonero representa um encontro (Althusser, 2005) que pega, nessa porção do sistema -mundo, seja pelo número de coletivos que se identificaram com essa proposta e multiplicaram o número de editoras, seja pelo envolvimento que notamos em cada uma das oficinas que participamos.

aspectos estruturais e estratégicos necessários à aparição do livro. Com base neste conceito, Krauss e Llera (2023) entendem que, a partir dessa escrita se pode forjar um entramado comunitário que ultrapassa barreiras nacionais, de modo que conjuga escrita, corpo e política.

De fato, se estamos trabalhando com o conceito de *escrita cartonera* é porque entendemos que a rede de editoras desta modalidade que se forjou na América Latina, em muito, é resultado dessa escrita que, apoiada em um trabalho realizado pela própria escrita (Riolfi, 2003), opera através dos corpos que as sustentam, mas, sobretudo, para além desses corpos. Na noção de trabalho de escrita, Riolfi (2003) atua com o pressuposto básico de que a escrita trabalha, também, de modo autônomo com relação ao sujeito que escreve: ou seja, é um conceito que parte do pressuposto de que aquele que escreve é escrito, também, por aquilo de que se está escrevendo.

Gostaríamos de ressaltar que aqui, neste artigo, o conceito de corpo com o qual trabalhamos está lapidado desde uma perspectiva psicanalítica que não o entende enquanto um amontoado de carnes e fluídos em funcionamento (Deleuze; Guattari, 2010), mas sim, enquanto uma orquestra energética, um órgão pulsional que se movimenta e se conecta com outros corpos e materiais e é capaz, com efeito, de se envolver *em* e se envolver *com*, gerando trabalhos e processos, colocando outros corpos, também, em constante movimento. Esta é uma concepção de *corpo aumentado*, entendido, sobretudo, fundamentado nas considerações de Dolto (2008), bastante profícua para entendermos, tanto a conformação de coletivos, entendidos desde esta perspectiva como um corpo simbólico, quanto os modos pelos quais um livro artesanal é feito *com* e *a partir* dos corpos.

Se, de um lado, pontuamos que a edição artesanal implica em uma entrada do corpo na cena da enunciação livreescrita, de outro, sinalizamos que, novamente, Certeau (2014) nos chama a atenção ao fato de que os resíduos, restos e sobras da produção industrial, são capazes de congregar pessoas as quais acabam por se sentirem convocadas em uma empreitada anticapitalista, no sentido de que possibilitam o resgate de técnicas arcaicas, tanto de produção, quanto de vinculação, o que, em nossa perspectiva, muito dialoga com o trabalho convocado pelas editoras cartoneras.

Nesse movimento entendemos que, de um lado, o papelão e a matéria-prima utilizados à confecção de livros, incitam a uma certa ação criativa que resgata tecnologias já esquecidas de trabalho, técnicas artesanais e, de outro, a partir do que fora construído por Krauss e Llera (2023), entendemos que esse trabalho, que implica na entrada de um corpo em cena, pelas noções de *escrita cartonera*, *escritura aumentada* e *trabalho de escrita*, neste artigo evocadas, ultrapassaria esse próprio corpo na construção de uma rede, justamente, uma rede de editoras (Krauss, 2016). Este *colocar o corpo em cena* é o que, em nossa interpretação e no caso da confecção livreescrita desta modalidade, geraria tamanha energia e entusiasmo em seu trabalho.

Estruturados a partir deste contexto, primeiramente, apresentamos a tecnologia de encadernação cartonera, entendendo o movimento das editoras desta modalidade enquanto uma rede dentro da qual inserimos nosso trabalho pontual com comunidades originárias, para logo apresentar o lugar desde o qual enunciamos e tecemos as nossas reflexões e, posteriormente, apresentamos a experiência propriamente dita, já entendida a partir de uma reflexão teórico-científica.

2 Livros de papelão: que tecnologia é essa?

A produção editorial do livro cartonero, tem início com Eloísa Cartonera, prática a qual completa vinte e dois anos em agosto de 2025, sendo fundada em Buenos Aires, na Argentina. Este projeto editorial surge em um momento de crise, inicialmente para fazer alguns poucos livros, mas acabou convocando a uma fila identificatória que forjou a existência de mais de trezentos coletivos, os quais se entendem enquanto uma rede editorial, já que periodicamente organizam encontros internacionais (de fato, o último aconteceu em Piracicaba, entre 23 e 26 de maio de 2024 e já possui próxima data de encontro), se conversam e se festejam frequentemente em distintas redes sociais, com bastante frequência organizam lançamentos conjuntos e mencionam-se nos distintos elementos paratextuais de suas publicações (Krauss, 2016).

Eloísa Cartonera, a primeira editora da fila identificatória, produz livros feitos a partir de capas de papelão. Mas, não somente isso. Tais livros são feitos pelas próprias mãos dos cooperados que conformam o projeto editorial. São artesanais e obedecem a uma metodologia extremamente simples de confecção, possibilitando que quaisquer pessoas, inclusive, com poucas habilidades manuais, sejam capazes de construírem um livro nesse formato. Tal produção, em nossa perspectiva, pode ser interpretada como um devir editorial latino-americano que inclui, tanto o Brasil em uma comunidade ampliada e historicamente rejeitada pelos habitantes de porção do sistema-mundo, quanto o corpo de quem escreve esses ditos livros em um sistema de produção escriturística e que, historicamente recalcou, também, dito corpo. Pensando no nó-borromeano (Lacan, 2005) que sustenta este dossier, a saber: *corpo, escrita e política*, reconhecemos que a grandeza do trabalho pontual realizado pelas editoras cartoneras, seja forjar um sistema escriturístico que faz com que o corpo volte à cena enunciativa.

De acordo com a hipótese de Pommier (1996), cada criança, ao adquirir a língua escrita, teria que necessariamente refazer todo o caminho feito pela humanidade à invenção da escrita, caminho o qual é feito de apagamentos. A partir desse pressuposto e seguindo a linha de raciocínio de Pommier (1996), a aparição da escrita alfabética somente se daria para cada sujeito quando ele fosse capaz de recalcar o seu próprio corpo, já que a entrada nesse mundo de convenções e arbitrariedades somente se faz possível em um patamar mais abstrato, em que o valor icônico da palavra é deixado de lado. Como podemos testemunhar, não é sem angústia que seexpérience esse processo. Entendemos que essa angústia sobrepassa a todas as culturas, mas possui as suas peculiaridades e intensidades no nosso histórico de violenta colonização.

Na esteira das balizas de pensamento apresentadas até o presente momento, neste artigo, descrevemos e analisamos os modos pelos quais três distintas comunidades originárias se relacionam com o objeto livro artesanal/cartonero. Por isso falamos, a partir de agora, sobre a produção de livros feita com materiais descartados e as representações que orbitam em sua esfera. Desde seu início, em 2003, a produção destes livros esteve ligada ao trabalho com os rejeitos de um capitalismo em vertical e potencial crise. O papelão reaproveitado das caixas utilizadas para o transporte de mercadorias e uma impressora comum são a base de uma editora cartonera.

Entendemos, tanto o trabalho do catador de papel, quanto o ofício editorial como uma forma de resistência, pois ao resgatar objetos e memórias do esquecimento, ambos desafiam a lógica capitalista que tende a desumanizar e descartar objetos e sujeitos. Benjamim (2012) sugere que a memória não é uma simples reconstrução do passado, mas sim, uma prática ativa que envolve a incorporação e a interpretação dos vestígios deixados pela história. Nesse

sentido, a ressignificação de objetos descartados não apenas garante a sua sobrevivência, mas se torna agente, também, de uma memória corpórea que tem a capacidade de desafiar a lógica da mercantilização que permeia a vida contemporânea.

3 Sobre lugares de fala e desterritorializações

Entendendo o conceito de lugar de fala desde uma perspectiva geográfica que, por sua vez, desembocará em uma posição simbólica –, para valermos-nos dos conceitos de lugar e posição desenvolvidos por Pêcheux (2016), fazemos uma breve descrição da porção sistema-mundo dentro da qual desenvolvemos nosso trabalho. Habitamos um lugar genericamente conhecido como: “novas fronteiras agrícolas”, conforme descrito por Custódio (2014) e entendemos que ditas novas fronteiras agrícolas, na década de 1970, acabaram por encontrar um novo “Novo Mundo” dentro do que já havia sido se cristalizado sob o nome próprio de Brasil.

Falamos, justamente, desde dentro desse “Novo Mundo”. Fazemos notar, neste início de reflexão que, historicamente, nessa porção do mundo não há uma identificação com os sentidos propostos pelas formações discursivas e ideológicas que primam por um sentido de latinoamericanidade e que reverberam em cristalizações e frases feitas como “Pátria grande americana”. Discursivamente, há uma tendência à identificação como se fôssemos separados do restante da América Latina, fazendo valer imaginariamente os efeitos da metáfora “Ilha-Brasil” (Krauss, 2021), conforme descrito por Rodrigues (2012), sem relações e/ou continuidades, quer sejam históricas, quer sejam atávicas, com a porção do sistema-mundo que chamamos de América Latina.

De fato, Rodrigues (2012) defende a hipótese de que o Brasil sempre foi percebido enquanto uma ilha: inclusive seu nome, Brasil, figurava na cartografia medieval, como uma ilha fantasma, a qual aparecia e desaparecia, perto do que hoje conhecemos como Irlanda. Em suas pesquisas, Rodrigues (2012) pode comprovar, também, que até o século XVIII, o nosso país, inclusive, era representado como uma ilha nos mapas encontrados. Ainda na atualidade, há efeitos desse pré-construído, tanto nos discursos, ao nos entendermos como uma ilha que fala português rodeados de países que falam espanhol, quanto em uma prática cotidiana que invisibiliza o mais além da fronteira cultural Mato Grosso-Bolívia. Assim, por lidarmos constantemente com os efeitos acerca desse pré-construído, em nossas relações cotidianas, no Estado do Mato Grosso, apostamos, a partir de Krauss (2021), na:

[...] capacidade presente da literatura, aqui entendida como um dom [...] de sensibilizar e, desse modo, tocar o corpo de quem a recebe, impulsionando assim a certo embrandecimento de algo da ordem do gozo fálico (Lacan, 1985) que se expressa na ordem das leis, línguas e limites, tanto geográficos como subjetivos (Krauss, 2021, p. 76).

Nessa reflexão, trabalhamos a partir de um deslocamento da noção de literatura, já que entendemos o fazer livresco desenvolvido pelas editoras cartoneras como sendo da ordem do literário, mesmo que feito sem palavras. Partimos dos dizeres de Cândido (1988), o qual define o conceito de literatura a partir de um deslocamento da noção de mito, em que:

Alterando um conceito de Otto Rank sobre o mito, podemos dizer que a literatura é o sonho acordado das civilizações. Portanto, assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura. Deste modo, ela é fator indispensável de humanização e, sendo, assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente (Candido, 1988, p.177).

A partir desse entendimento, gostaríamos de deslocar, também, a definição trazida por Candido (1988) e estendê-la às fabulações que se dão na esfera dos trabalhos manuais de confecção livresca cartonera, por partimos de uma noção de “escritura aumentada” (Schierloh, 2021) entendemos que neste trabalho coletivo existe, também, um processo de regulação de comunidades, como descrito nas palavras de Mantilla em live postada no youtube e ressaltado por Krauss; Llera (2023), como sendo da ordem do terapêutico:

Este espaço terapêutico do papelão, das editoras cartoneras... efetivamente existe não somente uma terapia em termos individuais na qual eu possa desenvolver para recuperar minha sanidade mental e individual, mas sim que a terapia principal das editoras cartoneras é sanar uma maneira de desenvolver vínculos entre pessoas, estabelecer uma forma diferente do produto, do material, dos laços, e isto também é terapêutico, este é um espaço de terapia social que nos permite mostrar uma maneira distinta (não nova, antiga, mas recuperada) de nos vincular no espaço social e isso é muito bonito.³ (Mantilla *apud* Krauss; Llera, 2023, p. 15. Tradução nossa).⁴

Desse modo, se Candido (1988, p. 182) aponta para o fato de que dois dos principais efeitos do trabalho com o literário seja a humanização e enriquecimento dos sujeitos que com ela estabelecem contato, defendemos a premissa de que essa humanização apareça nas palavras de Mantilla como uma “terapia social” que nos permite resgatar modos antigos de aproximação à alteridade e vinculação com o *outro*.

4 As cartoneras em comunidade

Se estamos entendendo que a prática de produção livresco-literária cartonera nos permite resgatar modos antigos de aproximação à alteridade e à vinculação com o *outro*, a partir de agora nos propomos em narrar o encontro dessa prática com a escola de uma das comunidades originárias do Estado do Mato Grosso, com a qual trabalhamos no projeto “Cartonera Indígena”.⁵

³ Para escutar este testemunho conferir Servicio Nacional (2020).

⁴ Este espacio terapéutico del cartón, de la editoriales cartoneras... efectivamente existe no solo una terapia en términos individuales en lo que yo pueda desarrollar en recuperar mi sanidad mental e individual, sino que la terapia principal de las editoriales cartoneras es sanar una manera de desarrollar vínculos entre personas, establecer una forma diferente del producto, de lo material, de los lazos, y esto también es terapéutico, esto es un espacio de terapia social que nos permite mostrar una manera distinta (no nueva, antigua, pero recuperada) de vincularnos en el espacio societal y esto es muy bonito (Mantilla *apud* Krauss; Llera, 2023, p. 15).

⁵ Este projeto está ligado a Curupira Cartonera que existe desde 2017 na cidade de Tangará da Serra, Mato Grosso, Brasil. Surgiu por ocasião de uma atividade do Curso de Letras que se propunha em traduzir duas obras do catálogo de Eloísa Cartonera, das quais: *Néstor Vive*, de Washington Cucurto, e *Habrá que poner la luz*, de Damián Ríos (Krauss, 2020). De lá para cá, tem-se traduzido livros de literatura hispano-americana, publicado

A Escola Municipal Isolada de Educação Básica EMIEB de Cravari, localiza-se na aldeia Cravari, pertencente ao povo *Manoki*. É uma escola pequena, constituída por apenas duas salas de aula, banheiros, cozinha e uma sala destinada à coordenação da escola. Não há um espaço exclusivo para uma biblioteca. Assim, os livros e materiais pedagógicos ficam guardados na sala da coordenação da escola. Na verdade, o material didático e os livros são pouquíssimos, constituem o material bibliográfico, sobretudo, as apostilas enviadas pela prefeitura e que são as mesmas utilizadas pelas escolas não indígenas. Embora os professores tenham se formado em uma faculdade intercultural, a Faculdade Indígena Intercultural (Faindi), da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat), e escrito trabalhos de conclusão sobre a cultura *Manoki/Irantxe* (o que nos confirma que existe material escrito sobre este povo imemorial), o material educacional disponível na escola é ínfimo.

Foi pensando nesse contexto que desenvolvemos, entre 2021 e 2022, o projeto “Cartonera Indígena”,⁶ com os povos das etnias *Manoki*, *Myky*, *Paresi* e *Rikbaktsa*. Sua principal tarefa consistiu em um trabalho de recolha, transcrição, diagramação e confecção de livros em formato cartonero que servisse de material didático às escolas das aldeias dessas etnias. O desenrolar do projeto previu, também, que os conhecimentos e técnicas necessárias aos processos de elaboração, diagramação, impressão e encadernação dos livros, seriam desenvolvidas em conjunto com a comunidade da aldeia Cravari, para que, ao final do projeto *ganhasse corpo* na escola toda, a tecnologia social necessária ao desenvolvimento do processo de construção de livros, utilizando e redimensionando técnicas do livro cartonero.

poetas, fotógrafos e cozinheiras locais e organizado coletâneas de narrativas fundacionais indígenas de povos imemoriais que habitam o estado em que vivemos (Krauss, Polastrini; Gonçalves, 2023). A primeira aproximação dos povos originários que habitam o nosso Estado se deu no II Congresso de Línguas Indígenas de Mato Grosso (II CLIMT), promovido pela Universidade do Estado do Mato Grosso (Unemat), Câmpus Universitário “Deputado René Barbour”, na cidade de Barra do Bugres-MT, no período de 28 a 30 de novembro de 2018. A partir dessa experiência inaugural, um projeto de extensão intitulado “Cartonera Indígena”, fora idealizado e executado entre 2021 e 2022. A proposta deste projeto de extensão consistiu na criação e na organização de três polos cartoneros, sendo: um na Terra Indígena *Paresi*, em Tangará da Serra; outro na Terra Indígena *Irantxe* – localizada no município de Brasnorte, abarcando, tanto os *Manoki*, quanto os *Myky*, por conta da proximidade geográfica e cultural –, e um terceiro na Terra Indígena *Rikbaktsa*, em Juína. A ideia era, tanto organizar uma coletânea de narrativas de diferentes povos, quanto transferir a tecnologia de encadernação cartonera para essas comunidades. O trabalho resultante dessa atividade de coleta, gravação e transcrição de narrativas foram organizados em três distintos livros: *Narrativas Manoki*, *Narrativas Paresi* e *Narrativas Rikbaktsa*.

⁶ Este projeto de extensão consistiu-se pela produção de livros artesanais cartoneros a partir da recolha e transcrição de narrativas da tradição oral dos povos, *Manoki*, *Paresi* e *Rikbaktsa*, e teve o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso (Fapemat) através do Edital n. 003/2021 – extensão tecnológica. A realização do projeto contou com a participação ativa das comunidades envolvidas em todo seu percurso. Foram os bolsistas indígenas do projeto que recolheram e gravaram as históricas contadas pelos anciões. Eles participaram, também, das oficinas de diagramação e, conosco e com os professores das escolas das aldeias, organizaram as oficinas de encadernação, nas quais participaram os alunos do Ensino Médio e Fundamental.

Figura 1 – Oficina na Escola Municipal Isolada de Educação Básica EMIEB de Cravari



Fonte: Registro dos autores, 2022.

No decorrer do projeto, passamos por alguns percalços, os quais foram ocasionados, sobretudo, pela Pandemia de Covid-19, em que se impediu, muitas vezes, o nosso acesso às aldeias na forma como estava previsto no projeto original. Não conseguimos desenvolver, por exemplo, atividades com o povo Myky, por conta da distância e das dificuldades de acesso à internet. Com os demais povos, apesar das dificuldades enfrentadas, conseguimos desenvolver as etapas previstas, desde a coleta de narrativas, até mesmo, à realização de oficinas para que pudéssemos encadernar os livros cartoneros nas escolas das aldeias. Estamos seguros de que o projeto cumpriu com sua proposta fundamental, com a elaboração de três livros de narrativas, sendo um de cada povo, *Manoki*, *Paresi* e *Rikbaktsa*. Ao todo, foram encadernados mais de quinhentos exemplares, sendo a maioria destinados às escolas das aldeias, alguns exemplares para bibliotecas e outros para alunos da Faculdade Indígena Intercultural (Faindi), da Unemat.

Desde tempos imemoriais, o povo *Manoki* habita um vasto território que abrange as duas margens do rio Cravari, próximo ao local onde atualmente se localiza a cidade de Brasnorte, a Oeste do Estado de Mato Grosso. O primeiro contato com o não-indígena ocorreu por volta de 1900 e se deu com muita violência por parte dos invasores seringueiros que promoveram um verdadeiro massacre, com casas incendiadas e muitos indígenas mortos em uma aldeia às margens do córrego Tapuru, tal como registrou Rondon (1946). Em 1946, fora instalada, próximo às aldeias *Manoki*, a missão jesuítica *Utiariti*. Para lá, foram muitos jovens indígenas das etnias *Manoki*, *Paresi* e *Rikbaktsa*, com objetivo de serem catequizados pelos missionários, mas o maior legado de *Utiariti* fora a desagregação da língua materna e a transmissão de muitas doenças que só fizeram diminuir ainda mais a população indígena, de acordo com Pivetta (1993).

Fora a partir do final dos anos de 1960 e início de 1970 que a invasão do território ficou mais concentrada, especialmente por conta da política de expansão para o Oeste e pela construção da BR-364, ligando Cuiabá a Porto Velho, trazendo para aquela região, empresas agropecuárias, madeireiras, mineradoras e companhias colonizadoras. A perda populacional, o

processo de catequese, a invasão do território por seringueiros, madeireiros e colonos, impuseram aos *Manoki*, muitas perdas socioculturais e linguísticas. O modo de subsistência, a feitura das roças tradicionais, a pesca e a caça foram, também, muito afetadas. Principalmente por conta do processo de catequização, a língua materna foi sendo, aos poucos, apagada do cotidiano no povo, tanto que as narrativas que nós recolhemos já se encontram todas em língua portuguesa. Por outro lado, não faltam lideranças, anciões e professores *Manoki* engajados em reconstruir a cultura e a língua tradicionais do povo *Manoki*.

Para realizarmos o projeto com o povo *Manoki*, contamos com as valiosas contribuições da bolsista do projeto, Danielle Cristianelle Naāsi Olaizairoce, que foi a responsável por coletar as histórias narradas por Manuel Kanuxi e Maria Angélica Kamuntsi, anciões do povo *Manoki*. As narrativas contadas por eles e gravadas em áudio pela bolsista, foram transcritas por nós e depois analisadas e diagramadas em uma oficina que contou com a presença da própria Danielle Cristianelle Naāsi Olaizairoce e de demais bolsistas de outros povos. Depois de todo esse processo de coleta, transcrição e diagramação, o livro, enfim, ficou pronto para ser impresso em uma impressora comum, dessas de toner de tinta. Impressos os livros, partimos à etapa que, de fato, aproximou o fazer cartonero e a escola Cravari: a oficina de confecção de livros.

A experiência das oficinas – destacamos, aqui, a que vivemos junto com estudantes e professores *Manoki* –, evoca o modelo de experiência descrito por Benjamim (2012) em seu “O narrador”. A começar pela concepção de que as histórias contadas pelo narrador tradicional vêm de longe, de terras distantes ou, como é o caso, de um tempo distante, imemorial. Elas são transmitidas de geração em geração por meio de um processo no qual as narrativas lentamente sedimentam-se na memória dos sujeitos ouvintes que, aos poucos, se constroem enquanto sujeitos narradores. Escritas em livros cartoneros, elas passam por mudanças substanciais, pois a palavra, essencialmente falada, se transforma em algo que ocupa um corpo externo, que forma um texto escrito no papel. Mas, nessa passagem, existem as marcas de mais de um narrador. Nela, esses narradores deixam impresso um pouco de si e de todos aqueles que participam do processo de construção do livro. É um novo corpo construído, também, a muitas mãos. Neste ponto, parece-nos que a experiência que engendra o narrador benjamíniano não difere muito daquela que elabora o fazer cartonero: se a analogia entre a arte de moldar a palavra em narrativa e transmiti-la à posterioridade, e a arte praticada pelo artesão, reside na experiência compartilhada, o processo de construção do livro, também, assim o faz.

Figura 2 – Alunos e professores da Escola Municipal Isolada de Educação Básica EMIEB de Cravari



Fonte: Registro dos autores, 2022.

A contrapelo do processo de produção industrial, o livro cartonero desafia, inclusive, os padrões da reprodutibilidade técnica. O processo de confecção dos livros, sobretudo as oficinas de costura do miolo na capa, é todo elaborado a partir da síntese de experiências e que vão desde a recolha das históricas contadas pelo sujeito narrador ancião, passando pelos professores e alunos da universidade e que dominam as técnicas de produção e reprodução dos livros, até mesmo, à experiência dos sujeitos professores e alunos da escola, os quais deixam suas marcas no feitio do livro e na pintura das capas.

Nossa experiência conjunta com o povo *Manoki*, tal como dissemos, veio desde o processo de coleta das histórias que compuseram o livro *Narrativas Manoki*. Contudo, vale a pena registrar, mais pormenorizadamente, as práticas vividas na escola da Aldeia *Cravari*. Nossa ida à aldeia *Cravari* se deu em meados de setembro de 2022. Partimos de ônibus, saindo da cidade de Tangará da Serra e, após passar pela cidade de Campo Novo do Parecis,⁷ descemos em uma localidade chamada Curva do Breque. De lá até à aldeia, o esposo de nossa bolsista nos levou de carro até à aldeia. Exceto pelo trecho de subida da Serra dos Parecis, ao trajeto percorrido de ônibus se destaca pela monotonia das terras destinadas à agricultura. É de cansar a vista o marasmo do chapadão repleto de lavouras de soja e algodão. A partir da Curva do Breque, na direção da aldeia *Cravari*, aos poucos, a paisagem muda, as lavouras escasseiam até que, de repente, vimos o início da terra indígena do povo *Manoki*. A mudança é sensível na paisagem e na sensação térmica. O caminho à aldeia é de uma vegetação abundante e de

⁷ Embora o povo se autodenomine *Paresi*, com “S”, no nome da cidade o termo “Parecis” aparece grafado com “C”.

um bioma que mescla o Cerrado com a Amazônia. Há muita vida e diversidade ambiental ao redor e a sensação térmica diminui, consideravelmente, alguns graus célsius.

Ao chegar na aldeia, logo reconhecemos os professores Edvaldo, Claudionor e Adelson, os quais foram nossos alunos na Faculdade Indígena Intercultural (Faindi), da Unemat. Depois de conversar com os professores e com a nossa bolsista, fomos direto à casa dela, e ficamos hospedados em uma casa recém terminada ao lado da sua. Em setembro, o clima nas cidades mato-grossenses é muito seco e quente, mesmo à noite. Mas, na aldeia, cercada de uma vegetação de transição entre o cerrado e a Amazônia, o clima noturno é bem mais frio, sendo até úmido e agradável.

No dia seguinte nos reunimos com os professores e os estudantes para fazermos nosso primeiro dia de oficina. Pareceu-nos que os estudantes nos olhavam com certo ceticismo, afinal: *como faríamos livros com aquele monte de papelão, folhas impressas, estiletes, lápis de cor, agulhas, fios e tinta guache?* Aos poucos, fomos explicando como seria o processo de confecção dos livros, montamos estações de corte do papelão, dobradura do miolo, costura do miolo na capa e – a mais visada –, pintura das capas. Nesse momento, os estudantes do Ensino Fundamental I, que a princípio não participaram das oficinas, uniram-se aos demais, porque queriam participar, também, daquele momento lúdico e, de certa forma, espontâneo, pois não fora solicitado nenhum tipo de padrão de pintura e/ou desenho à confecção das capas.

É neste ponto que nos damos conta, como dissemos anteriormente, que o fazer cartoneiro na Escola da Aldeia *Cravari* desafia o processo de reprodutibilidade técnica presente na impressão mecânica do miolo dos livros. Os livros ganham corpo e forma na medida em que os corpos dos estudantes, dos professores e de algumas mães, as quais entraram, também, nas oficinas, os modelam e os fazem manualmente. A confecção de manual de artigos de uso pessoal ou de caça e pesca, presente na cultura dos povos originários, pode facilmente explicar o porquê do envolvimento de todos aqueles sujeitos em torno da elaboração dos livros, mas não explica o contentamento estampado nos rostos de estudantes, professores e mães, talvez porque aqueles livros que estiveram manuseando fossem, não somente em seu conteúdo, mas talvez em sua forma, uma narrativa de suas histórias de vida, atrelada visceralmente a tudo o que é artesanal.

Por fim, no último dia de nossas atividades na aldeia *Cravari*, foram terminadas as pinturas das capas e contados os livros encadernados que chegaram a cento e vinte exemplares, alguns sem a capa de papelão, porque faltou material e não havia como conseguir mais. Chamou nossa atenção o fato de todos os exemplares, levados à escola, terem sido encapados, mesmo que em uma folha de papel A4. Enfim, tendo terminado as atividades fizemos uma foto final com os estudantes, professores e mães, todos segurando exemplares dos livros encadernados. Agora o olhar não era mais de ceticismo, mas sim, de reconhecimento e de autorreconhecimento no trabalho feito a várias mãos, vozes, escritas e corpos costurados entre si e sustentando-se mutuamente.

Referências

- ALTHUSSER, Lois. A corrente subterrânea do materialismo do encontro. *Crítica Marxista*, Rio de Janeiro, Ed. Revan, v. 1, n. 20, p. 9-48, 2005. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/cma/article/view/19565>. Acesso em: 3 jan. 2025.

- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3^a. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012. p. 197-221.
- CANCLINI, Néstor García. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. 1. ed. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários Escritos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 1988.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- CUSTODIO, Regiane Cristina. *Memórias da migração, memórias da profissão: narrativas de professores sobre suas vivências nas décadas de 1960 a 1980 (Tangará da Serra – MT)*. Tese (Doutorado em História), Programa de Pós-Graduação em História (PPCHis), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2014. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/102317/000933536.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 14 jan. 2025.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DOLTO, Françoise. *La imagen inconsciente del cuerpo*. 1. ed. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- KOPENAWA, Davi; ALBERTI, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRAUSS, Flavia. *Las cartoneras: um devir editorial latino-americano*. Moldávia: Generis Publishing, 2024.
- KRAUSS, Flavia. O Acontecimento Eloísa Cartonera: memória e identificações. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), 2016. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.8.2016.tde-20122016-140926>.
- KRAUSS, Flavia.; LLERA, Víctoria. Literatura cartonera: la confección libresca como escritura de una comunidad. *Caracol*, São Paulo, Brasil, n. 26, p. 41–70, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i26p41-70>.
- KRAUSS, Flavia; POLASTRINI, Leandro; GONÇALVES, Maryssol. A Língua Espanhola e o fazer cartonero no PIBID: plataforma para a pluralidade de vozes. In: BRANDÃO, Ana Carolina; SOUSA, Shirlene (orgs.). *O PIBID na UNEMAT: relatos e reflexões de formadores, professores e licenciandos*. V. 1. Cáceres: Editora da UNEMAT, 2023.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro XXIII: o sinthoma, de Jacques Lacan*. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LACAN, Jacques. O simbólico, o imaginário e o real. In: LACAN, Jacques. *Nomes-do-pai*. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 9-53.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. 1. ed. São Paulo: Cosac Nayf, 2018. p. 183-314.
- PECHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.
- PIMENTEL, Ary. Editoras cartoneras e a literatura fora do cânone: um olhar crítico para as margens do mundo editorial. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 62, p. 1-14, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/37421>. Acesso em: 5 jan. 2025.

PIVETTA, Darci L. *Processo de ocupação das dilatadas chapadas da Amazônia Meridional: Iranxe - educação etnocida e desterritorialização*. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Cuiabá: UFMT, 1993.

POMMIER, Gérard. *Nacimiento y renacimiento de la escritura*. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.

RIOLFI, Claudia Rosa. Ensinar a escrever: considerações sobre a especificidade do trabalho da escrita. *Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, v.21, n. 40, p. 47-51, mar. 2003. Disponível em: <https://edubase.sbu.unicamp.br/items/78b38185-a49b-41b6-a2e1-df2a72125519>. Acesso em: 15 fev. 2025.

RODRIGUES, Fernanda. *Língua Viva, Letra Morta: obrigatoriedade e ensino de espanhol no arquivo jurídico e legislativo brasileiro*. 1. ed. São Paulo: Humanitas, 2012.

RONDON, Cândido. Mariano da Silva. Conferências realizadas em 1910 no Rio de Janeiro e São Paulo: Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas de Matto Grosso ao Amazonas, Rio de Janeiro: Comissão Rondon, 1946. (Publicação n. 68). A 2a. edição, publicada pela Imprensa Nacional, Rio de Janeiro.

RUIZ, Alfredo Chinchay. *Editoriales Cartoneras: entre la revolución y la atracción*. In: *Ruiz Chinchay, Editoriales Cartoneras* - Olga Cartonera, 2022.

SCHIERLOH, Eric. *La escritura aumentada*. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2021.

SERVICIO NACIONAL. 8º Encuentro internacional de *Editoriales Cartoneras Virtual* (día 2). YouTube, 28 nov. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7lY1wOeVdyw>. Acesso: 29 set. 2025.

Varia

Marocas, de “Singular ocorrência”: entre a prostituta regenerada e a nostalgia da lama

Marocas, from “Singular ocorrência”: between the reformed prostitute and the nostalgia for mud

Luiza Helena Damiani Aguilar
Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo | SP | BR
Fapesp¹
luhaguilar95@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3013-1223>

Resumo: O presente artigo tem por objetivo olhar para Marocas, a protagonista do conto machadiano “Singular ocorrência” (publicado em 1883 no jornal *Gazeta de Notícias* e em 1884 na coletânea *Histórias sem data*), e analisar como a personagem escapa aos preceitos tanto da prostituta regenerada, adotados pela escola romântica, quanto aos da mulher caída incorrigível, muito caros ao realismo. O texto também conta com a comparação da jornada de Marocas com a das protagonistas de duas das peças citadas por Machado ao longo da narrativa: *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho e *O casamento de Olímpia*, de Émile Augier.

Palavras-chave: Machado de Assis; “Singular ocorrência”; a prostituta na literatura oitocentista.

Abstract: This article aims to look at Marocas, the main character of Machado de Assis' short story “Singular ocorrência” (published in 1883 on the newspaper *Gazeta de Notícias* and later in 1884 on the collection *Histórias sem data*), and analyse how the character escapes both the ideals of the reformed prostitute, adopted by the romantics, and the vision of an incorrigible fallen woman, so dear to the realists. The paper also includes a comparison between Marocas' journey and those of the protagonists from two of the plays mentioned in Machado's narrative: *The lady of the camellias*, written by Alexandre Dumas Fils, and *Olympe's marriage*, written by Émile Augier.

Keywords: Machado de Assis; “Singular ocorrência”; the prostitute on 18th century literature.

¹ O presente artigo faz parte de uma pesquisa de Doutorado em andamento com financiamento da Fapesp.



Publicado pela primeira vez em 30 de maio de 1883 na *Gazeta de notícias*, o conto “Singular ocorrência” passou a integrar a coletânea *Histórias sem data* no ano seguinte. Ao longo do conto, estruturado como um diálogo, um dos participantes decide narrar ao interlocutor a relação partilhada anos antes por seu amigo, Andrade, e a prostituta Marocas, que fora vista por ambos alguns minutos antes quando saía de uma igreja na região. Embora o texto não conte com um narrador prototípico, tendo em vista que a narrativa se estrutura exclusivamente por meio de um diálogo entre dois personagens, a figura do amigo de Andrade – que não recebe um nome ao longo da narrativa – acaba cumprindo a função de um narrador-testemunha, considerando-se que seu ouvinte participa do escrito apenas pontualmente, realizando observações às vezes céticas, às vezes incrédulas, sobre a história a qual é apresentado.

Ao longo da narrativa, o leitor acompanha, a partir do ponto de vista desse pseudo-narrador, o relato de um relacionamento clandestino que ocorreu anos antes, já que Andrade era casado e não poderia assumir a relação com Marocas. Após realizar uma viagem em família, Andrade encontra-se com Leandro, que aproveita a oportunidade para gabar-se de um encontro amoroso que tivera na véspera. Andrade logo deduz que a moça da história de Leandro seria Marocas e decide confrontá-la. O casal rompe temporariamente, e a prostituta desaparece, levando Andrade ao desespero. Quando eles se reencontram, reatam o relacionamento e decidem não retomar o assunto. Alguns anos depois, Andrade é convocado para trabalhar em outro estado e lá morre; Marocas abraça o luto e vive como sua viúva a partir de então.

O próprio título do conto já apresenta um detalhe curioso. A narrativa inicia-se justamente com a frase “há ocorrências bem singulares” (Assis, 1884, p. 57), proclamada pelo narrador para introduzir a história de Marocas ao seu interlocutor. O título inverte a ordem do substantivo e do adjetivo e remove o plural da expressão, indicando o foco na situação sobre a qual o relato se debruça. Sendo assim, mostra-se interessante tentar elaborar hipóteses sobre a escolha de Machado ao antepor o adjetivo.

No Houaiss, “singular” conta com as seguintes acepções, dentre outras: “não vulgar; especial, raro” e “que causa surpresa; surpreendente, espantoso; extravagante, bizarro” (Singular, 2022). Quando a expressão aparece no miolo, ela parece conter em si os dois significados: a ocorrência que o narrador vai destrinchar ao seu amigo seria singular tanto por sua raridade quanto pelo espanto provocado naqueles que a vivenciaram. No entanto, quando transferida ao título da narrativa, o lado conotativo do termo “singular” ganha mais força: a ocorrência vivida por Marocas e Andrade teria caráter surpreendente justamente porque, como ficará claro ao longo da narrativa, ela recusa explicações fáceis e simplistas.

O narrador-testemunha tem um acesso bastante limitado aos fatos narrados. Não só é privado de onisciência, mas também está na periferia da história: se um narrador-protagonista conta os acontecimentos de um ponto de vista do centro, o narrador-testemunha muitas vezes depende dos relatos do protagonista não só para descrever sentimentos como também para incluir certas cenas em sua narrativa.

No caso de “Singular ocorrência”, o narrador faz questão de deixar claro que ele não estava presente em diversos momentos da história de Andrade e Marocas: ele ouve do amigo sobre os primeiros encontros do casal, que envolvem também a alfabetização da protagonista pelo amante, e sobre a cena que representa clímax da narrativa, quando Andrade confronta Marocas acerca de sua suposta escapada com Leandro: “Não a soube inteiramente, porque o próprio Andrade é que me contou tudo, e, naturalmente, estava tão atordoado que muita cousa lhe escapou” (Assis, 1884, p. 65). Para Norman Friedman (2002), o narrador-teste-

munha dispõe de um acesso limitado aos personagens que narra, porque participaria apenas parcialmente da história relatada. Consequentemente, o autor abdica da onisciência relativa a todos os outros personagens, adotando o ponto de vista de um observador.

O leitor é, portanto, deixado em uma posição curiosa: se mesmo o narrador não estava presente durante certos momentos da narrativa – incluindo um dos mais fundamentais –, os eventos que culminam na separação de Andrade e Marocas ficam cravados de lacunas. A escolha de Machado por um narrador-testemunha contribui ainda mais para aproximá-lo do leitor em sua confusão quanto aos ocorridos, já que, como argumenta Friedman, o autor optou por renunciar não só à onisciência, mas também a quaisquer sentimentos e pensamentos dos personagens centrais, deixando que o leitor partilhe da confusão da testemunha: “Fiquei estupefato; mas como duvidar, se ele tivera a precaução de levar a prova até a evidência?” (Assis, 1884, p. 65).

Ao mesmo tempo, esse narrador tem uma familiaridade maior não só com os indivíduos centrais da narrativa, como também, no caso de um leitor não contemporâneo ao momento de publicação, com o cenário do século XIX. Nesse contexto, suas observações são muito valiosas, especialmente quando colocadas em contraste com aquelas feitas por seu interlocutor, que parece ter uma visão mais pragmática dos acontecimentos. O narrador rejeita mais de uma vez a hipótese da “nostalgia da lama” aventada por seu companheiro: “nunca a Marocas desceu até os Leandros” (Assis, 1884, p. 70). No parágrafo final, ele ainda tenta estabelecer uma justificativa para as atitudes da prostituta, acreditando que sua aventura estaria associada ao fato de que Leandro estaria afastado de todo o seu círculo, mas mesmo isso não é suficiente para que o próprio narrador fique plenamente convencido de sua conjectura.

O conto trabalha com um tema muito caro a escritores oitocentistas, estivessem eles mais alinhados com o Romantismo ou com o Realismo: a prostituta. Ao longo das páginas, Machado faz questão de incluir referências a três peças teatrais, dentre as quais duas apresentavam visões diametralmente opostas sobre a regeneração da chamada “mulher caída”, mesmo que ambas alcancem conclusões igualmente trágicas para suas protagonistas: *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, conta a história de Marguerite Gautier, que toma a decisão de desistir da vida de prostituição pelo homem que ama, Armand Duval; e *O casamento de Olímpia*, de Émile Augier, protagonizada por Pauline Morin – também conhecida por seu nome de trabalho, Olympe Taverny –, que se casa com o Conde de Puygiron, mas não é feliz em sua nova vida doméstica, e decide abandoná-la.² Marocas, porém, não segue os passos nem de Marguerite nem de Pauline, abrindo não só para o leitor como também para o narrador uma incógnita, um enigma difícil de responder: “enfim, cousas!” (Assis, 1884, p. 70).

Marguerite, a protagonista da peça a qual Marocas assiste no Ginásio, apaixona-se por Armand e decide largar todas as suas regalias pelo seu amado, dispensando todos os seus clientes e vendendo suas joias para poder se manter financeiramente. Ao mesmo tempo, de início, ela não acredita que uma união pelo casamento seja possível por causa de seu passado. Uma conversa sobre o tema dá origem a uma das opiniões mais progressistas da peça, em que Gustave afirma que a virgindade das mulheres pertence apenas a seu primeiro amor:

² Machado também inclui uma referência à peça *Janto com a minha mãe*, de Lambert Thiboust e Adrien Decourcelle. Para uma análise mais detida das conexões entre o conto e a peça em questão, cf. Faria, 1991.

Gustave: Você é uma mulher honesta, Marguerite.

Marguerite: Não, mas eu penso como um homem honesto. É sempre assim. Eu sou feliz de uma felicidade que eu jamais ousaria esperar, eu agradeço a Deus e não quero tentar a Providência.

Nichette: Gustave diz grandes palavras, e ele se casaria com você se estivesse no lugar de Armand; não é, Gustave?

Gustave: Talvez. Além disso, a virgindade das mulheres pertence ao seu primeiro amor, e não ao seu primeiro amante. (Fils, 1898, p. 126, tradução própria).³

A abnegação de Marguerite, no entanto, não é suficiente para convencer o pai de Armand, que vem procurá-la pedindo que desista da união. Ele argumenta que isso mancha a imagem de toda a família, e que mesmo que ela genuinamente se afaste da prostituição, seu passado seria uma presença constante, impedindo a felicidade não só de Armand, como também de sua irmã, que teria na família uma “mulher caída”. O diálogo dá origem a um monólogo de Marguerite em que ela reconheceria a opinião de M. Duval como verdadeira, acreditando que, independentemente de suas possíveis atitudes no caminho da redenção, uma “criatura caída nunca se levantará”:

Marguerite, a ela mesma: Não importa o que ela faça, a criatura caída não se levantará jamais! Deus a perdoará talvez, mas o mundo será inflexível! De fato, com que direito você quer ocupar no coração das famílias um lugar que apenas a virtude deve ocupar?... Tu amas! Que importa? É uma bela razão! Quaisquer provas que você der desse amor, não acreditarão, e é justo. O que vens tu nos falar do amor e do futuro? Quais são essas palavras novas? Olhe para a lama de seu passado! Qual homem gostaria de te chamar de sua esposa? Qual criança gostaria de te chamar de mãe? Tu tens razão, senhor, tudo que me dizes, eu já disse a mim mesma várias vezes com terror: mas, como eu era a única a me dizer isso, eu conseguia não me ouvir até o final. Tu me repetes, é então bem real: é preciso obedecer. (Fils, 1898, p. 136, tradução própria).⁴

A prostituta rompe o relacionamento, e confrontada com a mágoa de seu amado, adoece. Nos momentos finais da trama, o pai de Armand esclarece o mal-entendido e o jovem procura Marguerite para reatar o namoro, mas Marguerite morre em seus braços. Segundo o narrador de “Singular ocorrência”, Marocas “chora como uma criança” (Assis, 1884, p. 59) ao assistir à representação do drama francês.

³ Gustave: Vous êtes une honnête fille, Marguerite. Marguerite: Non, mais je pense comme un honnête homme. C'est toujours ça. Je suis heureuse d'un bonheur que je n'eusse jamais osé espérer, j'en remercie Dieu et ne veux pas tenter la Providence. Nichette: Gustave fait des grands mots, et il t'épouserait, lui, s'il était à la place d'Armand; n'est-ce pas, Gustave? GUSTAVE: Peut-être. D'ailleurs, la virginité des femmes appartient à leur premier amour, et non à leur premier amant.

⁴ Marguerite, à elle-même: Ainsi, quoi qu'elle fasse, la créature tombée ne se relèvera jamais! Dieu lui pardonnera peut-être, mais le monde sera inflexible! Au fait, de quel droit veux-tu prendre dans le cœur des familles une place que la vertu seule doit y occuper?... Tu aimes! quimporte? et la belle raison! Quelques preuves que tu donnes de cet amour, on n'y croira pas, et c'est justice. Que viens-tu nous parler d'amour et d'avenir? Quels sont ces mots nouveaux? Regarde donc la fange de ton passé! Quel homme voudrait t'appeler sa femme? Quel enfant voudrait t'appeler sa mère? Vous avez raison, monsieur, tout ce que vous me dites, je me le suis dit bien des fois avec terreur; mais, comme j'étais seule à me le dire, je parvenais à ne pas m'entendre jusqu'au bout. Vous me le répétez, c'est donc bien réel; il faut obéir.

A trajetória inicial de Marocas e Andrade (cujos nomes possuem as mesmas iniciais dos protagonistas da peça de Dumas Filho)⁵ é muito similar àquela que aparece no espetáculo: Marocas abandona seus clientes ricos, vende joias e vive em função de seu amado. No entanto, há uma diferença crucial entre *A dama das camélias* e “Singular ocorrência”: mesmo que Andrade o quisesse, não poderia casar-se com Marocas, tendo em vista que ele já possui esposa e filha quando a conhece. Sobre isso, João Roberto Faria comenta:

A segunda sequência narrativa do conto explora exatamente essa situação. Marocas, regenerada, afasta-se do universo da prostituição, mas não conquista o espaço respeitoso da família. Separada das antigas relações, sua ligação com Andrade lhe propicia momentos alegres, certamente, porém o que o conto realça é a solidão da mulher que procura a felicidade fora do casamento e da família. (Faria, 1991, p. 165).

Marocas tem consciência dessa sua solidão, dos obstáculos que existem entre sua condição e a possibilidade de uma vida feliz. Ela age como mulher casada, manifestando até mesmo algum recato quando Andrade tenta beijá-la na frente do narrador, mas não tem acesso aos benefícios da vida de esposa. Ela manifesta dúvidas quanto à sinceridade da afeição de Andrade e questiona o narrador, revelando suas inseguranças:

Pouco a pouco estabeleceu-se intimidade entre nós; ela interrogava-me acerca da vida do Andrade, da mulher, da filha, dos hábitos dele, se gostava deveras dela, ou se era um capricho, se tivera outros, se era capaz de a esquecer, uma chuva de perguntas, e um receio de o perder, que mostravam a força e a sinceridade da afeição. (Assis, 1884, p. 60).

A felicidade plena lhe é negada, mas Andrade pode dela desfrutar sem enfrentar quaisquer repercussões negativas. “O fato de manter a Marocas e exigir dela fidelidade é tolerado pelas convenções sociais da época, em que a autoridade masculina é inquestionável”, afirma Rogério de Almeida (2009, p. 275). A recíproca, no entanto, não é verdadeira, e Andrade não só pode ter duas mulheres, como ainda exibir a narrativa de suas aventuras para todos os seus convivas: “O chefe ou um dos delegados, não me lembra, era amigo do Andrade, que lhe contou da aventura a parte conveniente; aliás a ligação do Andrade e da Marocas era conhecida de todos os seus amigos.” (Assis, 1884, p. 67).

Quando Andrade viaja acompanhado da família e do amigo, Marocas encontra-se mais uma vez sozinha, afastada das novas relações que representavam sua felicidade. Confinada em sua casa, espera-se que ela, de fato, jante com o retrato de Andrade, e, apenas ocasionalmente, tenha acesso à companhia do homem que ama.

A partir daí, o leitor é apresentado à narrativa de que, durante a ausência de seu amado, Marocas teria se envolvido com Leandro, “ex-agente de certo advogado”, com quem ela esbarra na rua. Segundo as informações que Leandro relatara à Andrade e que este teria repassado ao narrador,

⁵ A onomástica é um ponto chave na obra machadiana. Além da coincidência das iniciais, tanto “Andrade” quanto “Leandro” partilham do radical grego “-andros”, associado ao gênero masculino. Em contrapartida, “Marocas” é apelido de “Maria”, nome de origem bíblica e associado a uma mulher virgem que deu à luz o filho de Deus.

A dama vinha atrás dele, e mais depressa; ao passar rentezinha com ele, fitou-lhe muito os olhos, e foi andando devagar, como quem espera. O pobre-diabo imaginou que era engano de pessoa; confessou ao Andrade que, apesar da roupa simples, viu logo que não era cousa para os seus beiços. Foi andando; a mulher, parada, fitou-o outra vez, mas com tal instância, que ele chegou a atrever-se um pouco; ela atreveu-se o resto... Ah! um anjo! E que casa, que sala rica! Cousa papafina. (Assis, 1884, p. 63).

Se acreditarmos na história contada por Leandro, teremos, em um mesmo conto, retratos de duas estratégias diferentes que as prostitutas do século XIX adotavam ao procurar seus clientes. Com Leandro, homem teoricamente mais simples, “separado, por um abismo, de todas as suas relações sociais” (Assis, 1884, p. 70), ela chama sua atenção na rua. Segundo Marinete dos Santos Silva (2012), muitas prostitutas mais pobres encontravam homens nas ruas, sentadas diante das janelas de suas casas, surrupiando os chapéus dos transeuntes. Em contrapartida, a estratégia adotada no início do relacionamento com Andrade era mais próxima daquela que correspondia a um público mais rico, aparentemente condizente com aquele de Marocas, que “tinha alguns capitalistas bem bons” antes de dispensá-los: o teatro. Ainda de acordo com Silva,

As prostitutas de alto bordo, também recrutavam clientes nos espetáculos teatrais, aos quais compareciam com muita frequência. Tomavam sempre um lugar de destaque – camarotes ou cadeiras de primeira classe – onde poderiam ser notadas pelos homens endinheirados. Bem-vestidas e, portando ricas joias, exerciam aí o seu fascínio. (Silva, 2012, p. 379).

A descrição do momento em que Andrade confronta Marocas sobre a suposta aventura apresenta caráter quase nebuloso, como admite o próprio narrador-testemunha, considerando-se que todas as informações a que teve acesso foram repassadas por Andrade, que estava sob fortes emoções. O leitor, portanto, fica privado das impressões que uma visão mais isenta ou distante poderia oferecer, fosse ela do amigo de Andrade ou de um narrador onisciente. Segundo esse relato indireto, Marocas empalideceu e jogou-se aos pés de Andrade, ameaçando suicídio, mas não confessou. O próprio Andrade, em diferentes momentos após o incidente, chega a cogitar se tudo não seria um teste, uma armadilha orquestrada por Marocas para testar seu amor. Como argumenta James Wood (2017, p. 91), “detalhes assim – que penetram num personagem, mas se recusam a explicá-lo – nos fazem tão escritores quanto leitores; somos uma espécie de coadjuvantes na criação do personagem”, afirmação facilmente aplicável ao conto machadiano tendo em vista que o leitor também precisa procurar estabelecer suas possíveis interpretações para aquilo que lê. Para Eliane Robert Moraes,

Se Marocas traiu ou não, pouco importa. Afinal, o que interessa, em “*Singular Ocorrência*”, são as diversas repercuções da suposta infidelidade da moça, cada qual oferecendo uma versão distinta sobre o que teria ‘realmente’ acontecido, para complicar ainda mais as conjecturas do leitor. A rigor, nada no conto autoriza o veredito de que a traição teria sido verdadeira ou inventada: conclusão deveras impossível, por ser reiteradamente sonegada ao longo do texto, incluindo o desfecho que tampouco contribui para esclarecer a questão. [...]

Em suma, como também acontece no romance *Dom Casmurro*, em “Singular Ocorrência” é a dúvida que produz realidades, impondo-se inclusive sobre as evidências mais flagrantes. (Moraes, 2016, p. 287-288).

Seja ou não verdadeira a traição de Marocas, todos os personagens do conto passam a operar segundo a crença de que ela de fato aconteceu, e a discutir as consequências do ato. Andrade tenta “acomodar a realidade ao sentimento da ocasião” (Assis, 1884, p. 68), como argumenta seu amigo. Em alguns momentos, o protagonista da história acredita que foi exageradamente duro com sua amada e que talvez a traição nem tenha de fato ocorrido; em outros, tomado por cólera, crê-se justificado em sua reação.

Já o narrador-testemunha faz esforços para tentar compreender o ocorrido. Desde o início do conto, ele parece concentrar sua atenção no enigma que envolveria as atitudes de Marocas: “há ocorrências bem singulares” (Assis, 1884, p. 57) é a frase que abre o texto; mais tarde, ele afirma que estava “estupefato” com o ocorrido; alguns parágrafos adiante, admite que não consegue encontrar motivos – “Quanto a mim, cogitava na aventura, sem atinar com a explicação. Tão modesta! maneiras tão acanhadas!” (Assis, 1884, p. 66) –; e, por fim, encerra a narrativa com o já célebre “enfim, cousas!”.

O interlocutor rapidamente oferece sua explicação, e o faz mais de uma vez: “nostalgia da lama”, expressão emprestada da peça de Émile Augier. Nela, Pauline Morin, que adotava o nome de Olympe Taverny em seu período de trabalho, consegue uma conquista que é negada às outras duas protagonistas: ela forja a morte de seu *alter ego* para poder casar-se com um Conde. A sociedade à sua volta não acredita na regeneração da mulher caída: a expressão que aparece em “Singular ocorrência” está presente também mais de uma vez na peça, e na primeira delas vem acompanhada de um discurso bastante determinista:

O Marquês: Coloque um pato em um lago no meio dos cisnes, você verá que ele sentirá falta de seu lago e acabará voltando para lá.

Montrichard: A nostalgia da lama!

Baudel: Você não admite então a ideia de Madalenas arrependidas?

O Marquês: Sim, mas apenas no deserto. (Augier, 1859, p. 5, tradução própria).⁶

No caso de Pauline, a profecia do Marquês se concretiza: aos poucos, ela passa a sentir falta da vida que levava quando era ainda Olympe, e arquiteta um plano para que possa separar-se de seu marido sem desfazer-se dos louros que a posição de Contessa proporciona. Infelizmente para ela, no entanto, a personagem é assassinada pelas mãos do Marquês, tio do Conde, que teme pela reputação de sua família.

O Casamento de Olímpia teve sua estreia em 1855 em Paris, e funcionava como oposição à ideia mais romantizada da prostituta regenerada que fora exibida apenas três anos antes com *A cama das camélias*. Representantes de visões de mundo bem distintas, as duas peças pareciam seguir as tendências da cena literária do meio do século, como aponta Moraes:

⁶ Le Marquis: Mettez un canard sur un lac au milieu des cygnes, vous verrez qu'il regrettera sa mare et finira pour y retourner. Montrichard: La nostalgie de la boue! Baudel: Vous n'admettez pas de Madeleines repentantes? Le Marquis: Si fait, mais au désert seulement.

Assim, se a gloriosa aparição de Marguerite Gautier na cena simbólica da metade do século representou o auge desse tipo de personagem, não menos digno de nota foi seu declínio nas décadas seguintes. A partir de meados do Oitocentos, o mito hegemônico da prostituta redimida pelo amor foi perdendo espaço para uma imaginação complexa e plural que impedia o confinamento dessa mulher numa só imagem. [...].

Afinal, a figura da cortesã de boa índole, disposta a tudo para fazer valer seus ideais amorosos, havia se tornado por demais inverossímil quando confrontada com as protagonistas da cena histórica. (Moraes, 2015, p. 169-170).

O narrador-testemunha de Machado de Assis, no entanto, parece rejeitar as duas versões da personagem. Ao contrário de Andrade, ele não parece ter grandes dúvidas quanto à traição de Marocas, ao ponto de acreditar que Andrade apenas queria acomodar a realidade à ocasião quando este manifesta alguma incerteza. Em contrapartida, ele rejeita veementemente a hipótese da “nostalgia da lama” nas duas vezes em que seu interlocutor a propõe.

A construção desse narrador que rejeita as duas construções literárias mais protótipicas para a prostituta oitocentista, associadas mais comumente às escolas Romântica e Realista, revela muito sobre os procedimentos do próprio autor, que ao longo da década de 1880 afasta-se das duas vertentes e chega até mesmo a ridicularizá-las, como nesse trecho de *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

Ao cabo, era um lindo garçom, lindo e audaz, que entrava na vida de botas e esporas, chicote na mão e sangue nas veias, cavalcando um corcel nervoso, rijo, veloz, como o corcel das antigas baladas, que o romantismo foi buscar ao castelo medieval, para dar com ele nas ruas do nosso século. O pior é que o estafaram a tal ponto, que foi preciso deitá-lo à margem, onde o realismo o veio achar, comido de lazeira e vermes, e, por compaixão, o transportou para os seus livros. (Assis, 1881, p. 56).

Afastada do quase purismo de Marguerite e do determinismo de Olympe, Marocas aproxima-se mais das inúmeras personagens femininas de Machado cujos comportamentos intrinsecamente humanos não são facilmente explicáveis por estereótipos, sejam eles negativos ou positivos. Se adúltera, o realismo de Augier não é suficiente para esclarecer seus motivos. Se inocente, o romantismo de Dumas Filho também é falho, tendo em vista que o casal reata sem que sua inocência seja provada, e ela não tem direito a um final tipicamente romântico, seja ele feliz ou sumariamente trágico.

As mulheres machadianas constantemente figuram entre as figuras mais esféricas de suas obras, e suas sexualidades são tema de inúmeros textos, mesmo que de modo indireto: Virgília, de *Memórias póstumas*, e Rita, de “A cartomante”, por exemplo, são mulheres casadas e adúlteras; Sofia, de *Quincas Borba*, é aconselhada por seu marido a instigar os sentimentos de Rubião, mas em segredo manifesta algum desejo por Carlos Maria; Genoveva, de “Noite de almirante”, rompe a promessa que fizera para Deolindo porque se apaixona por outro; Severina, de “Uns braços”, tem um rompante de volúpia em relação a Inácio e dá um beijo no jovem adormecido.

Tomando por verdadeira a aventura de Marocas com Leandro, ainda assim seu comportamento não é completamente desviante daquele que é adotado por diversas mulheres casadas do período, incluindo algumas personagens do autor. Marocas tem acesso a todos os ônus de um casamento, sem nenhum bônus, e talvez justamente por isso possa manifestar sua sexualidade nesse desvio. Segundo Emanuel Araújo,

Bem que os homens do reino lusitano desconfiavam que suas mulheres não se conformavam, como eles tanto queriam, em aprisionar a sexualidade a ponto de só manifestá-la, com o recato possível, no leito conjugal. Os homens tinham vida mais solta, o que era até admitido pela Igreja e pelo Estado, mas o paradoxo é evidente, como ressalta um relatório holandês de 1638 que diz que no Brasil “os homens são muito ciosos de suas mulheres e as trazem sempre fechadas, reconhecendo assim que os de sua nação são inclinados a corromper as mulheres alheias”. Ora, se “corrompiam” as mulheres dos outros, como não desconfiar da própria mulher? Era um eterno sobressalto. (Araújo, 2002, p. 58).

O “leito conjugal” de Marocas é ainda mais limitado do que o da mulher casada típica, já que é amada apenas na clandestinidade, enquanto Andrade pode exibir suas duas mulheres – a esposa e a amante – para a sociedade à sua volta sem sofrer grandes julgamentos. Como aponta Ingrid Stein,

A mulher tinha que incondicionalmente preservar a virgindade até o casamento e, uma vez casada, manter-se fiel ao marido – e, em caso de desobediência a estas regras, contar com drásticas punições. Já do homem não se exigia nem abstinência sexual antes, nem fidelidade após o matrimônio contraído, sendo inclusive estas ‘infrações’ questão de prestígio. (Stein, 1984, p. 33).

As punições destinadas a Marocas não são convencionais, já que o relacionamento também não se enquadra nas convenções sociais do período, mas a humilhação e a separação lhe são emocionalmente custosas, e o leitor não tem a oportunidade de acompanhá-las pela visão da protagonista. A perspectiva que o narrador-testemunha apresenta para o leitor está muito interligada a um ponto de vista que é partilhado pelo protagonista, levando-se em consideração que, além de amigos, os dois participavam de uma mesma classe social, com perspectivas de mundo similares. Para Luiz Roncari,

Com isso fica dito que eram não só íntimos, mas muito iguais, sendo assim um relato de alguém que compartilhava dos mesmos valores e costumes do amigo, e cujo ponto de vista poderia não ter isenção para ultrapassar o da classe. Entre os iguais, o Andrade se excedia em generosidade, é o que o narrador faz questão sempre de realçar quando se refere ao amigo [...]. Certamente, entre os iguais, era o amigo um homem sensível e generoso. (Roncari, 2000, p. 146-147).

Se o narrador-testemunha pode funcionar como uma janela para as visões da sociedade e de seu amigo em relação aos acontecimentos, Marocas não tem direito a expressar-se para além das conversas que mantém com o protagonista e com o narrador. O leitor é presenteado, em maior parte, com o seu silêncio, com as lacunas que a ausência da sua voz proporciona no conto. Os enigmas e mistérios que assolam o narrador ficam refletidos no leitor, que pode apenas fazer conjecturas sobre os acontecimentos. Para Moraes,

Quanto a Marocas, sua situação difere em muita daquela desfrutada pelo amante: enquanto este tem um porta-voz garantido, a figura dela parece ficar o tempo todo na dependência da intermediação do narrador, que lhe empresta a voz e o ponto de vista em distintos momentos de sua história. (Moraes, 2016, p. 291).

O silêncio de Marocas é, portanto, ensurdecedor, e diz muito sobre o desconcerto do narrador em relação aos seus comportamentos. Essa testemunha dos acontecimentos pode apenas tecer hipóteses vagas sobre fatos que ocorreram a sua volta, sem nunca as confirmar, porque sua visão de mundo apresenta limitações muito claras: ele faz parte de um grupo privilegiado do qual Marocas, como uma prostituta inicialmente analfabeta,⁷ está bastante afastada. Ao optar por essa estrutura narrativa, Machado, simultaneamente, dificulta a compreensão plena de sua personagem, mas abre para o leitor um caminho interpretativo que reforça sua complexidade como criação literária, complexidade esta que reflete o cenário de inúmeras mulheres em situação análoga no período em que o conto foi escrito.

Referências

- ALMEIDA, Rogério de. O trágico em Machado de Assis: análise do conto “Singular ocorrência”. *Línguas & letras*, Cascavel, vol. 10, n. 19, p. 263-281, 2º sem. 2009.
- ASSIS, Machado de. *Histórias sem data*. Rio de Janeiro: Garnier, 1884.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881.
- ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: PRIORI, Mary del. (org.); BASSANEZI, Carla. (coord.). *História das mulheres no Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Contexto, 2002.
- AUGIER, Émile. *Le mariage d'Olympe*. 3ª ed. Paris: Michel Lévy Frères, Éditeurs, 1859.
- FARIA, João Roberto. Singular ocorrência teatral. *Revista USP*, São Paulo, n. 10, p. 161-166, jun./ago. 1991. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.voi10p161-166>.
- FILS, Alexandre Dumas. *Théâtre complet avec préfaces inédites*. Vol. 1. Paris: Calmann Lévy, 1898.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio. 2002. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.voi53p166-182>.
- MORAES, Eliane Robert. O decoro de uma prostituta. *Revista de estudos literários*, Coimbra, vol. 6, p. 287-307, 2016. DOI: http://dx.doi.org/10.14195/2183-847X_6_13.
- MORAES, Eliane Robert. Francesas nos trópicos: a prostituta como tópica literária. *Teresa: revista de literatura brasileira*, São Paulo, n. 15, p. 169-170, 2015. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2014.98606>.
- RONCARI, Luiz. Ficção e história: o espelho transparente de Machado de Assis. *Teresa: revista de literatura brasileira*, São Paulo, n. 1, p. 139-154, 1º sem. 2000. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2000.121086>.
- SILVA, Marinete dos Santos. Clientes e circuitos da prostituição no Rio de Janeiro do século XIX. *Dimensões*, Vitória, n. 29, p. 374-391, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/5414/3999>. Acesso em: 01/10/2025.

⁷ “A situação de ignorância em que se pretende manter a mulher é responsável pelas dificuldades que encontra na vida e cria um círculo vicioso: como não tem instrução, não está apta a participar da vida pública, e não recebe instrução porque não participa dela”, como argumenta Norma Telles (2002, p. 406).

SINGULAR. In: *Grande Dicionário Houaiss Online*. São Paulo: UOL, 2022. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 30 jan. 2025.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORI, Mary del (org.); BASSANEZI, Carla (coord.). *História das mulheres no Brasil*. 6^a ed. São Paulo: Contexto, 2002.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Editora SESI-SP, 2017.

Mal-estar, bem-estar e ambivalências no processo formativo emocional de Carlos de Melo em *Menino de engenho*

Malaise, Well-Being And Ambivalences Regarding Carlos de Melo's Formative-Emotional Process On Plantation Boy

Pedro Barbosa Rudge Furtado
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP) | São Paulo
SP | BR
FAPESP
pedro.sonata@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4786-0716>

Resumo: Como parte de nossos estudos acerca da formação do fracasso – e dos afetos que o constituem – nos três primeiros romances de José Lins do Rego, fitamos, neste artigo, examinar o desenvolvimento do complexo emocional do narrador e protagonista Carlos de Melo em *Menino de Engenho* (1932), narrativa que comprehende oito anos (dos quatro aos doze) de sua meninice. Para isso, embasamo-nos especialmente na psicanálise, a fim de investigar a estrutura sentimental da criança, em obras sobre o *Bildungsroman*, e fazemos uso da fortuna crítica sobre o autor e a obra em destaque. Dividimos o ensaio em três valências afetivas: o mal-estar, o bem-estar e as ambivalências. Ao mesmo tempo que o garoto, nos capítulos intimistas, é forjado pela tristeza, que se torna perene, muito devido ao assassinato da mãe pelo pai, ele também, nas crônicas de costumes de alguns capítulos, sente o estabelecimento de uma pulsão de vida que o integra à praticamente toda população do engenho. As ambivalências, sobretudo sexuais, trazem à tona o assomo do objeto fóbico, que o repulsa e o atrai concomitantemente. Se o foco de José Lins do Rego é, de fato, traçar histórias cujo desencanto é enfatizado, em *Menino do Engenho* há espaço para a alegria, para a dúvida. Em relação ao sofrimento de Carlinhos, que será ampliado drasticamente em *Doidinho* (1933) e em *Banguê* (1934), estamos diante das suas origens.

Palavras-chave: Mal-estar; Bem-estar; Ambivalência; *Menino de engenho*; Romance de formação.

Abstract: As part of our studies about the formation of the failure – and the affects that it is constituted – on José Lins do Rego’s first three novels, we aim to examine, in this paper, the development of the emotional complex of the narrator and protagonist Carlinhos de Melo on *Plantation boy* (1932), a narrative that comprehends eight years of his life, from four to twelve years old. To achieve this goal, our theoretical basis concern the psychoanalysis in order to investigate the child’s sentimental structure, important works about the *Bildungsroman*, and we also make use of this author’s and novel’s critical essays. This paper is divided in three affective valences: the malaise, the well-being and the ambivalence. At the same time that the boy, in the intimated-related chapters, is forged by sadness, which becomes perennial, especially because his mother’s murder – committed by his father – he also, in the chronological of customs chapters, feels the establishment of a life drive that integrates him to almost every person on the plantation. The ambivalences, mainly the sexual ones, bring up the phobic objects, which repulses and attracts him simultaneously. If José Lins do Rego’s focus is indeed on crafting stories where disenchantment is emphasized, *Menino do Engenho* allows room for joy and doubt. Regarding Carlinhos’s suffering, which will be drastically expanded in *Doidinho* (1933) and *Banguê* (1934), we are witnessing its origins.

Keywords: Malaise; Well-being; Ambivalences; *Plantation boy*; *Bildungsroman*.

1 Introdução

Em outro trabalho, afirmamos que, no romance de 1930, o mal-estar alastrou-se como uma metástase por diversos cantos do país e foi “absorvido e representado por autores de tendências estéticas muitas vezes conflitantes” (Furtado, 2023, p. 316). Em José Lins do Rego não é diferente. Álvaro Lins (2016, p. 56) afirma que a natureza do autor é a tristeza, sendo ele “um romancista que faz viver personagens desgraçados, que descreve situações comoventes”. Não só isso, acreditamos que o escritor paraibano tenha composto uma espécie de romance de formação (da tristeza e do fracasso) na trilogia constituída por *Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933) e *Banguê* (1934).

Entendemos o romance de formação como uma noção de processo, de “sucessão de etapas”, mas que não está mais atrelado à harmonia e ao aperfeiçoamento do indivíduo, como

era entendido no seu surgimento (Wass, 1999, p. 27). Pelo contrário, tal tipo de romance, nas primeiras décadas do século XX, é fortemente atravessado pelo mal-estar e pela subjetivação dos conflitos. De acordo com Franco Moretti (2020, p. 349), grande parte dos personagens é “desenraizada, narcisista e regressiva” e vive sob o signo do trauma.

Como a primeira parte do nosso estudo, procuramos, neste artigo, investigar a representação das divergências emocionais de Carlinhos. Há, por um lado, a predominante figuração do mundo idílico, como a representação das explorações do garoto, da sua integração com a alteridade, do seu regozijo e de uma certa pulsão de vida, que “constrói, edifica, assimila e reúne” o sujeito (Almeida, 2007, p. 300). Por outro lado, um mal-estar subterrâneo e perene toma conta dele. Assim, ao mesmo tempo que se contam as aventuras e as descobertas do menino e, no plano do engenho, é traçado “o máximo rendimento do Santa Rosa, quando gerido por um senhor perfeito, em completa sintonia [pelas lentes da criança] com a terra e com a gente” (Bueno, 2015, p. 142), a tristeza do garoto é normalmente arquitetada por meio de capítulos sintetizadores. Esse tipo de capítulo, narrado no pretérito imperfeito, conta uma vez ações ou sentimentos que ocorreram ou se manifestaram, respectivamente, várias vezes ou por um longo período. Sedimentam-se, portanto, as condições interiores do mal-estar¹ do menino, que funcionam também como uma predição dos seus infortúnios futuros – figurados em *Doidinho* e *Banguê*.

A subjetivação dos antagonismos, estabelecendo os embates ontológicos do sujeito, torna essa narrativa mais complexa do que seriam apenas notações amenas acerca do engenho, pois a narração em primeira pessoa promove o tom altamente pessoal do depoimento de Carlos de Melo e o ritmo afetivo da prosa, balizada pela rememoração do personagem principal, aberta à “fragmentação e à divagação” (Bueno, 2015, p. 156). Contudo, o romance comporta tanto capítulos – ao todo quarenta e que pouco se entrelaçam – de tensão amena ou quase nula, como aqueles relacionados ao engenho (normalmente sem ligação causal entre os capítulos e numa espécie de cronologia subentendida, porém quase nunca exposta) narrados numa espécie de branda e, muitas vezes, jubilosa crônica de costumes, que normalmente enfoca os passeios do menino, o funcionamento daquelas terras e o modo de vida das classes populares, com quem ele trava contato amiúde amigável, quanto os capítulos de inspeção interior, em que, com frequência, manifesta-se o mal-estar de Carlos. A fim de destacar, então, o complexo emocional do garoto, dividimos a nossa análise-interpretativa em três tópicos representantes dos seus sentimentos: 1º) sobre o mal-estar; 2º) sobre o bem-estar; 3º) sobre as ambivalências, condensadas pelo desenvolvimento da sexualidade do menino.

2 As valências emocionais de Carlinhos

2.1 A formação da perene tristeza profunda

Os três primeiros capítulos consagram, respectivamente, a morte da mãe, o retrato do pai e o retrato da mãe (que fizeram parte apenas dos primeiros quatro anos do menino) e participam

¹ O mal-estar, claro, também pode surgir por meio de tensões históricas, sociais, religiosas, culturais etc. Objetivamos, no entanto, salientar a construção dele através dos conflitos internos do protagonista.

da tonalidade disfórica do romance – o tom sendo entendido como “as modalidades afetivas da expressão” (Bosi, 1988, p. 279). O primeiro capítulo, que engloba exatamente o dia da tragédia, inicia-se com a lembrança do mais vigoroso trauma de Carlos de Melo, a ser rememorado constantemente em *Menino de engenho*.

Aos quatro anos de idade, a mãe dele – Dona Clarisse – é assassinada pelo não nomeado pai. Não só isso, a criança testemunha o ato consumado; ela distingue a “mãe estendida no chão” e o “pai caído em cima dela como um louco” e, para além disso, percebe que ela “estava toda banhada em sangue”. Ao final do dia fatídico, ele sente “de verdade a ausência” da mãe e, entre os sucessos do dia que lhe apareciam “às pressas e truncados”, ele começa a “chorar baixinho para os travesseiros, um choro abafado de quem tivesse medo de chorar” (Rego, 2020, p. 20).² Daí vemos uma representação bastante clara da infelicidade contida e solitária e do desamparo.

O retrato do pai mantém a coloração pesarosa do relato. Escrito em dois parágrafos longos, cuja mirada infantil do primeiro dá lugar a sua reinterpretação pela adulta no segundo, o capítulo foca, respectivamente, tanto na lembrança positiva do pai, que estava sempre presente a beijar e a contar histórias para a criança, no seu lado agressivo, que metia medo a Carlos, quanto no modo como, no tempo indefinido do presente da escrita, o protagonista o enxerga:

A sua história [...] era a de um arrebatado pelas paixões, a de um coração sensível demais às suas mágoas. Coitado de meu pai! [...] Vim a compreender, com o tempo, porque se deixara levar pelo desespero. O amor que tinha pela minha mãe era o amor de um louco. (p. 21, grifo nosso).

E é notável a empatia,³ a falta de ressentimento em relação àquele que assassinou a mãe, e a justificativa do ato, que parecem resultado de um longo processo de luto, como notamos no grifo, e a conseguinte parcial pacificação do sofrimento. As vias da remissão, assim, percorrem a existência tormentosa do pai, “para quem a vida só tivera seu lado amargo” (p. 21), e o seu prematuro óbito na casa de saúde; a morte, como sabemos, é o principal agente do perdão.

No entanto, o pai surge igualmente como um fantasma que povoa as passagens intimistas da narrativa consolidando um dos pavores da criança: o de tornar-se louca a partir de uma certa noção incutida de hereditariedade do mal. Tal ideia é manifestada no capítulo trinta e cinco do livro, em que o avô recebe uma carta sobre a situação do pai de Carlos. Através de uma conversa entre José Paulino e o tio Juca, o menino entende que o pai “está quase na indigência” (p. 110). Daí em diante, não só o pai, como o devaneio de ser como ele, ocupam a mente do protagonista, que é sugestionado por dois acontecimentos: a passagem de um louco pelo engenho, que estava sendo levado ao asilo, e o convívio com um dos filhos de Maria Pitu, mãe de outros meninos com quem Carlos brincava próximo à casa dela.

No primeiro caso, a fantasia dele conecta o doido desconhecido ao pai e ao interesse fóbico pela loucura e a crença de algumas pessoas no engenho de que os filhos podem legar o desvario dos pais. Frente a isso, ele se questiona: “Quem sabe eu não ficaria como o meu pai?

² Todas as citações do romance fazem parte da mesma edição. A partir de agora mencionaremos tão somente a página e os possíveis grifos dos trechos.

³ A empatia, “que é um sentir-dentro, mais do que o sentir-com da simpatia” (Bosi, 2010, p. 36), é um traço relevante da personalidade do protagonista. Se, em *Menino de engenho*, ele a sente principalmente pelos mais pobres, em *Doidinho* esse sentimento amplia-se em direção aos desamparados; emoção, esta, que também experimenta fortemente.

Punha-me triste com estes pensamentos sombrios” (p. 111). No segundo caso, um dos filhos de Maria Pitu, de acordo com a descrição do narrador, era “um doente, coitado”, que não falava nem andava e olhava “para o mundo com uns olhos queimados de vivacidade” (p. 112). Ele ouvira boatos de que esse filho nasceu dessa forma por causa do tanto de bebida alcóolica que o pai dele ingeria. O temor de Carlos aumentava ao ouvir a história, uma vez que ele “também tinha um pai a quem podia puxar”.

Da mãe, o narrador não consegue construir uma imagem única e coerente. As peças que consegue montar advém do que os outros dela afirmam (que, por exemplo, era reclusa) e do seu próprio processo de efábulaçāo. Embora Carlinhos garanta que ainda “guarda [da mãe] detalhes bem vivos que o tempo não conseguiu destruir”, o fulcro da recordação ainda parece ser a fantasia: “Horas inteiras eu fico a pintar o retrato dessa mãe angélica, com as cores que tiro da imaginação, e vejo-a assim, ainda tomado conta de mim, dando-me banhos e me vestindo”. (p. 22). Além de angélica, ela era uma “criatura em que tudo era tão puro”, “cheia de pudor e recato” (p. 22). O aspecto imaculado, virginal, com que o protagonista caracteriza essa mãe, mais que suficientemente boa, está ligado à ótica nostálgica que marca esse e os outros dois romances narrados por Carlos de Melo – nostalgia não só como amor e saudade do passado, que o tornam maior do que fora, como a busca dele prospectivamente.

Para além do fulcro nostálgico e ficto engendrado pelo assassinato, é possível afirmar que o saldo do homicídio é a repetição do desamparo e do sentimento de angústia primevo. Repetição pois o primeiro desamparo é a separação umbilical da mãe e do bebê, decorrendo dela a angústia, mais precisamente a angústia de separação (Freud, 2014, s. p.). Não é difícil observar que a saudade de Carlos de Melo está relacionada ao amparo dos pais, sobretudo da mãe, que cuidava dele integralmente e o fazia adormecer ouvindo “a surdina daquela voz”, que era o “requinte de sibarita pequeno” da criança. E se nos próximos capítulos qualquer menção à mãe leva o menino às lágrimas, ao longo do seu processo de elaboração da perda e sob a proteção da tia Maria, Dona Clarisse é pouco aludida e, quando o é, nenhum transtorno é causado na criança:

Minha tia me chamou e elas me fizeram todos os agrados, com aquelas mesmas exclamações: — É a cara da mãe! Foram me dando goiabas e limas-de-umbigo. Os primos já estavam no sítio sacudindo pedras nas fruteiras. (p. 37).

Todavia, em suma, esses três fulcrais primeiros capítulos são alicerçados pela falta abrupta erguida pelo assassinato; dele, revelam-se os mal-estares – a nostalgia, o luto, o desamparo –, que, perenes, o acompanharão até a vida adulta. Além do mais, tais páginas são construídas pela marca da saudade, pela busca rememorativa dos pais mortos, pela totalização da narração introspectiva que não dá espaço para a representação dos antagonismos exteriores.

Contudo, para além da repetição do trauma, há outras razões para a infelicidade de Carlos. *Grosso modo*, elas são: a) a solidão, que é causa e consequência do mal-estar; b) a privação da liberdade, que sucede sobretudo quando ele está doente; c) a tia Sinhazinha, que ocupa o lugar de quase todo o mal, muito em oposição à figura imaculada de tia Maria.

No que tem a ver com a solidão, o capítulo vinte e cinco, que sumariza a tristeza do menino, mostra que o isolamento nem sempre lhe é imposto, mas que Carlinhos também o deseja e o escolhe:

Era um menino triste. Gostava de saltar com os meus primos e fazer tudo o que eles faziam. Metia-me com os moleques por toda parte. Mas, no fundo, era um menino triste. Às vezes dava para pensar comigo mesmo, e solitário andava por debaixo das árvores da horta, ouvindo sozinho a cantoria dos pássaros. (p. 79).

O verbo “ser” no passado imperfeito do indicativo sugere o caráter rotineiro e persistente do sentimento, adicionando ao entusiasmo com que foi representada a sua vida no engenho até agora (como veremos) esse fio subterrâneo do desalento, que permeia todo esse capítulo sintetizador do mal-estar. É narrada, assim, a sua simpatia pela solidão, cultivada enquanto o menino pegava pássaros no alçapão e, em outro momento da história, passeava com o seu potro Jasmin enquanto ele era arrastado “aos pensamentos de melancólico.” (p. 87).

E há motivos para o seu desassossego: a sua futura ida ao colégio, a morte da mãe e o destino do pai, e o difuso medo da morte dessa criança que a enfrentou tão de perto. Ademais, essas páginas contemplam a confissão de desejos repreensíveis, como não só a vontade de que a velha Sinhazinha morresse como que ela também fosse “trucidada” com “cavalos desembestados puxando-lhe o corpo pelos espinhos.” (p. 82). Diante de todas essas revelações, esse capítulo está entre os mais introspectivos (e, portanto, mais tristes) do romance.

A propósito, palavras do campo semântico da tristeza, como a própria tristeza, a melancolia e os seus respectivos adjetivos, não são raramente encontrados na narrativa. Há, pelo menos, vinte e um usos de tais palavras, que não só autoqualificam o menino, mas também o fazem com o que ele vê. Dessa forma, o protagonista considerava aquelas terras tristes após as enchentes, enxergava a desolação na paisagem do falido engenho de seu Lula, relembrava a “melancólica beleza” (p. 21) de sua mãe etc. O seu olhar, portanto, não se furtava de compreender e assimilar o desalento ao seu redor.

O grande transtorno de Carlinhos ocorre quando o seu exterior se torna o seu quarto, havendo a transformação compulsória daquele que explora com felicidade o engenho em um solitário confinado. A prudência de tia Maria, exagerada de acordo com a percepção do garoto, a doença e a chuva levam-no a vivenciar alguns períodos de isolamento – exigido, dessa vez, pelo outro.

O cuidado em relação ao menino, se amiúde desejado por Carlinhos durante quase todo o romance, o descontenta quando lhe é tolhida a liberdade. E a sensação de que há o impedimento das suas atividades cresce enquanto ele constata a independência dos moleques. Existe, nessa equação, a emergência da inveja, explicada pela mirada do garoto, para quem o mais importante era brincar. Os moleques, portanto, eram superiores aos meninos da casa-grande uma vez que viviam “soltos com o pé no chão e a cabeça no tempo” e eram “senhores da [própria] liberdade” (p. 70).

O retiro forçoso do personagem principal do convívio social apresenta-se mais uma vez nas suas crises asmáticas. E os dias longos que o acompanhavam naquele “resguardo rigoroso de mulher parida” faziam-no “vencer o tempo com as minhas cismas de menino” (p. 93). O que é destacado na narrativa é o contraste entre o enclausuramento da criança e a vibração do engenho. À vista disso, há uma apreensão sinestésica do exterior agitado tanto por meio da audição quanto do olfato, respectivamente:

Do meu quarto *ouvia* o barulho da moenda quebrando a cana, a gritaria dos cambiteiros, a cantiga dos carros que vinham dos partidos. A fumaça cheirosa do

mel entrava-me de janela adentro. O engenho todo na alegria rural da moagem.
(p. 94, grifo nosso).

Entretanto, a captação sensível do mundo lhe oferece algum apaziguamento do infotúnio, o que é pautado pela imaginação da criança e pelo desenvolvimento dos sentidos corporais. Dessa forma, através de uma réstia redonda do quarto bem acima da sua cama, ele via “as nuvens passando por ela às carreiras ou devagar”; assim, entretinha “o meu puxado com esse cinema, em que o sol e as nuvens faziam-se de artistas.” (p. 95).

Nos dias de chuva há também essas impressões. A chuva o deixava “preso com os meus pensamentos” e dilatava a sensação de monotonia dos dias. Restava ao garoto passear os olhos, através da vasta paisagem que a casa-grande, ao alto, lhe permitindo contemplar “os riachos descendo e a estrada que parecia um rio de lado a lado.” (p. 122). Existem dois motivos que embalam as cismas de Carlos nesse instante do romance: um prospectivo e outro retrospectivo, a saber, na devida ordem, a já mencionada iminente ida ao colégio e o casamento de tia Maria. Com essas ruminações, ele se sente “mais triste, mais íntimo consigo mesmo” (p. 123).

E o contrário de tia Maria é a velha Sinhazinha, que “seria o tormento da minha meninice” (p. 30). O uso do pretérito imperfeito sintetiza e adianta a infelicidade dele ao redor da velha. E ela não só é o oposto óbvio de tia Maria (que encarna todo o bem), como também o é, em menor grau, de grande parte da população do engenho, bastante generosa com Carlos, e do espaço edênico que o envolve. Sinhazinha, portanto, é a personificação do mal e serve como o contato familiar do garoto com a dureza, ensinando a ele que a severidade existe dentro daquele ambiente de brandura.

O protagonista percebe o mal em contraste com a representação do bem: “Minha tia Maria, um anjo junto daquele demônio, não tinha poderes para resistir às suas forças e aos seus caprichos”. Esse dualismo radical é próprio das crianças, que ainda não adquiriram completamente a capacidade de criação de pensamentos complexos, simbólicos ou abstratos. Enquanto Sinhazinha era déspota, tirana, tinha o “rosto enrugado e a voz áspera”, era sádica e capaz de realizar seus “prazeres brutais”, encontrando pretextos a fim de castigar as “crias da casa”, todos conheciam, quando tia Maria assumia a direção da casa, “a mansidão e a paz de uma regência de fada” (p. 30-31).

Essa construção maniqueísta, aliás, é manifestada em algumas passagens da narrativa, com preponderância do bem. A sua debilitada prima Lili era “mais um anjo do que gente” (p. 31), o seu avô, além de justo, “cedendo sempre no que eles [os pobres] pediam” (p. 75) era um “santo que plantava cana” (p. 104). O emprego de advérbios, de modo ou frequência, totalizantes, como “inteiramente”, “sempre” e “nunca”, esses dois últimos amiúde encontrados, são igualmente utilizados na edificação desse dualismo.

Já a edificação do bem-estar inicia-se quando a sociedade passa a existir para Carlinhos. A partir do momento, portanto, em que o menino se muda para o engenho de seu avô materno, José Paulino, e lá se relaciona com a alteridade, ampliando o seu conhecimento de mundo, o regozijo toma conta da história. Se, em relação ao mal-estar, pudemos verificar que quanto mais introspectiva a passagem, habitualmente durante os períodos de solidão da criança, mais infeliz ela se torna, no que tange ao contentamento, quanto mais o protagonista se incorpora ao meio, mais bem-estar sente. Da espécie de um diário íntimo, a infelicidade; da crônica, a felicidade; do cismar, a melancolia; da ação, o prazer.

2.2 O bem-estar

É possível constatar e sintetizar que os fulcros do bem-estar – localizados de forma fracionada mas altamente reiterada na história – são: a) o sentimento de novidade: a absorção do novo dá-se por intermédio do profundo desejo de maiores descobertas, seja do outro, seja do espaço (onde também há o outro); b) histórias: contadas normalmente pela velha Totonha, outras vezes pelo avô e também por diferentes viventes do engenho; c) amparo: sobretudo o de tia Maria; d) amizade: tanto com os primos quanto com os moleques e embora os níveis sociais do menino e dos moleques estejam em assimetria profunda, o vínculo entre eles é um dos principais motores da inclusão de Carlinhos no seio daquela comunidade. Contudo, acerca desse último eixo do contentamento, as relações se fazem por meio de sentimentos ambivalentes.

O sentimento de novidade é revelado logo no quarto capítulo do romance, aquele da chegada de Carlos ao engenho. Ele se destaca, não obstante o protagonista continue chorando ao relembrar a mãe, pela mudança tonal da narrativa: da disforia para a euforia, da inação para a ação, o que vaza na própria forma do relato que se afasta do memorialismo saudoso e meditativo, que leva o narrador para a tristeza, e vai ao encontro da narração do menino em movimento, das suas aventuras num local idílico de liberdade.

Consequentemente, são numerosas as palavras, nesse capítulo e em outros, do campo semântico do novo, muitas vezes acompanhadas por expressões positivas. Dessa forma, “um mundo novo se abrira” para o menino, a viagem de trem era “uma novidade” e nela, “quando chegava numa estação, ainda mais se aguçava a minha curiosidade”, no engenho “eu ia reparando em tudo, achando tudo novo e bonito”, a inédita rotina “era uma delícia” (p. 23-26). Conjuntamente com tais descobertas cativantes, forma-se a imagem de um espaço paradisíaco daquele que vê com “olhos de deslumbrado” aqueles sítios. Ao recordar o primeiro banho no rio, acompanhado pelo tio Juca, que o ensinara a nadar, Carlos afirma que, naquele momento, entrou “em relação íntima com o engenho” do avô. E que

Daquele banho ainda hoje guardo uma lembrança à flor da pele. De fato para mim, que me criara nos banhos de chuvisco, aquela piscina cercada de mata verde, sombreada por uma vegetação ramalhuda, só poderia ser uma coisa de outro mundo. (p.26).

Constrói-se paulatinamente, através da evocação lírica da memória, a noção paradisíaca acerca das terras do avô, que se configura como um oásis para o menino. Como nota Northop Frye (1973, p. 365), as narrativas edênicas estão menos sujeitas à crítica social do que os modos imitativos e tendem, ainda, a idealizar o espaço e as relações humanas. Essas características, no caso de *Menino de engenho*, estão associadas com a rememoração nostálgica e amena do protagonista.

Dessa espécie de estrutura romanesca ingênua, a mimetizar majoritariamente a mirada da criança sobre o mundo, cria-se aquele “equilíbrio de antagonismos” e a “artificial igualdade na diferença entre pobres e ricos que atravessa todo o romance [...].” (Bueno, 2015, p. 152). Mas, apesar dessa harmonização dos conflitos históricos e sociais, são conferidas às personagens advindas das classes populares uma existência concreta: “Se não são os protagonistas [...] estão muito longe de serem meros figurantes” e a sua vivacidade “é um dos fatores a determinar o andamento do romance” (Bueno, 2015, p. 148), como é o caso da velha Totonha.

Ela, pobre, desdentada e nômade contadora de histórias, atrai as crianças através da sua capacidade de comover os seus ouvintes: “O que fazia a velha Totonha mais curiosa era a cor local que punha nos seus descriptivos. Quando ela queria pintar um reino era como se estivesse falando dum engenho fabuloso.” (p. 65). Ademais, ela dramatizava as suas histórias concebendo certo sincretismo de gêneros. Do poema ao épico, ela sustentava emocionalmente a sua contação através do drama.

E todos esses atributos despertavam no menino uma fascinação pungente, para quem aquelas histórias “valiam tudo” (p. 65). Três reações intensas e distintas, mas que participam do mesmo fulcro (a fascinação), eram geradas nele: o choro diante da dor dos personagens, o medo animado pela história de uma tragédia que continha uma abundância de detalhes e que, por meio da “voz plástica da velha [...] parecia a dois passos de nós”, (p. 68) e a ansiedade pelo retorno dela, porque “ela possuía um pedaço de gênio que não envelhece” (p. 68).

Já as histórias do avô, sumarizadas no capítulo trinta e três, eram de outra sorte, mas ainda assim prendiam a atenção do protagonista. Elas

Não apelavam para a minha imaginação, para o fantástico. Não tinham a solução milagrosa das outras. Puros fatos diversos, mas que se gravavam na minha memória como incidentes que eu tivesse assistido. Era uma obra de cronista bulindo de realidade. (p. 104).

Pautadas na rememoração familiar, essas narrativas são palpáveis e a solução delas nunca se dá por meio da imaginação. Daí Luís Bueno (2015, p. 154) percebe que a poética de Carlos, na construção da sua autobiografia infantil, funde a imaginação (provinda sobretudo das histórias da velha Totonha) e a realidade (decorrida das crônicas do avô), ambas sob o funcionamento da memória.

O ajuste à realidade ou a parcial adequação do menino diante dos dados objetivos do mundo decorre do processo educacional pelo qual Carlinhos passa quando amparado por tia Maria. Tornando-se a figura materna dele – substituindo Dona Clarisse – as atividades dela (iniciadas pela mãe biológica de Carlos) são parecidas com as de uma mãe suficientemente boa, que, segundo Winnicott (1975, p. 25), é “aquela que efetua uma adaptação ativa às necessidades do bebê, uma adaptação que diminui gradativamente” de acordo com a integração dele ao exterior, a sua crescente autonomia e à sua capacidade de lidar com a frustração.

Tia Maria não só cuida do menino dando-lhe banhos, cuidando dele quanto está doente, preocupando-se com as suas emoções, com a sua educação (ensinando-lhe as primeiras letras e a incipiente religião) e, em menor grau, com os perigos dali; ela, igualmente, e isso está bastante atrelado à limitada atenção dada às aventuras de Carlos, fortalece o processo de emancipação dele não prejudicando taxativamente a sua liberdade (a despeito da cautela que emerge no momento em que o menino apresenta as suas crises asmáticas) e, para mais, organizando viagens para diferentes engenhos, onde a criança amplia a sua geografia mental e os seus laços de amizade com o outro.

Com o casamento dela, no entanto, a desolação volta ao menino. O capítulo trinta e nove, aliás, que narra a cerimônia, figura o contraste entre o ambiente festivo do engenho – onde eram recebidos muitos convidados, afagados pela farta comida e pelo baile – e a situação emocional da tia e do menino, que a vê triste. Ele, assim, nota que ela estava “toda de branco, bem triste, olhando para o chão”, enquanto algumas pessoas zombavam com Carlos

dizendo-lhe que agora ele seria cuidado por Sinhazinha.⁴ Ele foge para o seu quarto e tão somente ouve os sons da festa. No outro dia, eles se despendem abraçando-se e chorando copiosamente. O primeiro dia da perda de sua “segunda mãe” amanhece com chuva “e o Santa Rosa a coisa mais triste do mundo. Tudo vazio para mim, tudo oco, sem os cuidados, os beijos e as cavilações da minha tia Maria.” (p. 120-1).

Contudo, ao menino não faltavam ligações com o outro. As amizades dele são travadas sobretudo com os moleques e com os primos. Aliás, elas são construídas por meio de dois sentimentos antagônicos, que causam certa ambivalência: o de irmandade e o de comparação (muitas vezes invejosa) com a alteridade, edificada, no caso dos primos, pela diferença de idade entre eles e, no caso dos moleques, pela assimetria social que engendra díspares modos de vida.

Os três primos mais velhos (não nomeados), dois meninos e uma menina, participam de três capítulos do romance, estando eles sempre associados (especialmente os meninos) a um frenesi constante. Durante as férias da escola – que Carlinhos ainda não frequenta – eles até chegam calmos ao engenho, mas logo se transformam nos “mesmos diabos de antigamente.” (p. 93). No entanto, há um grau de ressentimento e inveja nesse comentário, pois eles estão sempre saudáveis. Há algumas referências à vitalidade dos primos. Na primeira aparição desses parentes, o protagonista afirma que os dois meninos “sabiam nadar, andar a cavalo no osso” e “comiam de tudo e nada lhes fazia mal.” (p. 29); quando o protagonista estava doente, os primos brincavam e ele ficava em casa a fim de tratar da asma; assim: “Via os meus primos vermelhos de sol, chupando tudo o que era fruta, com uma amargura que me consumia. Aqueles cuidados excessivos me transtornavam.” (p. 112). Eles figuram, portanto, o vigor, a saúde, contrapostos às doenças que acometem o menino, deixando-o prostrado e abatido.

Os primos também são mais livres se comparados com o neto de José Paulino, sobre tudo por serem mais velhos do que ele. Dessa forma, quando com eles, o garoto habita lugares os quais, sozinho, não poderia visitar, violando os limites impostos, não com tanto vigor, pela tia Maria. E a natureza às vezes imprudente das brincadeiras deles, que ocasionalmente colocam o protagonista em risco, torna a relação entre os primos e ele ainda mais ambígua. Nelas, “saía sempre gente chorando” e “o dia todo passávamos assim, nessa *agitação medonha*.” (p. 30, grifo nosso). Para além dos primos representarem a saúde, eles igualmente representam a transgressão, bem como os moleques (ambos, primos e moleques, participam conjuntamente de algumas brincadeiras); e toda transgressão nessa narrativa goza de um matiz sentimentalmente dual, como ainda examinaremos no caso da formação sexual do personagem principal.

Em relação aos moleques, o menino supera a desconfiança deles logo ao chegar às terras do avô, entrosando-se e passando muito de seu tempo com eles. Entretanto, Carlinhos também os inveja devido a maior liberdade que possuem – decorrente da impossibilidade das famílias mais pobres de zelarem pelos filhos da mesma forma cujo protagonista é amparado, e mesmo da necessidade trabalho, que os fazem transitar de forma aparentemente livre pelo engenho.

Para além disso, eles também servem como agentes estimuladores do contato de Carlinhos com o desconhecido. O principal deles é o começo da aprendizagem erótica do protagonista. Os moleques, para mais de iniciá-lo “nas conversas picantes sobre as coisas do sexo”

⁴ Curiosamente, é logo após o casamento da tia Maria que Sinhazinha demonstra alguma sensibilidade em relação à situação emocional do menino; ela o chama para perto de si e passa a “mão pela cabeça, me agradando. Era a primeira vez que eu sentia um afago da velha” (p. 121).

(p. 70), também o faziam perder a sua “doce inocência” mediante o “contato libidinoso com os moleques da bagaceira” (p. 71). Não é dito exatamente como ocorrem tais contatos, mas o seu desenvolvimento sexual parece decorrer, respectivamente, do encontro homossexual, zoofílico e com as negras. Aliás, essas relações sexuais nos levam à acentuada ambivalência sentida por ele no decorrer da concepção da sua sexualidade.

2.3 Ambivalências sexuais

As dualidades afetivas de Carlinhos resultam numa mudança tonal de uma narrativa baseada constantemente na exploração do maniqueísmo sentimental do protagonista. O choque entre sensações contraditórias revela-se, sobretudo, quando há o enfoque no desenvolvimento da sua sexualidade. Antes de tratar desse assunto, no entanto, mostramos sucintamente como o colégio também é pintado com certa ambiguidade.

A escola participa do imaginário do menino e dos outros como um lugar de ajuste de modos; para o protagonista ele é, igualmente, um refúgio fantasioso de fuga da tristeza. No primeiro momento, é aquela infelicidade perene que o assalta, fazendo-o refletir que o melhor seria ele se encaminhar para lá a despeito do “diretor medonho, de bancas, de castigos, de recreios, de exercícios militares” (p. 80). Não obstante os recreios, os outros itens mencionados normalmente não atraem crianças. No segundo momento, o desencanto conecta-se com o casamento de tia Maria e a sua subsequente mudança; desamparado, ele afirma que não iria “para ali [colégio] com medo. Pelo contrário: vivia a desejar o dia de minha partida.” (p. 121). Há, nesse desejo de mudança, a procura pela transição de menino para homem, pela qual os primos atravessam. Se a transição fora completada precocemente no que tem a ver com o sexo, agora ela deve ser efetuada no que concerne às letras, em que se sente atrasado, e com a moral, com o refinamento dos costumes apontados pelo outro e que o garoto absorveu como uma necessidade própria de “freios e chibata” (p. 131).

Entretanto, não existem instâncias coibitivas que o impeçam de desenvolver a sua sexualidade. No brevíssimo capítulo trinta, os paroxismos emocionais do menino assomam claramente no que tem a ver com o assunto. Carlinhos, nessa parte, consegue ficar sozinho no quarto do seu tio Juca – quarto, este, que permanecia trancado à chave na ausência de seu morador – e, ali, transgride o pedido do tio de não entrar em contato com um pacote embrulhado em cima da cômoda. Ora, a própria proibição, ainda mais assim tão específica, gera o desejo de infringi-la, sobretudo em face de um menino tão curioso. Lá ele dá com “uma coleção de mulheres nuas, de postais em todas as posições de obscenidade”; e prossegue:

Não sei para que meu tio guardava aquela *nojenta exposição de porcarias*. Sempre que sucedia ficar sem ele no quarto, era para os postais imundos que me botava. Sentia uma *atração irresistível* por aquelas *figuras descaradas* de meu tio Juca. [...] Eu não era digno da sua intimidade, dos segredos de sua alcova. Mas ficava-me de seus aposentos uma *saudade ruim* daquelas mulheres e daqueles homens *indecentes*. (p. 96, grifo nosso).

É visível a percepção dos postais como uma espécie de objeto fóbico, sobre o qual Carlos sente repulsa e desejo simultaneamente. Assim, ele experimenta uma “atração irresistível” por “aquela nojenta exposição de porcaria”; e a saudade, a sensação de falta do objeto

faltante que se quer de volta, é desagradável ainda para o adulto. Não só isso, a fixação pelos postais é tão irresistível que ele, sempre que tem a oportunidade, os procura.

Aos oito anos de idade, outra etapa da sua formação sexual desenrola-se “nas masturbações gostosas com a negra Luísa.” (p. 116). Quando Carlinhos estava isolado devido às crises de asma, Luísa o levava “para os banhos da beira do rio, sujando a minha castidade de criança com os seus arrebatamentos de besta.” (p. 114-5). O banho, portanto, ao invés de limpá-lo, o sujava graças a ação dessa criatura infernal e aliciadora. E Luísa é descrita por meio de analogias e um vocabulário bíblico da perdição: ela também é o “anjo mau” da infância do garoto, a “sombra negra do pecado” e “um vício absorvente” que lhe fazia do sexo uma “escravidão abominável” (p. 114-116).

Cabe fazer um aparte relativo à espécie de breve namoro entre o protagonista e Maria Clara, narrado no capítulo anterior ao da pecaminosa negra Luísa. Bastante diferentemente da relação carnal e lúbrica de Carlos com Luísa, o contato com Maria Clara, uma das filhas de seu tio João, que ocasionalmente visitava José Paulino, efetua-se mediante o amor casto e ingênuo numa atmosfera paradisíaca que os une. A prima o interessava de tal modo que o fazia esquecer “o carneiro [Asmin] e os passeios solitários”. Dando costas ao que antes lhe entretinha, e à melancolia que o agastava, o menino passava um longo tempo conversando com Maria Clara sob “a sombra dos cajueiros”, onde havia tanto “folhas secas pelo chão, como um grande tapete cinzento, que rangiam nos pés” quanto “o cheiro gostoso da flor do caju” (p. 106-107).

Não há insinuações sexuais a respeito da prima; a relação desenrola-se, mormente para Carlinhos, através do devaneio, como no momento em que eles conversam acerca do casamento futuro. Mas é possível dizer que as questões fantasiosas, e ingênuas, pertençam mais ao garoto – pelo menos em tal momento de paixão etérea – porque Maria Clara, mais velha, atrai-se por assuntos que o pensamento dele não comporta. Um dia, por exemplo, ela o chamou “para ver uma coisa: a canalha do curral estava em amor livre, num canto da cerca”; ele decide tirá-la dali, tirá-la de uma cena que a ela cativa, uma vez que ele julga que “aquilo era porcaria para os seus olhos limpinhos” (p. 108). Percebe-se que ela se interessa para a materialidade sexual do amor, não tão somente para as elucubrações imaginárias e inocentes do namorado. E, segundo a perspectiva romântico-virginal do protagonista, antes da partida do tio, Maria Clara e ele fizeram os “ídilios derradeiros, correndo os nossos recantos preferidos, como um casal de namorados de livro” (p. 108).

Advém da despedida do tio e de sua família a primeira frustração amorosa do menino, que não enxerga na prima a desolação que ele sente: “Maria Clara nem parecia que me queria bem, toda satisfeita, sentada no carro. Pensava que ela estivesse triste como eu. Mas qual! Alegre com a viagem, bem contente no meio do alvoroço das despedidas.” (p. 108). Diversos motivos podem participar da alegria dela, mas Carlinhos opta pela rejeição. Daí o exterior e o interior, que estavam em consonância com a alegria, entram em desalinho: “Os pássaros cantavam tão alegres no gameleiro, porque talvez não soubessem da minha dor” (p. 95).

É um capítulo que narra o surgimento de um amor que totaliza brevemente a vida de Carlinhos e o faz ter o sentimento de unificação com o outro, representado numa vontade fantástica e pueril de casar-se. Tal surgimento é um evento, entendido na acepção de Carlo Diano de que ele é só assim designado se o acontecimento é concebido pelo sujeito “sob um certo ponto de vista” e é “acolhido dentro de uma certa tonalidade afetiva” (Bosi, 1988, p. 276), além de sê-lo marcante ainda no presente e que, nesse caso, aponta para o futuro. Afirma Carlos de Melo, então, que chorou entre os seus lençóis “lágrimas que o amor faria ainda muito correr nos meus olhos” (p. 109).

Toda a afabilidade paradisíaca com que esse capítulo é construído parece inconciliável com a decida ao abismo cativante do capítulo posterior. A pureza desaparece em favor da satisfação sexual. O carinho, nesse caso, está presente como “um ciúme impertinente” (p. 116), uma amostra do “querer-lhe um bem esquisito” (p. 116) e/ou um sentimento de posse advindo da relação de propriedade entre os donos do poder e as (ex) escravas. Do céu, em que o casal de primos explora o engenho, ao inferno, em que Carlinhos está recluso com Luísa por conta da asma, do lugar aberto e sadio ao espaço fechado e doente, da figuração edênnica à ambiguidade conturbada, o processo formativo do menino perpassa diferentes tipos de vínculos que irão desaguar num Carlos de Melo, em *Banguê*, bastante desequilibrado afetivamente.

O sexo, quando totalmente consumado, não só carrega um sentimento de uma contravenção suja, mas também a doença em si. Aos doze anos, Carlinhos mete-se com Zefa Cajá, levando-lhe diversos mantimentos com o intuito de persuadi-la a transar com ele. Isso ocorre “uma porção de vezes” (p. 127) e desses contatos o protagonista contrai gonorreia. Mas o caso não é recebido como uma grave infração; o avô mal conversa com o menino sobre o assunto e os outros divertem-se com o episódio. A punição sucede apenas com Zefa Cajá, que é presa. Ele sofre tão somente dos sintomas da doença, que, em suma, o envaidece e serve como ponto de inflexão do seu desenvolvimento: “A doença do mundo me operara uma transformação. Via-me mais alguma coisa que um menino; e mesmo já me olhavam diferente”. E o engenho passou a oferecê-lo “o amor por toda a parte: na senzala, na beira do rio, nas casas de palha”. (p. 129); assim, ele se via como homem mas também como um animal, um “cachorro no cio” que esfregava a sua “lubricidade por todos os cantos”. (p. 130).

Obviamente, não é nenhuma surpresa que seja exatamente o sexo que traga a ambivalência, uma vez que a sua proibição é imperativa na construção da civilização.⁵ Há uma indiscutível falta de instâncias coercitivas na formação de Carlinhos: não há mãe, não há pai, não há escola e nem mesmo a fé, que lhe é debilmente ensinada ocasionalmente, o coíbem de algo, embora sejam normalmente os valores cristãos que lhe trazem a percepção transgressiva. Nem Sinhazinha nem o seu avô – que pouco se ocupa com os afazeres do neto – e nem os empregados conseguem bloquear os passos de menino. A tia Maria conseguia, e é na sua figura angelical que ele pensa após os atos libidinosos, perguntando-se o que ela acharia se soubesse de tudo aquilo.

⁵ Todavia, nem se pode afirmar que há uma civilização ali formada se levarmos em conta as ideias de Freud acerca de sua edificação. Segundo o pai da psicanálise, as renúncias pulsionais (sobretudo as violentas e as sexuais) são as condições básicas e principais para o desenvolvimento civilizatório; da sua tentativa de implantação decorrem a ordem, a paz, a limpeza etc., que abrem caminho para a valorização e o cultivo “das mais elevadas atividades psíquicas, das realizações intelectuais, científicas e artísticas, do papel de liderança concedido às ideias na vida dos seres humanos.” (Freud, 2020, p. 343). Parece haver um certo sincretismo entre o que é considerado civilizado e o que é considerado bárbaro (de acordo com as lentes da cultura europeia). Diversamente dos civilizados, os bárbaros estão incluídos “num estágio inferior da evolução política, num estágio pré-civil ou, pelo menos, pré-urbano”; para mais, eles “são insensíveis ao saber ou à beleza pura, não respeitam o valor destes ou não compreendem seu sentido, só reconhecem valor no útil, na satisfação das necessidades vitais ou dos prazeres grosseiros”. (Wolff, 2004, p. 21-22, grifo do original).

3 Considerações finais

Para Bakhtin, a estruturação do sujeito no *Bildungsroman* ocorre *pari passu* com a transformação social, levando a pessoa “a um desenvolvimento cujos resultados não são particulares, pois acontece concomitantemente e reflexivamente a um movimento coletivo.” (Mazzari, 2020, p. 44). Há no romance, claro, um vislumbre do fogo-morto, porém ele não tem impacto sobre os aspectos formativos da infância de Carlos de Melo, nem se pode dizer, aliás, como analisaremos em outros trabalhos, que determine o sofrimento dele nos próximos romances.

Aliás, os tormentos da criança passam ao largo da sociedade, desde o homicídio da mãe pelo pai, dos seus isolamentos até o relacionamento com a velha Sinhazinha. Nesses casos, os conflitos são quase integralmente ligados ao sujeito e à sua psicologia. Da narração do seu estado de alma contida nos capítulos intimistas, depreendemos, especialmente no sintetizador capítulo vinte e quatro, que a tristeza de Carlinhos percorre subterraneamente todo o romance, mas não nos parece que a sua distensão temporal caracterize a melancolia, mas sim que ela seja a elaboração do luto – relativo sobretudo à morte da mãe.

Na perspectiva freudiana, a melancolia difere do luto no sentido de que “o desânimo profundamente doloroso”, a “suspensão do interesse pelo mundo externo”, a “perda da capacidade de amar”, a “inibição de toda a atividade” e o “rebaixamento do sentimento de autoestima”, que promove a culpa e o consequente sentimento de punição a si, persistam longamente no sujeito (Freud, 2019, p. 100). Já se houver a elaboração feliz do luto, ele torna-se apto a amar de novo, o que desencadeia no desaparecimento paulatino dos outros sintomas mencionados.

E isso nos leva para o outro lado do complexo emocional de Carlinhos, que é figurado especialmente na sua crônica de costumes. Nessa situação, há sociedade e as tensões transindividuais, ainda que amenas, participam da sua formação social, mormente na arquitetação de vínculos com os pobres, algo flagrante, por exemplo na demasiada diferença de tratamento entre Maria Clara e a negra Luísa. Todavia, o tom desses trechos é o da descoberta, do deslumbramento. Neles estão a sua potente capacidade de integração com tia Maria, com os primos, com os moleques, com os trabalhadores. A sua atividade constante, a sua curiosidade e o desamparo que logo é destituído pelo amor contradizem qualquer validação da melancolia no menino.

Há futuro para Carlinhos e as ambivalências o comprovam no sentido de haver nelas a angústia, que, nesse caso, ainda o coloca em movimento, mas que o irá paralisar em *Banguê*, e também uma formação – sentimental, escolar, erótica, moral, social – em progresso. Se *Menino de Engenho* não representa o ruir do engenho nem do sujeito, ele dá indícios de ambos. No caso de Carlos de Melo, irão sobressair de sua personalidade o desprazer, o desamparo, o gosto pela tristeza e pela solidão, a frustração amorosa e as ambivalências sexuais, que alimentam as fantasias do adolescente e do adulto, redundando, mas não determinando, na neurose, na psicose e no fracasso em todos os âmbitos de sua vida.

Referências

- ALMEIDA, Rogério Miranda de. *Eros e Tântatos*: a vida, a morte, o desejo. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: BOSI, Alfredo. *Céu, inferno*: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Editora Ática, 1988. p. 274-287.
- BOSI, Alfredo. Figurações do *eu* nas recordações de Isaías Caminha. In: BARRETO, Lima. *Recordações do escritor Isaías Caminha*. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2010. p. 9-37.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp/Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- FREUD, Sigmund. Inibição, sintoma e angústia. In: FREUD, Sigmund. *Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. formato e-book.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund. *Neurose, psicose, perversão*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 99-123.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar na cultura. In: FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura e outros ensaios*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020. p. 305-410.
- FRYE, Northop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- FURTADO, Pedro. *Literatura brasileira e mal-estar*: o futuro abolido em três romances de 30. Curitiba: Editora Appris, 2023.
- LINS, Álvaro. José Lins do Rego: sucessos e insucessos do menino de engenho. In: LINS, Álvaro (organização de textos de Eduardo Cesar Maia). *Álvaro Lins*: sete escritores do Nordeste. Recife: CEPE Editora, 2016. p. 44-72.
- MARKS, Maria Cecilia. No meio da travessia – aproximações e diferenças na formação de Wilhelm e Riobaldo. In: MAZZARI, Marcus Vinicius; MARKS, Maria Cecília Marks (organizadores). *Romance de formação*: caminhos e descaminhos do herói. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2020. p. 43-60.
- MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Tradução de Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.
- RECO, José Lins. *Menino de engenho*. São Paulo: Global Editora, 2020.
- WASS, Wilma Patricia. *O cânone mínimo*: o *Bildungsroman* na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- WINNICOTT, Donald Woods. *O brincar e a realidade*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- WOLFF, Francis. Quem é bárbaro? In: NOVAES, Adauto (org.). *Civilização e barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 19-44.

Uma Leitura “terrena” de *A lua vem da Ásia*, de Campos de Carvalho

*An ‘Earthly’ Reading of Campos de Carvalho’s
A lua vem da Ásia*

Arthur Barboza Ferreira
Universidade Federal de Goiás
(UFG) | Goiânia | GO | BR
arthurboz@protonmail.com
<http://orcid.org/0000-0003-1084-8964>

Resumo: O artigo procura interpretar a configuração do espaço no romance *A lua vem da Ásia*, de Campos de Carvalho. Tenta fazê-lo mediante uma via “terrena”, isto é, atentando-se para a maneira como o contexto sócio-histórico contribui para a configuração dos aspectos espaciais nessa narrativa publicada em 1956. Essa maneira de proceder vai na contramão da tendência de interpretar a obra a partir do seu narrador louco, lunático. A interpretação aqui proposta se vale sobremaneira do conceito de desterritorialização, conforme empregado por Renato Ortiz. O artigo constata que esse conceito sociológico ajuda a interpretar o espaço da narrativa como sendo mundializado. Nessa configuração espacial, o narrador viajante também é um “cidadão do mundo” no sentido de que ele não tem de se deslocar para encontrar os mesmos objetos: eles vêm até ele. Essa configuração dissolve dicotomias como ocidente e oriente, norte e sul, nativo e estrangeiro, o que tem repercuções na maneira como o narrador vê o mundo – e a si mesmo. Conclui-se que, se o espaço da narrativa pode ser interpretado como condicionado pela “loucura” do narrador, por sua “faceta mística” e/ou por sua “sensibilidade gnóstica”, um fator alternativo ou complementar desse condicionamento é o processo histórico da mundialização, observável no fenômeno da desterritorialização, que aparece na narrativa, conquanto de forma hiperbólica, artística e esteticamente trabalhado.

Palavras-chave: Campos de Carvalho; *A lua vem da Ásia*; espaço; desterritorialização; mundialização.



Abstract: This paper aims to interpret the configuration of space in the 1956 novel *A lua vem da Ásia*, by Campos de Carvalho. In order to do so, I read the novel in an ‘earthly’ fashion, that is to say, I take heed of the manner in which its social and historical context contributes to the configuration of its spatial aspects. This course of action is in stark contrast to most interpretations of the novel, which read it from the perspective of its mad, lunatic narrator. The interpretation I propose here draws particularly on the concept of deterritorialization as employed by sociologist Renato Ortiz. It leads to construe the status of space in the novel as being de-centralized or mondialized. In this spatial configuration, the travelling narrator also becomes a ‘citizen of the world’ in the sense that he no longer needs to travel to find the same objects: they come to him. This configuration dissolves dichotomies such as East/West, North/South, and native/foreigner, which affects the way the narrator sees the world – and himself. I conclude that, if the space in the narrative can be interpreted as conditioned by the narrator’s ‘madness’, by his ‘mystical facet’ and/or by his ‘gnostic sensibility’, an alternative or complementary factor of this conditioning is the social and historical process of mundialization, observable in the phenomenon of deterritorialization, which appears in the novel, albeit in a hyperbolized manner, artistically and aesthetically modified.

Keywords: Campos de Carvalho; *A lua vem da Ásia*; space; deterritorialization; mondialiazation.

1 Introdução

Em dois artigos recentes sobre *A lua vem da Ásia* (Ferreira, 2023a, 2023b), argumentou-se que a sensibilidade peculiar do narrador do romance condiciona os aspectos temporais da narrativa. Delimitou-se que essa sensibilidade “ou visão de mundo” tem uma qualidade “gnóstica” – desse modo corroborando observações anteriores de Claudio Willer (2007, 2010). Num desses artigos (Ferreira, 2023b), reconheceu-se ainda que a “loucura” do narrador-protagonista de fato desempenha um papel na sua maneira de narrar, conforme apontamentos prévios da fortuna crítica (Mourão, 1978; Oliveira, 2010; Pereira, 2000; Silva, 2018). Noutro artigo recente (Ferreira, 2024), identificou-se que uma “faceta mística” nos narradores de Campos de Carvalho costuma condicionar a configuração espacial e temporal na literatura carvalhiana. Ou seja, a fortuna crítica tem constatado que a configuração do tempo e do espaço na ficção

de Campos de Carvalho é basicamente condicionada pela figura do narrador, seja ele “louco” ou tenha ele uma “faceta mística” ou, ainda, uma sensibilidade ou visão de mundo gnóstica. O presente estudo explora uma nova hipótese para compreender a narração, detendo-se, desta vez, em seus aspectos espaciais.

A lua vem da Ásia apresenta espaços de variados escopos e qualidades. Num primeiro momento, o narrador em primeira pessoa julga estar num hotel de luxo. Num segundo momento, constata estar, na realidade, confinado num “campo de concentração”. Eventualmente, relata fugir e passa, então, a perambular em espaços predominantemente urbanos, frequentando estabelecimentos como bares e hotéis, porém nunca determinando em que país exatamente, afinal, encontra-se. A essa ausência de um espaço nacional claro em *A lua vem da Ásia*, amiúde alheio a contingências do contexto nacional brasileiro de então, pode-se atribuir, em grande medida, a aparente renúncia por parte da fortuna crítica de ligá-la ao seu contexto sócio-histórico. Nesse tocante, à falta de clareza espacial nacional (brasileira) acrescenta-se ainda que o narrador em questão tem de fato, uma sensibilidade inusual e mesmo um lado enfermiço, fatores que decerto incitam desconfiança quanto aos referentes retratados. Por exemplo, ao contrário do que o narrador afirma, o “hotel” ou “campo de concentração” parece ser na realidade um hospício ou um asilo. Num artigo intitulado “*A Lua Vem da Ásia: Considerações para uma leitura ‘terrena’*” de Walter Campos de Carvalho”, Maurício dos Santos Gomes (2015) apontou essa lacuna na fortuna crítica carvalhiana, pouco preocupada em encontrar ligações entre a obra – amiúde entendida nos estudos como possuidora de um estatuto “alienígena” – e sua realidade circundante. A fortuna crítica, segundo Gomes, tem insistido em leituras de caráter imanentista, deixando de lado uma empreitada transcendente, que talvez tenha algo a acrescentar às interpretações do romance sob enfoque:

[...] para boa parte das críticas sobre Campos de Carvalho, o estatuto alienígena de sua obra não parece soar tão estranho. Ao menos é o que nos indica a regra predominante desses estudos, geralmente atentos às estruturas que compõem as obras, mas pouco interessados em relacioná-las com aquilo que lhes é exterior, configurando-as quase como um mundo à parte, um universo *sui generis*, com pouco ou nenhum parentesco com a realidade. De fato, o antirrealismo e a introspecção dos romances de Campos de Carvalho, mais do que suas declarações [em entrevistas], parecem dificultar o encontro de índices históricos em sua obra, favorecendo assim as leituras de caráter estrutural. O resultado disso, no entanto, é que a obra carvalina [sic] segue como representante de “lugar nenhum”, apartada das tensões que mobilizaram a literatura brasileira e ocidental na segunda metade do século passado, o que tende a apagar muito de seu interesse enquanto objeto estético. Ora, não valeria a pena trazer Campos de Carvalho de volta ao chão, lê-lo em sua historicidade, avaliando suas obras como produtos de condições materiais e sociais [...]? (Gomes, 2015, p. 45-46).

Por mais que a hipótese do estudioso seja bem-vinda, é salutar considerá-la com hesitação. Pode-se fazer algumas objeções razoáveis a ela, sem, contudo, descartá-la por completo. Por exemplo, é preciso admitir que, em *A lua vem da Ásia*, o Brasil é, com efeito, ofuscado e relegado a uma posição não central na obra. O país sul-americano é mencionado em apenas dois dos 35 capítulos da narrativa. Num deles, intitulado “Cap. 71”, o narrador menciona o Brasil apenas de passagem. Seria mais um país que, como tantos outros, teria lhe servido de estadia provisória:

Em Portugal vivi de 1935 e 1939 [...]. Deportado [...] acabei indo dar com os costados nas terras do Ceará, ao norte do Brasil [...]. [...] acabei um dia embarcando [...] para a capital do país, que era Rio de Janeiro e não Buenos Aires como eu pensava [...] instalei-me no bairro *chic* de Copacabana [...]. Eleito senador da República, exercei o mandato apenas por uns poucos meses, pois numa das muitas revoluções que frequentemente assolam o país fui despojado de todos os meus haveres e ainda obrigado a procurar asilo na vizinha república do Uruguai, como exilado político e herói interamericano. [...] (Carvalho, 1956, p. 78-79).

Nessa debochada “menção honrosa” ao Brasil, o narrador confessa ignorar a então capital nacional, o Rio de Janeiro. Na sequência, conta ter viajado também para a Argentina, de lá indo para a Terra do Fogo, depois Ilhas Malvinas, Port-Stanley, e até Japão (Carvalho, 1956, p. 79-80). Mencionado apenas mais uma vez na narrativa (Carvalho, 1956, p. 111), isto é, no capítulo “B” da segunda parte, o Brasil tem, de fato, ao contrário do que quer Gomes (2015), apenas uma diminuta importância na narrativa – e um limitado interesse aos olhos do narrador. Essa diminuta importância vale até mesmo para o português brasileiro: a língua do narrador não é configurada como um português brasileiro *tout court*, como se poderia esperar. Sua língua está despojada de várias marcas de brasiliade. Por exemplo, o narrador nunca usa o tratamento “você”, uma marca de português brasileiro, ao dirigir-se a outra pessoa. Numa ocasião, ao se dirigir a outrem, usa, ao invés, o pronome “o sr.” (Carvalho, 1956, p. 146-147). Outro exemplo se encontra na palavra “Madagáscar” (Carvalho, 1956, p. 52, p. 129). A grafia utilizada pelo narrador é a do português de Portugal, em contraste com “Madagascar”, grafia utilizada no português brasileiro. Vê-se, então, uma língua esteticamente trabalhada para não coincidir com o português brasileiro.

Outra objeção que se pode fazer à provocativa hipótese de Gomes (2015) é a sua ideia de que *A lua vem da Ásia* deve apresentar alguma relação com as “tensões que mobilizam a literatura [...] ocidental”. Um possível problema nessa sua formulação é a categoria “ocidente”, que pressupõe à de “oriente”. A validade do binarismo ocidente vs. oriente, apesar de ser abraçada tanto pelo senso comum quanto por inúmeros trabalhos acadêmicos, é, contudo, colocada em xeque por um sociólogo do calibre de Renato Ortiz (2000, p. 183-184). Ele entende que esse binarismo é uma “noção geográfica duvidosa” desprovida de valor teórico e explicativo. Trata-se, para o sociólogo, de uma noção geográfica dúbia porque, entre outros motivos, pressupõe uma cisão assaz bem-delimitada entre dois mundos supostamente antagônicos, quando, na realidade, essa oposição é reducionista e, historicamente, serviu a ideologias políticas, desprovidas de rigor científico.

Sem descartar completamente a provocação de Gomes (2015), a seguir procura-se abordar de maneira “terrena” *A lua vem da Ásia*. O próximo tópico explora a noção de americanização como dispositivo útil para interpretar o espaço da narrativa.

2 Um espaço “americanizado” na narrativa?

Ao longo da narrativa, o narrador relata viajar por muitos países mundo afora. No entanto, não se pode ter certeza em que medida seus relatos são verídicos, uma vez que o próprio narrador admite que viajou muito no passado, “sobretudo em imaginação” (Carvalho, 1956, p. 66). Assim, é verdade que o narrador em questão pode ser classificado como um narrador “suspeito”. A fortuna crítica já explorou bastante essa questão.

Cabe, contudo, aproveitar a provocação de Gomes (2015), elaborando a problemática da “leitura terrena” levando-se em conta fatores para além do próprio narrador-protagonista. Não em termos nacionais, tomando o espaço nacional brasileiro (ou de qualquer outra nação) como espaço mais ou menos autônomo, mas em termos de um espaço inteligível a partir de uma mundialidade. O espaço da narrativa é apresentado como local, nacional e mundial, sobressaindo nela o nível mundial, apesar da torrente de topônimos nacionais e urbanos ao longo da narrativa. Paris e Rio de Janeiro, por exemplo, apresentam-se menos como lugares efetivos do que meros topônimos. É o mundo, por excelência, que assume o estatuto de espaço na narrativa. A palavra “mundo” aparece mais de 50 vezes ao longo da narrativa, em forte contraste com, por exemplo, Brasil (duas vezes) e EUA (duas vezes). No seguinte trecho, o narrador assinala a importância do estatuto mundial do espaço (em detrimento de seu estatuto nacional): “Eu mesmo, que sou iraniano, ou que pelo menos me sinto iraniano esta manhã, não sei dizer ao certo nem onde fica situado o Irã no mundo conturbado de hoje” (Carvalho, 1956, p. 65-66).

No entanto, antes de explorar uma abordagem contestadora do estatuto nacional do espaço na narrativa, cabe considerar a noção de “americanização”, haja vista que, em certos trechos do relato do narrador, os Estados Unidos assumem proeminência na conjuntura internacional no qual o narrador se insere. A proeminência atribuída aos Estados Unidos, em detrimento de outras nações, ofuscadas ou sequer mencionadas, é salientada no trecho a seguir: “[...] Proponho mesmo que, em lugar dos nomes dos países, se diga simplesmente: Merda nº 1, Merda nº 2, e assim por diante, chamando-se aos Estados Unidos a Capital de todas as merdas, como de fato eles o são” (Carvalho, 1956, p. 124). Não se trata do único trecho do romance em que os Estados Unidos têm destaque, indicando uma hierarquia entre as nações. No trecho a seguir, fica sugerida uma “americanização” do mundo, manifesta através de artefatos culturais (leia-se: bens de consumo) como livros condensados (“Reader’s Digest”) e, de maneira significativa, o cinema americano (Hollywood). Nesta passagem, os EUA são retratados elogiosamente pelo narrador:

[...] no Estado de Pensilvânia (USA) [...], mais uma vez me naturalizei norte-americano e consegui viver tranquilo por um longo tempo [...]. Autor de inúmeros *best-sellers*, todos publicados em edições *pocket-book* e magnificamente condensados para o *Reader’s Digest* [...]. Datam dessa época minhas 36 novelas mais famosas, bem como os 14 romances que Hollywood aproveitou para algumas de suas produções mais significativas, muitas delas em *technicolor* e com som estereofônico. [...] Não fora a perseguição tenaz que me moveu um dos meus rivais mais perigosos, John Dillinger III, com ameaças inclusive à minha integridade física, e certamente eu teria feito da grande república do Norte a minha pátria definitiva deste planeta sem nunca ter pensado em arrumar as malas de novo e enfrentar mais uma vez as incertezas deste mundo tão cheio de loucos e perversos, como acabei fazendo em meados de setembro de 1953 (Carvalho, 1956, p. 102-103).

Além da menção a Hollywood no trecho acima, há menção ainda a figuras importantes do cinema estadunidense noutras partes do romance. O narrador até relata ir ao cinema duas vezes: no “Capítulo Primeiro”, ele rememora assistir a um filme estrelando a atriz Clara Bow e, no capítulo “F”, relata assistir a um filme de Charlie Chaplin. Poder-se-ia apontar ainda, quanto a essa ideia de “americanização” do mundo, os numerosos estrangeirismos de língua inglesa presentes na voz do narrador, como *punchs* (Carvalho, 1956, p. 109), *crawl*, *barman*

(Carvalho, 1956, p. 80) ou os termos *best-seller*, *pocket-book*, *technicolor* da passagem transcrita acima. Outros exemplos poderiam ser dados.

Em seu livro *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*, Antonio Pedro Tota (2000) relaciona a entrada de estrangeirismos de língua inglesa no português brasileiro à “americanização” do Brasil no período dos anos de 1930 e 1940. O estudioso identifica numa canção do músico brasileiro Noel Rosa de 1933, intitulada “Não tem tradução”, uma resistência contra os estrangeirismos de origem inglesa (e francesa), o que exprimiria uma reação contrária à “americanização” em ascensão e ao “afrancesamento tradicional” do português falado no Brasil. Numa passagem da música, por exemplo, o eu lírico afirma: “Amor lá no morro é amor pra chuchu / As rimas do samba não são I love you / E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny / Só pode ser conversa de telefone” (Noel, 2002). Seria esse fenômeno da americanização observável também em *A lua vem da Ásia*?

Aqui, argumenta-se que não. *A lua vem da Ásia* é uma narrativa que desafia as ideias tradicionais do espaço como sendo dotado de um centro e de uma periferia, de um “lá” e de um “aqui”. A seguir, trataremos desse aspecto relevante na narrativa – e seus efeitos na própria narração, ou seja, no próprio modo de o narrador construir o seu relato.

É certo que *A lua vem da Ásia* põe em evidência a proeminência dos Estados Unidos em ao menos duas passagens. O romance aponta, com efeito, relações de poder assimétricas entre as nações, e nele também se constatam a presença de estrangeirismos de língua inglesa na voz do narrador, alguns dos quais remetendo justamente ao cinema, o “grande culpado da transformação” segundo a canção de Noel Rosa. O certo, contudo, é que uma leitura como essa é bastante contestável. Tendo em mente a narrativa sob enfoque, o argumento dos estrangeirismos como índice de americanização, na voz do narrador, poderia ser rebatido apontando os numerosos estrangeirismos franceses presentes em seu vocabulário. Alguns exemplos: *maître d'hotel*, *bilboquet*, *ballet*, *grand-guignol*, *morgue*, *troupe*, *métier*, *boîtes*, *partenaire*, *blasés*, *chic*. O argumento do cinema hollywoodiano como sendo um índice de americanização do mundo na narrativa pode ser também questionado ao se apontar as menções do narrador ao cinema de outras nações, como quando ele remete ao cineasta russo Eisenstein no capítulo “C” e quando narra sua própria atuação no filme *L'Explosion*, dirigido por um francês, no capítulo “M”.

Do ponto de vista teórico, é de se observar que há debilidades e problemas inerentes à noção de “imperialismo cultural”, que já foi vinculada às ideias de “americanização” e “afrancesamento”. Há nela um entendimento empobrecedor de cultura. Não se fala em “artefatos culturais”; ao invés, iguala-se muitas vezes a cultura a bens de consumo, tomados como um todo coerente entre si. Por exemplo, seria redutor colocar o cinema hollywoodiano e o escritor americano Ernest Hemingway, ambos mencionados em *A lua vem da Ásia*, sob a mesma categoria de “imperialismo cultural norte-americano”, como sendo representantes de uma mesma ideologia econômica e política. Se a noção de imperialismo cultural possui o mérito de apontar desigualdades entre as nações, incorre em interpretações falhas (Ortiz, 2006, p 139-160).

Um grande problema com as noções correlatas de americanização, afrancesamento e imperialismo cultural, tendo em vista *A lua vem da Ásia*, é que ela concebe nações como centros autônomos, escorados na dicotomia do nacional vs. estrangeiro. Ortiz percebe que essa noção foi bastante cultivada no Brasil e outros países latino-americanos, pois, em nossa história, é recorrente a consideração sobre a problemática da identidade nacional:

O dilema da identidade nacional levou a intelectualidade latino-americana a compreender o universo cultural (cultura nacional, cultura popular, imperialismo e colonialismo cultural) como algo intrinsecamente vinculado às questões políticas. Discutir “cultura” de certa forma era discutir política. O tema da identidade encerrava os dilemas e as esperanças relativas à construção nacional. Entretanto, isso posto, é importante qualificar o contexto no qual o debate era travado e apontar para as mudanças advindas desde então. Primeiro, a emergência de uma indústria cultural, particularmente num país como o Brasil, redefiniu a noção de cultura popular despolitizando a discussão anterior [...] (Ortiz, 2006 p. 180).

O estudo mencionado de Tota (2000) pode ser enquadrado no dilema da identidade nacional apontado por Ortiz acima. Cabe notar, contudo, que Tota parece ter sido prudente em seu livro, não vinculando a ideia de americanização a toda e qualquer produção cultural estadunidense. Seu livro lida com dois recortes: um recorte mais geral (anos de 1930 e 1940) e outro mais preciso (de 1939 a 1942). Seu recorte mais preciso vincula a ideia de americanização a uma produção de ordem altamente política, pois vinculada ao setor governamental dos EUA encabeçado por Nelson Rockefeller, magnata do petróleo, cujo objetivo era, realmente, prezar pela chamada política de boa vizinhança durante os anos mais decisivos da Segunda Grande Guerra. Assim, o estudo do historiador não incorre demasiadamente em generalizações problemáticas quando examina produções manifestamente propagandísticas e vinculadas a uma agenda política ostensiva num contexto de guerra. Ainda assim, é justo contestar a leitura do espaço em *A lua vem da Ásia* como apoiada sobretudo na categoria de nação (e por conseguinte à de imperialismo cultural, que a pressupõe como sendo da maior importância). Diversos aspectos na narrativa, a ser considerados, convidam a outro tipo de leitura, definindo seu espaço através de outras categorias.

Convém lembrar que a ideia de nação é relativamente recente na história humana, e está associada à transição da sociedade agrária para a industrial. De acordo com Ortiz (1994, p. 43), “nação e industrialismo são faces distintas de um mesmo fenômeno” (Ortiz, 1994, p. 43). Nesse tocante, Ortiz aponta a importância de distinguir as categorias de “nação” e “Estado”. O Estado, “máquina político-administrativa, instituição que detém o monopólio da violência sobre um território determinado [...] possui uma origem remota”, ao passo que

a novidade está na nação como sendo um espaço integrado a um poder central, mas [...] articulando uma “unidade mental e cultural” de seus habitantes. Neste caso, não é a violência ou a coerção administrativa do poder que importa, mas a existência de um ideal comum partilhado por todos (Ortiz, 1994, p. 43).

Em *A lua vem da Ásia*, o Estado aparece mais de uma vez sem que se lhe atribua qualquer vínculo nacional, e sua qualidade “milenar”, remota, é reconhecida: “Não há realmente pior forma de terrorismo do que não aceitar o terrorismo implantado há milênios pela máquina do Estado — e bem faz essa máquina em triturar sem piedade os utopistas renitentes e os profetas de novos tempos [...]” (Carvalho, 1956, p. 146), escreve o narrador.

Um conceito fértil para o exame do espaço na narrativa parece ser o de mundialização. A mundialização se opõe em certa medida à categoria de nação sem, contudo, intencionar desconsiderá-la completamente. Ortiz (1994, p. 116) nota que a contraposição entre mundialização da cultura e cultura nacional não é absoluta. Ademais, “contrariamente ao que muitas vezes se supõe, a nação é uma primeira afirmação da mundialidade” (Ortiz, 1994, p. 50).

Como já se afirmou, *A lua vem da Ásia* contesta reiteradamente o estatuto nacional do espaço. O tópico a seguir propõe a utilização do conceito de “desterritorialização” para interpretar o espaço na narrativa.

3 Um espaço desterritorializado e seus efeitos na narrativa

Na narrativa, a contestação do estatuto nacional do espaço se dá, ao menos em parte, pela configuração de um espaço desterritorializado. Mas essa contestação não implica numa oposição. Pelo contrário, a cultura nacional, como explica Ortiz (1994, p. 45), “pressupõe um grau de desterritorialização”, porque faz transcender, digamos, um ferreiro circunscrito a um pequeno espaço geográfico à condição de “inglês”, um alfaiate à condição de “francês”, um “camponês” à condição de “português”. Ora, a mundialização implica o mesmo fenômeno de desterritorialização, porém em escala maior, mudando, por exemplo, o estatuto de indivíduos de “franceses” para (num certo sentido) “cidadãos do mundo” ou “cosmopolitas”.

A teorização sobre a mundialização da cultura não pretende suplantar as categorias anteriores, como a de local e a de nacional, mas as vê como relacionadas. Ortiz (2006, p. 14) trata a mundialização como uma “situação” em que “coexiste [...] um conjunto diferenciado de unidades sociais: nações, regiões, tradições, civilizações etc.”. E acrescenta: “Uma relação de forças, uma hierarquia, as articula e as media” (Ortiz, 2006, p. 14).

O espaço do hotel é um excelente exemplo do fenômeno da desterritorialização. Recorrente em *A lua vem da Ásia*, ele contém sempre elementos familiares, comuns a todos os hotéis do mundo. Noutras palavras, o hotel pode ser entendido como desprovido de índices locais ou nacionais. Porque desterritorializado, esse espaço contém elementos comuns a todos os hotéis, independentemente de onde estiver situado, quer no Brasil, em Angola, ou em Portugal. O trecho abaixo hiperboliza/amplifica artisticamente esse fenômeno da desterritorialização, retratando também os arredores do hotel como espaço não mais subsumível a um território nacional:

O hotel aqui não é grande coisa, mas tem uma privada de primeira. [...] saí a rodar discretamente pelo bairro, para tomar posição e ver se descobria em que país afinal me encontro, já que não me ficaria bem perguntar essas coisas ao dono do hotel ou ao primeiro transeunte que encontrasse. A língua oficial, ao que tudo indica, é a língua portuguesa, mas isso não adianta grande coisa na solução do mistério, pois tanto posso estar em Portugal como no Brasil, para não dizer nas ilhas dos Açores ou numa das muitas possessões que Portugal mantém na África ou na Ásia, se é que ainda as mantém. Ouvi também um pouco de espanhol – mas foi num rádio do bar da esquina, e pode ser que se tratasse apenas de um programa de boleros ou de tangos, como os que se ouvem em qualquer cidade da China ou da Bessarábia. A solução será mesmo comprar um jornal da tarde e ler no cabeçalho o nome da cidade em que é editado, pois não é admissível que os jornais aqui venham de outra cidade ou deixem de lembrar diariamente aos seus leitores que o nome de sua capital é X e não Y, como lhes lembra que hoje é quinta-feira e não sexta e que estamos nos meados do século XX e não XIX (Carvalho, 1956, p. 111).

No trecho, o hotel e suas cercanias apresentados são desprovidos de índices locais ou nacionais claros. Há, ainda, como explica o narrador em seguida, um bar próximo ao hotel. Esses espaços já não podem ser entendidos exclusivamente através da categoria de nação ou

da categoria de local. Os objetos mencionados no trecho acima também chamam a atenção. A “privada” ou vaso sanitário aparece como objeto comum no espaço da modernidade-mundo,¹ e mesmo o “jornal da tarde”, o leitor sabe bem, não há de ajudar o narrador em sua busca por desvendar o “mistério” do lugar onde, afinal, ele está. Ao menos desde a invenção da tecnologia das locomotivas a vapor no século XIX, a distribuição de jornais impressos acelerou-se, possibilitando sua difusão para diversos países vizinhos em menos de 24 horas. Muitos objetos, nessa nova configuração espacial, apresentam-se desenraizados, deslocalizados. Eles já não carregam mais um índice claro de território de origem. No espaço da modernidade-mundo, o “jornal da tarde” pode vir de outra cidade, quiçá de outro país.

Em *A lua vem da Ásia*, o fenômeno da desterritorialização faz-se notar em objetos cotidianos. Ainda no “hotel de luxo” ou “campo de concentração” da primeira parte da narrativa, o narrador declara que tinha uma coleção de palitos de fósforo. O objeto do palito de fósforo reaparece no romance em diversas ocasiões. No “Capítulo Primeiro”, o narrador relata ter vendido sua coleção de palitos de fósforo a outro residente do “hotel”; no “Capítulo Doze”, ele remete de novo à sua “famosa coleção” de palitos de fósforo; e, mais uma vez, ele menciona a coleção no “Capítulo 334”. No trecho a seguir, após muito perambular após a sua fuga do “campo de concentração”, o narrador encontra novamente esse objeto, tão comum no mundo moderno:

Pronto o café, pedi delicadamente um pedaço de pão e o devorei quase que de uma só dentada, embora procurando disfarçar minha fome de três dias, e aceitei como sobremesa três bananas e quatro laranjas que a jovem órfã me ofereceu. [...] me levantei cheio de dignidade, palitando os dentes com um palito de fósforo [...] (Carvalho, 1956, p. 138).

O espaço onde se situa o narrador, como sugerem os objetos e lugares retratados, corresponderia ao da modernidade-mundo. Sugestiva é a recorrência de objetos cotidianos, desprovidos de territorialidade nacional, como o palito de fósforo (menionado seis vezes da narrativa), ou o *bilboquet* (menionado quatro vezes). Eles reforçam a noção de espaço mundializado. Outros objetos, presentes ou meramente evocados, como o guarda-chuva (“Capítulo 18º”), o rádio (capítulo “B”), o caminhão (capítulos “C” e “I”), a bússola e o relógio também carregam o mesmo estatuto desterritorializado. Com efeito, ao relatar tais objetos, o narrador poderia estar em inúmeros lugares diferentes no mundo.

Não se quer com isso invalidar a categoria de nação na leitura da obra, vale insistir. A guerra de cunho internacional, por exemplo, é um tema que aparece na narrativa, sendo retratada, justamente, como um conflito entre duas nações (alguns exemplos se encontram no “Capítulo Primeiro”). A perda da proeminência da categoria nação no espaço da modernidade-mundo não implica o fim dessa categoria; tampouco o processo de mundialização implica no apagamento das diferenças, tensões e desigualdades sociais. Conforme Ortiz (2015, p. 79), “a Terra é um todo unificado apenas do ponto de vista ecológico, em hipótese alguma ela constitui uma sociedade global”.

Há, no romance, além da desterritorialização de palitos de fósforo, bilboquês, hotéis etc., a desterritorialização de alimentos. Não só a cerveja (conferir, por exemplo, o capítulo “D”), bebida obrigatória em qualquer bar do mundo, mas outros tantos alimentos e bebidas

¹ A categoria “modernidade-mundo”, tributária da obra homônima de Jean Chesnau, *Modernidade-mundo*, é usada frequentemente nas teorizações de Ortiz.

(como o pão e o café no trecho transscrito acima). Numa ocasião, o narrador ganha um tablete de chocolate e um pacote de balas de sua “falsa mãe” (“Capítulo sem sexo”); noutra, chupa um picolé (capítulo “E”); ainda no “campo de concentração”, menciona chicletes (“Capítulo 42”); noutro momento, masca chicletes (“Capítulo I”); noutra ocasião, menciona sorvete (“Capítulo Doze”). Esses alimentos, aparentemente irrelevantes ao se interpretar a narrativa, têm muito a dizer sobre o espaço na obra. Sobre os alimentos na modernidade-mundo, Ortiz nota que

[o]s alimentos deslocam de suas territorialidades para serem distribuídos em escala mundial. Não existe nenhuma “centralidade” nas cervejas, chocolates, biscoitos, refrigerantes. Trata-se de produtos consumidos mundialmente [...]. No mundo funcional da modernidade-mundo, os alimentos perdem a fixidez dos territórios e dos costumes. [...] Não há mais centralidade, a mobilidade das fronteiras dilui a oposição entre o autóctone e o estrangeiro” (Ortiz, 1994, p. 80-87).

Essa observação vale também para frutas como a banana e a laranja, mencionadas num trecho transscrito acima (Carvalho, 1956, p. 138). Vê-se, com efeito, que em *A lua vem da Ásia* os alimentos não remetem a um espaço (inter)nacional indicador de uma dicotomia hierárquica espacial do tipo países do centro vs. países “periféricos”, países do norte vs. países do sul ou “ocidente” vs. “oriente”.

A reflexão sobre objetos desterritorializados na narrativa leva à pergunta: o que caracteriza um objeto desse tipo? Além de ser um objeto que não mais carrega índice de um espaço local ou nacional, ele costuma ser um objeto cotidiano, podendo ser pequeno, desde um alimento ou um brinquedo (como um bilboquê) até um meio de transporte (como um caminhão) ou um estabelecimento comum em inúmeras cidades mundo afora (como um hotel, um aeroporto etc.).

Além do mais, o objeto mundializado também traz consequências à própria concepção de viagem. Em *A lua vem da Ásia*, os objetos enumerados são cotidianos e atribuem às viagens retratadas pelo narrador um ar aparentemente insípido. Deslocando-se no espaço, nosso narrador viajante não parece deslocar-se efetivamente, pois está sempre cercado dos mesmos objetos desterritorializados, está sempre no seio da modernidade-mundo. É acompanhado por eles aonde quer que vá. Acerca da viagem no espaço da modernidade-mundo, Ortiz escreve:

A desterritorialização prolonga o presente nos espaços mundializados. Ao nos movimentarmos percebemos que nos encontramos “no mesmo lugar”. Neste sentido, a ideia de viagem (saída de um mundo determinado) encontra-se comprometida. Desde que o viajante, nos seus deslocamentos, privilegia os espaços da modernidade-mundo, no “exterior”, ele carrega consigo seu cotidiano. Ao se deparar com um universo conhecido, sua vida “se repete”, confirmado a ordem das coisas que a envolvem (Ortiz, 1994, p. 133).

Assim, também o estatuto de “cidadão do mundo”, segundo Ortiz, cambia daquele sentido anterior de viajante, turista, para algo novo, simplesmente alguém marcado pelo cotidiano e seus objetos desterritorializados: “[...] Somos todos cidadãos do mundo, mas não no antigo sentido, de cosmopolita, de viagem. Cidadãos mundiais mesmo quando não nos deslocamos, o que significa dizer que o mundo chegou até nós, penetrou nosso cotidiano” (Ortiz, 1994, p. 7-8).

4 Uma desterritorialização estetizada

É de se notar, contudo, que a desterritorialização em *A lua vem da Ásia* tem algo de hiperbólico, não corresponde à desterritorialização da vida real. É uma desterritorialização trabalhada artísticamente, no contexto estético de uma obra de ficção. Um exemplo se encontra nas moedas e unidades de medida relatadas na narrativa. Rublos, dólares, francos, florins; palmas, jardas, metros, quilômetros, milhas: esses elementos culturais aparecem desenraizados, não implicam na localização precisa do narrador, mesmo que evocados por ele. São como o rádio, o relógio e a bússola: objetos despojados de índices locais e nacionais. Daí em parte o narrador ser, para todos os efeitos, um “cidadão do mundo”, conforme ele se autodeclara em mais de uma ocasião.

A desterritorialização hiperbólica na narrativa tem efeitos na maneira como o narrador vê a si mesmo. Ao contrário do que se afirmou noutrós estudos (Ferreira, 2023a, 2023b, 2024), o narrador não se sente tão estranho ou estrangeiro assim no mundo. Tome-se o seguinte trecho:

no Conservatório de Varsóvia, onde aprendi a tocar berimbau com o professor Hepsteimm, tive oportunidade de demonstrar, de uma feita, meu irrestrito apego à minha liberdade moral, quando fiz voar pelos ares a tuba e a clarineta da Orquestra Sinfônica Nacional, com um pontapé endereçado a um músico idiota que me chamara de estrangeiro, eu que sou o mais perfeito exemplar de cidadão-do-mundo de que já se teve notícia até hoje.

Na narrativa, até o berimbau, um instrumento musical africano, aparece desenraizado, sendo apresentado no contexto de uma orquestra sinfônica em Varsóvia. A ideia de ser um instrumento estranho ou estrangeiro ao contexto de uma orquestra sinfônica é encarada como um preconceito.

Assim, apesar deste estudo oferecer uma “leitura terrena” de *A lua vem da Ásia*, é preciso destacar que, embora seja defensável uma interpretação do aspecto espacial da narrativa à luz do fenômeno sócio-histórico da desterritorialização, não há uma simples transposição desse fenômeno para a narrativa, nem mesmo uma “imitação” ou uma “representação” dele, num sentido pobre. Há, antes, uma configuração artística do fenômeno enfocado, que recebe um tratamento especial e que, por estar num contexto ficcional, adquire autonomia estética. A licença poética hiperboliza os efeitos desse fenômeno. Ao se pensar na desterritorialização em *A lua vem da Ásia*, esse conceito sociológico passa a ter, portanto, um estatuto de categoria estética, não apenas sociológica.

5 Considerações finais

Tentou-se demonstrar que a desterritorialização ajuda a interpretar o desconcertante espaço observável em *A lua vem da Ásia* e que tal fenômeno pode ser entendido como um fator sócio -histórico na configuração do espaço na narrativa, de modo que os fatores que o configuram não são, como sugere quase toda a fortuna crítica, basicamente inerentes à figura excêntrica, “enfermiça” e “lunática” do narrador-protagonista.

A lua foi trazida ao chão; nosso narrador lunático não está tão apartado do mundo, afinal. Constatou-se que o que é externo à obra tornou-se interno, como Antonio Cândido afirma ser possível – e recomendável – em matéria de crítica literária: “Sabemos [...] que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura [da obra literária], tornando-se, portanto, *interno* (Cândido, 2011, p. 14, grifos do autor). Viu-se que a desterritorialização em *A lua vem da Ásia* é parte integrante da narração: nem o narrador nem nós que lemos a obra sabemos onde se passam seus acontecimentos, nem a sua qualificação em termos locais e espaciais é tão relevante assim para a estruturação da narrativa. A própria língua utilizada pelo narrador está despojada de índices locais e nacionais precisos. No mundo da narrativa, como no nosso mundo, vive-se uma configuração espacial particular que desafia a ideia da autonomia dos locais e das nações: estes são atravessados por uma mundialidade, manifesta, por exemplo, em objetos desenraizados, deslocalizados, desterritorializados.

No entanto, o presente estudo está longe de esgotar o assunto. Uma investigação futura poderia, por exemplo, aproveitar a categoria da desterritorialização e relacioná-la ao conceito freudiano do *Unheimliche*, ainda a propósito de *A lua vem da Ásia*. Fazê-lo poderia trazer alguma luz a respeito de como o “estranho” ou “estrangeiro” na narrativa se torna familiar em função do descentramento do espaço. “Os limites dentro/fora, centro/periferia tornam-se insuficientes para o entendimento dessa nova configuração social [isto é, a da modernidade-mundo]. Como têm observado diversos autores, o mundo contemporâneo torna-se descentrado”, escreve Ortiz (2000, p. 68). Ou seja, em matéria de espaço, o que está fora (o estrangeiro) é como o que está dentro (o nativo). O interior é externo e vice-versa. Não se pode fugir e se está fadado a uma certa repetição incessante: de objetos, de espaços, de outros elementos de uma cultura mundial. Formulações como “o que está fora é como o que está dentro”, “o íntimo é externo e vice-versa” são compatíveis tanto com a teorização sociológica elaborada por Renato Ortiz (e aqui pensada a partir de uma perspectiva estética) quanto à teorização psicanalítica e estética de Freud acerca do *Unheimliche*. Segundo o exemplo de Gomes (2015), fica aí uma provocação.

Referências

- CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*: Estudos de teoria e história literária. 12 ed. rev. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CARVALHO, Campos de. *A lua vem da Ásia*. 1 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- FERREIRA, Arthur Barboza. A lua vem da Ásia de Campos de Carvalho como paródia de Viagem ao fim da noite de Louis-Ferdinand Céline. ALEA, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 119-131, jan.-abr. 2023a. DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/202325108>. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/57676/31519>. Acesso em: 25 jun. 2023a.
- FERREIRA, Arthur Barboza. O tempo gnóstico como fator estruturante de *A lua vem da Ásia*, de Campos de Carvalho. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 32, n. 1, p. 32-47, 2023b. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.32.1.32-47>. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/23463. Acesso em: 23 out. 2023.
- FERREIRA, Arthur Barboza. Introdução ao misticismo na ficção de Campos de Carvalho. *Opiniões*, São Paulo, ano 13, n. 24, jan./jun., p.15-40, 2024. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.222634>. Disponível em: <https://revistas.usp.br/opiniae/article/view/222634/206653>. Acesso em: 9 jan. 2025.

- GOMES, Maurício dos Santos. A Lua Vem da Ásia: Considerações para uma leitura “terrena” de Walter Campos de Carvalho. *Litterata*, vol. 5/1, jan.-jun. Ilhéus: 2015, p. 44-54. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/1002/905>. Acesso em: 11 jul. 2024.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- ORTIZ, Renato. *O próximo e o distante: Japão e modernidade-mundo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização: saberes e crenças*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- ORTIZ, Renato. *Universalismo e diversidade: contradições da modernidade-mundo*. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2015.
- MOURÃO, Rui. Lúcida loucura. *Veja*. São Paulo: n. 494, 22 fev. 1978, p. 86-88.
- NÃO tem tradução. Intérprete: Noel Rosa. Compositor: Noel Rosa. In: Noel Rosa pela primeira vez. [S. l.] Universal Music, 2002. 1 CD, faixa 9.
- OLIVEIRA, Josiane Gonzaga de. A lua vem da Ásia, de Campos de Carvalho: a experiência da loucura e o experimentalismo literário. *Misclânea*, São Paulo, vol. 8, jul./dez., p. 152-169, 2010. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/misclanea/article/view/654/619>. Acesso em: 21 ago. 2025.
- PEREIRA, Roberval Alves. *O Desertor no deserto: a trajetória do eu na Obra Reunida de Campos de Carvalho*. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269556>. Acesso em: 26 jan. 2020.
- SILVA, Thalita Cristina. *Lúcida loucura: tempo, espaço e trajetória em “A lua vem da Ásia”, de Campos de Carvalho*. 99 f. (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Uberlândia, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/23136/5/L%C3%BAcidaLoucuraTempo.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2020.
- TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- WILLER, Cláudio. Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e a poesia moderna. Orientador: Benjamin Abdala Junior. 2007. 393 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-27082008-135709/publico/TESE_CLAUDIO_JORGE_WILLER.pdf. Acesso em: 5 abr. 2023.
- WILLER, Cláudio. Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

Um panorama da atividade crítica de Carlos Drummond de Andrade

Panorama of Carlos Drummond de Andrade's Critical Activity

Roberto Said

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
robertosaid@icloud.com
<https://orcid.org/0000-0002-6827-3852>

Resumo: Carlos Drummond de Andrade elaborou, desde a juventude, resenhas, comentários e breves ensaios, além de outras formas textuais híbridas, nos quais discutiu com engenhosidade e discernimento diferentes gêneros literários, nacionais e estrangeiros, além de outras produções artísticas. Este artigo visa analisar a produção crítica de Drummond, a maior parte dela inédita em livro, mas disseminada em jornais, revistas e periódicos brasileiros ao longo do século XX. Parte-se do pressuposto de que, em sua longeva trajetória literária e intelectual, produzindo textos sobre textos, Drummond engendrou um poderoso regime de criticidade cujo alcance extrapola o campo de estudos literários e o credencia como intérprete do Brasil moderno.

Palavras-chave: crônica; crítica; poesia; modernidade; democracia.

Abstract: Carlos Drummond de Andrade, from a young age, crafted reviews, commentaries, and brief essays, as well as other hybrid textual forms, through which he discussed, with ingenuity and discernment, various literary genres –both national and foreign— alongside other artistic productions. This article aims to analyze Drummond's critical output, unpublished in book form but widely disseminated in Brazilian newspapers, magazines, and periodicals throughout the 20th century. It is based on the premise that, in his long literary and intellectual trajectory, through his writings about other texts, Drummond developed a powerful critical framework whose scope extends beyond the field of literary studies, establishing him as an interpreter of modern Brazil.

Keywords: chronicle; criticism; poetry; modernity; democracy.



1 Oh quanta matéria para os jornais¹

O fato ainda não acabou de acontecer
e já a mão nervosa do repórter
o transforma em notícia.
O marido está matando a mulher.
A mulher ensanguentada grita.
Ladrões arrombam o cofre.
A polícia dissolve o meeting.
A pena escreve.

Vem da sala de linotipos a doce música mecânica.

Carlos Drummond de Andrade.

A crônica, considerada em diferentes acepções como uma sorte de conhecimento atrelado às coisas passageiras do tempo, é o gênero que efetiva, antes mesmo da poesia, a renovação literária na América Latina, como atestam as produções de José Martí, Ruben Dario e Machado de Assis, nas últimas décadas do século XIX. E a particularidade de sua definição histórica como uma *forma* textual específica se apoia menos em um conjunto de invariantes linguísticas ou na inflexão de uma técnica verbal, que no modo como ela condensa as tensões culturais, sociais e políticas derivadas dos efeitos da modernização na vida social, nos quatro cantos do continente. A fina tradição constituída pela crônica latino-americana, em diferentes versões e idiomas, perscruta nos fatos diminutos o descompasso existente entre modernismo e modernização, a combinação de instituições liberais e práticas autoritárias, de democracia moderna e relações arcaicas de poder, a resistência e o encantamento pelo novo, com as tensões simbólicas daí advindas, em suma, a complexidade da realidade sociocultural das jovens nações. Configura-se como um espaço textual ambíguo de divagação e análise do contraditório e do desajuste advindos com o mundo moderno, equilibrando-se entre as demandas imediatas do jornalismo e da criação artística. A aparente facilidade de sua linguagem, pautada pelo coloquial e pela oralidade, não é a condição do gênero, mas a sua resultante, o efeito de um projeto de escrita desenvolvido historicamente em condições definidas pela dinâmica globalizada da modernidade cultural.

A esse gênero, cuja denominação procede do grego *chronos*, Carlos Drummond de Andrade dedicou aproximadamente sessenta anos de atividade profissional com uma produção que ultrapassa a casa de 6.000 textos, por meio dos quais ele pôde se manifestar em relação aos eventos mais importantes da vida brasileira do século XX, engajando sua escrita, em saboroso tom de desconversa, no debate público. Suas crônicas oscilam, na esteira da tradição latino-americana, entre a crônica de costumes, interessada em fixar quadros de personagens e demais elementos da paisagem social, e a crônica de corte modernista que identifica a novidade e o movimento presente nas *petites histoires* imbricadas em um plano maior que, por sua

¹ O *corpus* deste artigo é formado majoritariamente por textos críticos de Drummond, inéditos em livro, que foram por mim consultados na Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

vez, lhes outorga sentido. Muitas vezes, flutuam entre os tipos e possibilidades existentes. Disseminadas em jornais e revistas no curso do século XX, são, de fato, bastante diversificadas no recorte temático, dando vazão ao “útil e ao fútil”, em busca da “metafísica de quinqui-lhariás” do cotidiano, conforme programa já anunciado por Machado de Assis.

Foi no jornalismo belo-horizontino que o jovem Drummond encontrou veículo para seus primeiros escritos no decênio de 1920. Na igualmente jovem cidade, o escritor produziu uma numerosa e diversificada série de textos (a maior parte dela ainda inédita em livro), ramificada em diferentes gêneros e cujos limites nem sempre são reconhecíveis: poemas em verso e em prosa, contos, aforismos, notas sociais, comentários, ensaios, resenhas críticas sobre literatura e cinema. Elaborados a partir da margem provinciana, esses escritos juvenis encarnavam o desejo de expansão ilimitada da subjetividade moderna e pareciam realmente se interessar por todas as coisas.

Decerto, a capital mineira fora-lhe terreno propício, já que vivera nas primeiras décadas do século 20 um verdadeiro surto jornalístico: contabiliza-se mais de duzentos títulos nos primeiros vinte e cinco anos da cidade (Werneck, 1992).² Além disso, a imprensa constituía no Brasil daquele período a principal instância de divulgação e consagração cultural, sendo também responsável por gratificações, colocações políticas e intelectuais. Na capital mineira, no entanto, diários, matutinos e semanários nasciam e desapareciam rapidamente, antes de cativarem um grupo de leitores ou de estabelecerem uma linha editorial. O fato se creditava, talvez, à complexa estrutura social definida na capital de burocratas, onde o excedente de mão-de-obra intelectual, não absorvido pelos postos públicos, buscava escapar das oscilações desse competitivo mercado de trabalho, alojando-se nas cadeiras jornalísticas, mas se deparava com as limitações do meio, impostas pelo escasso público consumidor. Soma-se a isso a estreiteza do cotidiano belo-horizontino, monótono e repetitivo, “onde mesmo os urubus navegavam mais serenos”, conforme expressão de Rubem Braga (*apud* Werneck, 1992), empregada para caracterizar um cenário que desafiava aqueles que se propunham a tornar atrativas e interessantes as páginas de um diário. Em suma, sobravam autores, mas não havia assuntos e leitores para o pleno desenvolvimento do mercado jornalístico da cidade. Até mesmo a curta existência de *A Revista*, periódico encabeçado por Drummond em 1925, deveu-se, entre outras causas, a essa reduzida capacidade de interlocução da cidade.³ Como resumiu o próprio escritor, ao abordar o ambiente intelectual da capital àquela época, faltavam “desde a tipografia até o leitor” (Andrade, 1925). Foi nesse cenário em que o jovem escritor, com sua mirada giratória e sua bagagem incomum, valeu-se dos jornais como ganha-pão e como campo de experimentação para sua escrita que, desde sempre, precisou considerar em sua equação um público formado pelo leitor comum, com baixo letramento médio e pouco iniciado em problemas de ordem literária e cultural.

A crônica de Drummond, sem nunca se estabilizar completamente em uma fórmula ou em um modelo, deriva justamente dessas práticas de escrita compósitas, tecidas paralelamente ao experimentalismo modernista, em diálogo com a tradição latino-americana, e endereçadas a uma escuta/leitura acanhada e esquiva. Passando ao largo da feição conser-

² A respeito do fenômeno jornalístico na capital mineira no início do século 20, ver *O desatino da rapaziada*, de Humberto Werneck. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

³ A despeito da qualidade de seus textos e de seus colaboradores, *A Revista* durou apenas três números: um publicado em julho de 1925, outro em agosto, e o último em janeiro de 1926.

vadora dos veículos locais de comunicação, elas se deslocavam da notação banal aos debates contemporâneos, das miudezas do cotidiano à perspectiva analítica, do comentário estético a tiradas humorísticas, valendo-se de velozes deslocamentos de registros. Em meio ao tom irônico, à sagacidade crítica e à erudição precoce, verifica-se um disfarçado acento reflexivo, com ares de inquirição filosófica ou, muitas vezes, de simples escárnio.

Ao explorar as zonas intersticiais existentes entre os gêneros, tal como preconizado pela estética moderna, Drummond engendrou uma escrita híbrida, tecendo-a no ponto de inflexão entre práticas literárias e práticas jornalísticas. Embora as condições de produção para o jornal, meio periódico e comercial, com seu público heterogêneo de leitores urbanos, nem sempre familiarizado com a matéria literária, determinem diferenças decisivas entre a crônica e o poema, Drummond buscou explorar as ambivalências e interseções existentes entre os gêneros, a fim de instituir canais de fomentação mútua entre eles, tanto no âmbito da linguagem quanto no modo de aproximação do “objeto” visado. Não por acaso, Antonio Candido, em estudo sobre a prosa drummondiana, dá ênfase justamente ao entrecruzamento dos gêneros – “é claro que na sua poesia há ficção e crônica; na sua crônica, poesia e ficção; na sua ficção, crônica e poesia” – a ponto de colocar em xeque esquemas e divisões classificatórias: “talvez só haja um Drummond, nem poeta, nem ficcionista, nem cronista, instalado na posição-chave da sua competência soberana, a partir da qual variam os modos de penetrar no meandro da humana contingência” (Candido, 2004, p. 22).

Em Drummond poesia e crônica situam-se em fecunda zona de vizinhança. A matéria do jornal pareceu-lhe sempre próxima à da poesia: o espetáculo cotidiano, o dia a dia das ruas ou, como formula o próprio escritor, “a corrente infinita de acontecimentos”, imprevista, incontrolável e desarmônica do mundo moderno (Andrade, 1987). De fato, o saber popular e encyclopédico a desfilar pelos diários cotidianos sempre seduziu o escritor. Justamente por isso, ao descrever o que designava como o jogo intelectual proposto pelo jornalismo, jogo “renovado a cada dia”, “que vai pela noite adentro”, o qual tanto o fascinava, Drummond parece aludir simultaneamente a contornos presentes também em sua poética:

Sempre gostei de ver o sujeito às voltas com o fato, tendo de captá-lo e expô-lo no calor da hora. Transformar o fato em notícia do modo mais objetivo, claro, marcante, só palavras essenciais. Ou interpretá-lo, analisá-lo de um ponto de vista que concilie a posição do jornal com o sentimento comum, construindo um pequeno edifício de razão que ajude o leitor a entender e concluir por si mesmo. (Andrade, 1987, p.33)

Tal como a poesia, a crônica jornalística parece resultar de uma operação de montagem, de uma tessitura especial de escrita, cujo dispositivo consiste em traduzir a desconcertante variedade da vida presente em um objeto de linguagem, “pequeno edifício de razão”, a fim de oferecer ao leitor um canal de conhecimento. O jornalismo, a despeito de sua sensação de “embriaguez provocada pelos acontecimentos alheios”, pôde ser por ele definido como “uma escola de clareza e de pensamento, que exige antes clareza de pensamento” (Andrade, 1987, p.34). Como se vê, essas coordenadas não estariam, por sua vez, muito distantes de *uma* poética formulada em sua obra posterior, tal qual se anuncia, por exemplo, em “Versos à boca da noite”, poema de *A rosa do povo* (1945):

Que confusão de coisas ao crepúsculo!
que riqueza! Sem préstimo, é verdade.
bom seria captá-las e compô-las
num todo sábio, posto que sensível
(Andrade, 2002, p.192-194)

Poema e crônica dirigem sua atenção ao múltiplo, a fim de elaborar em um “todo sábio”, uma espécie de plano de inteligibilidade, um espaço de pensamento capaz de ler a “confusão de coisas” que impera no mundo e de lidar com a “embriaguez provocada pelos acontecimentos alheios”. A leitura das crônicas de Drummond parece também conferir novo lustre a seu conhecido verso, concebido no dramático ambiente da Grande Guerra: “A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais” (Andrade, 1992, p.159-160). Trata-se – claro, sem desconsiderar os diferentes mecanismos e níveis de elaboração da escrita – de reunir nos dois casos a dispersão em imagens literárias. Sob o embalo da “doce música mecânica” que “vem da sala de linotipos”, “a mão nervosa do repórter” transformava em notícia “o fato que ainda não acabou de acontecer”, demonstrando enorme poder de tradução e triagem do tempo presente. Com efeito, na esteira do próprio jornalismo, essa produção inicial parece atravessada por uma pulsão da atualidade, pelo desejo de tocar o elemento contemporâneo, desejo do escritor de “marchar ao lado de seu tempo”. Como se já tivesse assimilado a lição baudelaíriana de, tal como o pintor da vida moderna, “retirar da moda o que ela pode conter de poético no histórico, de tirar o eterno do transitório” (Baudelaire, 1996, p. 24).

Antonio Crispim, talvez o mais frequente pseudônimo a assinar textos de Drummond, revela à sua maneira esse complexo programa: “quero temperar essa melancolia tupi com a placidez inglesa da anedota. Vou sentar-me no chão, não para ler histórias, e sim para contá-las (é ainda a melhor maneira de perder o tempo).” Contar implica, para além do ato de repetir histórias prontas ou de relatá-las tal como se transmite uma informação, um desejo de imiscuir-se na matéria contada, de atuar como um narrador que deixa sua marca impressa na história, tal como “a mão do oleiro na argila do vaso”, para valer-me de conhecida metáfora de Walter Benjamin (1986, p.205). Trata-se de construir ou multiplicar o sentido, tornando singular cada objeto, retirando-o da agitação corrente da vida moderna, dando-lhe legibilidade, contra a velocidade do tempo que o obscurece.

A postura de friccionar gêneros e dicções, vida material e vida cultural, assim como elementos ficcionais e não-ficcionais, não é fortuita, nem tampouco se reduz às angústias de escritor iniciante. O que se vê é um dispositivo de escrita duradouro, pode-se dizer, constitutivo de sua poética, avessa à “pureza” estética, como se explicitará em publicações futuras nas quais ele colocará sob suspeita o gênero praticado, como em *Versíprosa* (1967), título que é todo um programa, e livro onde estão reunidas setenta crônicas escritas em verso, ou nas memórias de *Boitempo* (1968), elaboradas em verso prosaico, em tom muito próximo à crônica, para desgosto de alguns de seus críticos. *Seleta em prosa e verso*, organizado pelo próprio escritor, em 1971, mantém-se dentro do mesmo espírito⁴ ao separar os textos em seções denominadas “Divagações”, “Historietas”, “Contos” e “Versos”.

⁴ Andrade, 1971. Uma breve leitura dos textos da coletânea revela a arbitrariedade das escolhas indicada no Sumário. O texto “O canário”, por exemplo, inserido na seção “Historietas”, poderia aparecer sem interferir na proposta da obra em “Contos”. A seção “Divagações” reúne crônicas do cotidiano, mas inclui entre elas, o indefinível “Contemplação de Ouro Preto”.

2 Pequeno edifício da razão: a atividade crítica

O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse

Carlos Drummond de Andrade

Nesse universo textual construído entre a “melancolia tupi” e a “anedota inglesa”, encontra-se uma numerosa série de textos em que o poeta exerceu a atividade crítica – caracterizada pela capacidade de julgar, analisar e interpretar a conformação estética e discursiva de uma determinada textualidade ou imagem – por meio da qual ele pode abordar autores e obras, clássicos e modernos, como uma espécie de desdobramento necessário de sua “fome de leitura”, expressão que intitula um desses textos.⁵ Com um arranjo textual híbrido e “distendido”, endereçado ao leitor não especializado, Drummond discutiu com discernimento, ao longo de sete décadas, diferentes gêneros literários, além de cinema, uma de suas declaradas paixões, música popular e outras manifestações artísticas. Porém, em seu empreendimento de escrita, o cronista-crítico desliza sorrateiro sem aderir ou atender plenamente às exigências de uma crítica especializada. Sínteses, pouco apetite demonstrativo, prosaísmo e coloquialidade, economia de citações, preferência pelas metáforas como estratégia argumentativa, pontos tocados apenas de raspão, tantas vezes temperados pelo humor, conferem leveza e indeterminação a seus textos, mas não apagam a presença de uma mirada crítica interessada em seu objeto de análise, nem tampouco a acuidade do juízo construído e das notações certeiras sobre a obra alheia.

É bem verdade que, em sua longa trajetória intelectual, Drummond publicou apenas dois títulos de prosa ensaística: *Confissões de Minas* (1944), com artigos, memórias, resenhas, ensaios, perfis biográficos, e *Passeios na ilha* (1952), reunindo textos lançados no suplemento literário *Folha Carioca*. Não obstante a diversidade presente em ambas as coletâneas, nelas se encontram textos com densidade crítica – ainda que nas edições da obra completa, lançadas pela Nova Aguilar, elas estejam inseridas na seção “Crônicas”. Postumamente, veio a lume *Conversa de livraria* (2000), –reunião de crônicas e notas críticas, assinado pelos pseudônimos “O observador literário” e “Policarpo Quaresma Neto”, na revista *Euclides* e no suplemento Letras e Artes, de *A Manhã*, entre 1941 e 1948.

O número diminuto de obras dedicadas à crítica, aliado ao tom discreto e despren-sioso com que se apresentavam, deu margem a conclusões apressadas de que o escritor não havia se dedicado ao gênero. Vem de Mário Faustino (1957) a reclamação mais contundente e ruidosa do suposto silêncio crítico do poeta. No entanto, as crônicas de Drummond com teor ensaístico atravessam praticamente todo o século XX, a se considerar desde os textos esparsos da juventude, lançadas nos jornais mineiros e nas revistas modernistas, até a produção jornalística regular, dividida entre o *Correio da manhã* (1954-1959) e o *Jornal do Brasil* (1969-1984), nessas décadas em que o escritor se projeta na condição de cronista “nacional”

⁵ Conferir: Andrade, 1921, Fome de leitura”, *Diário de Minas*, 18 mar.

e “poeta maior”. Tomadas em conjunto, embora tenham permanecido inéditas em livro, elas revelam condições para outra apreciação do caso. Abrem, por assim dizer, outro campo de visibilidade. Permitem constatar que Drummond nunca deixou de lado a atividade crítica, mas a desenvolveu predominantemente em um tom menor, em textos mesclados em que a crônica parece se valer de recursos analíticos da crítica de literatura e de arte. Como se o “cronista social” e o “cronista crítico”, irmanados na escrita, se alternassem no comando da coluna, como se se valessem ora de uma, ora de outra mão.

Esses textos em prosa ensaística, com notável variedade de tons e registros, revelam, conforme observação de Antonio Cândido – dirigida às *Confissões*, mas válida para o restante da produção crítica de Drummond – uma “vocação monográfica, disfarçada às vezes pelo relato impressionista” (Cândido, 2004, p. 19) que *ensaia* o pensamento, na tradição de Montaigne, para em seguida quebrá-lo e voltar à crônica. Neles, permanece sempre incerta a classificação do gênero em pauta. A cada passo ou a cada expectativa criada, o impulso inquiridor parece freado ou revirado pelo desvio cômico, pela descontinuidade de interesse ou pela consideração do que parece pouco elevado. O procedimento envolve o mesmo dispositivo de escrita empregado nas “frioleiras matutinas, a serem consumidas com o primeiro café” (Andrade, 2014, p.151).

Embora o texto crítico de Drummond não se paute em orientações ou em correntes da teoria literária, abundantes no século XX, mantendo-se sob viés impressionista, ele se revela devidamente formado e informado por um combo difuso de valores estéticos que, pelo menos desde Baudelaire, definem não sem controvérsias os contornos da modernidade poética francesa. Embora tenha sido também fluente em inglês e espanhol, tendo inclusive traduzido obras literárias desses dois idiomas, Drummond revelava, conforme observação adiantada por Mário de Andrade, uma “inteligência mobiliada à francesa” (Carlos & Mário, 2002, p. 9).⁶ Do simbolismo aos contemporâneos, a tradição literária francesa, da qual se pode identificar uma extensa listagem de poetas admirados pelo Itabirano (Rimbaud, Laforgue, Mallarmé, Valéry, Supervielle, Léon-Paul Fargue, além dos prosadores Laclos, Balzac, Proust, entre outros), serviu-lhe não apenas como modelo, mas sobretudo como campo privilegiado, ainda que a distância, de interlocução crítica.⁷

Se nos voltarmos à produção crítica do jovem Drummond, em sua vida belo-horizontina, veremos que ela se dirige predominantemente às transformações da arte e da cultura modernas, dentro e fora do Brasil. São textos que parecem suplementar a sua formação literária, à medida que realizam operações de apropriações e desleituras da modernidade poética e literária, como modo de lhe situar diante das diferentes modulações e teorias em disputa. Nesse enquadramento, posso citar, por exemplo, um artigo dedicado a Henrik Ibsen, publicado em 1921, abordando o clássico *Casa de bonecas* (1879). Nele, o precoce ensaísta, já definitivamente mergulhado no imaginário das vanguardas europeias, destaca justamente a capacidade crítica do dramaturgo, ao apontar, no outro, traços que tornarão reconhecidos em sua própria poética:

Ausência intencional de minúcias, um certo emolduramento dos caracteres, o tom sombrio das paisagens morais, e, acima de tudo, um tal vigor de tese! Na época da análise, é Ibsen o maior analista. Como imaginativo propriamente dito, misér-

⁶ A expressão exata, elaborada na carta de 10 de novembro de 1924: “Você é uma sólida inteligência e já muito mobiliada... à francesa.” Carlos & Mário, 2002, p. 50.

⁷ A esse respeito consultar: Gledson (2003), Szklo (1995).

rimo. A imaginação não é, porém, o que faz a arte do tempo. Toda obra assente na pura imaginação é um monstro. Ibsen comprehendeu isto. (Andrade, "Impressões Ibsen", *Diário de Minas*, 25 mar. 1921)

Vale mais, para o jovem, a criticidade do que a imaginação, a economia da linguagem que o excesso. A observação estética o leva, ainda, a comparar o escritor norueguês a seus contemporâneos, passando em revista diversos nomes do teatro europeu, entre eles Georges Bataille (1897-1962) e Gerard Hauptman (1862-1946). De grande interesse, mas pouco conhecidos, são os artigos de Drummond elaborados e participantes, no calor da hora, da ebullição provocada pelo modernismo. No início da década de 1920, o jovem e voraz leitor publica, por exemplo, resenhas de *A pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade, e de *Os condenados*, de Oswald de Andrade.⁸ A primeira delas, breve e pouco convencional, simula uma conversa dentro de uma livraria, onde um dos participantes, Aníbal Mattos, lê em voz alta para os colegas um dos poemas do livro, enquanto a segunda, mais tradicional, ao resenhar o romance de Oswald, avalia a aclimatação local do conceito de futurismo, tendo em vista a dependência cultural da literatura brasileira, considerada como "uma contínua e pitoresca dança de reflexos". A narrativa de estreia de Oswald, cujo "enredo vulgar" não impediria, conforme avalia o jovem, a construção de um "drama sufocante, como o dos russos", parece oferecer uma alternativa estética nova, escapando do "eterno espelho das eternas imagens do eterno estrangeiro", mas que não seria exatamente a proposta pelos futuristas italianos:

Depois de ler *Os condenados*, eu não ousaria chamar o Sr. Oswald de Andrade de futurista. O que ele fez, salvo melhor julgamento, foi um romance atual, muito quente, muito febril, que destoa das obras até aqui aparecidas, em vista do estilo e da emoção, dois contingentes pessoais. (Andrade, "Os condenados, de Oswald de Andrade," *Diário de Minas*, 30 set. 1922)

O trecho, além de demonstrar afinidades com as novas derivas narrativas, revela clareza em relação à confusão conceitual (sobre o termo futurismo) reinante no período. Há ainda, frente a um cenário cultural e político dividido, em que "entre as turbas reina a confusão", textos dedicados à conferência de Graça Aranha, aos poemas de Ribeiro Couto, Álvaro Moreira, Manuel Bandeira, bem como ao modernismo literário português. Favorável aos jovens do Rio de Janeiro e de São Paulo, interessa a Drummond discutir, contudo, a ideia de brasiliade que avança ao longo da década de 1920, cobrindo amplo arco estético e ideológico. É justamente um espírito discordante que se pode notar na resenha dedicada ao centenário de Gonçalves Dias, estruturada em forma de diálogo, como também no ensaio sobre a poesia Pau-Brasil de Oswald de Andrade.⁹ O jovem revela-se cético em relação à nacionalidade de estandarte, apregoada em programas e manifestos, preferindo, antes e paradoxalmente, reclamar a ausência de uma tradição legítima a ser contestada. Tradição que não deveria passar pelos seguidos fluxos regionalistas, nem tampouco pela aposta em uma identidade loca-lista, conforme constatava:

⁸ Conferir: Andrade, 1923 e Andrade, 1922.

⁹ Refiro-me aos textos: "Gonçalves Dias", *Diário de Minas*, 09 set. 1923, e "O homem do Pau-Brasil", *A Noite*, RJ, "O Mês Modernista", 15 dez 1925

Nós marchamos para trás, no culto ao regionalismo. Ainda se esse culto traduzisse o anseio do Brasil novo para a sua libertação intelectual, o grito de alarmadas forças vivas da terra, uma revolta contra a passividade dos nossos hábitos de imitação! Mas o que se observa não é isso: o regionalismo – nostalgia remota do indianismo – revela uma triste, alarmante vacuidade mental, põe a nu a covardia dos que receiam enredar-se nos meandros da vida tumultuosa do século, a preguiça dos grandes cometimentos, o horror à civilização. (Andrade, “Gonçalves Dias”, *Diário de Minas*, 09 set. 1923)

Esses textos críticos, verdadeiros *exercícios de pensamento e de linguagem*, compõem com os poemas em prosa e em verso elaborados no período um terreno de experimentação e aprendizado que culminaria, em marcha regulada por idas e vindas, com a publicação do livro de estreia em 1930, *Alguma poesia*. São, portanto, parte do processo de formação do jovem escritor e poderiam ser encarados como “conhecimento do outro e co-nascimento de si mesmo no mundo”, para me valer da formulação de Roland Barthes (2007, p. 160). Trata-se, em plano mais amplo, de atividade composta por atos de interpretação e julgamentos estéticos, com os quais Drummond se engaja ou, em outros termos, “toma posição” – o que se difere de “tomar partido”, conforme elaboração sugerida por Georges Didi-Huberman – nos debates concernentes a poesia e a literatura modernas, sobretudo no minado contexto brasileiro. Para o crítico de arte francês, tomar “partido impõe a condição preliminar de uma *partida* em detrimento das outras, [enquanto] a *posição* supõe uma co-presença eficaz e conflituosa, uma dialética das *multiplicidades* entre si (Didi-Huberman, 2017, p. 113). O discurso crítico drummondiano, desdobrado em modo de escrever-se, revela-se capaz de refletir e articular diferentes tradições literárias e artísticas, tratadas de uma perspectiva a um só tempo periférica e cosmopolita, a partir de questões colocadas pelo “tempo presente”. Permitem ainda perceber, a partir das escolhas e julgamentos formulados pelo jovem, sua participação no processo de renovação literária em andamento nos anos agonizantes da República Velha. Não sendo mero espectador do redemoinho modernista, Drummond estabelece um caminho estético próprio, de aproximação-distanciada, pois tendo participado e contribuído para a “atualização estética” propalada pelo menos desde a Semana de Arte moderna, não adere, todavia, aos apelos nacionalistas que tomam a cena artística brasileira.¹⁰

Nos últimos anos de sua estada em Belo Horizonte, mantendo o mesmo diapasão, mas ampliando o escopo de objetos artísticos, o cronista comenta, por exemplo, as reservas críticas de Andre Lothe ao Museu do Louvre, a arquitetura de Luiz Signorelli; a antropofagia de Flávio de Carvalho; a exposição da casa modernista, ocorrida em São Paulo, ou da casa de vidro de Pierre Chareau; o recital da pianista Guiomar Novaes; uma exposição de fotografias de Grayce e até mesmo o novo samba de Sinhô.¹¹ Esse material crítico não se confunde com a crônica corrente dos dias que passam, repleta de cenas do cotidiano do brasileiro comum, nem se limita, com sua cota de histórias e fabulações, à mera distração do leitor. Elementos da cultura erudita, da popular e da massiva, então em trânsito aberto, em um processo social acelerado que conjugava “modernismo exuberante e modernização deficiente”, segundo expressão de Canclini (2008), são flagrados pelo escritor e discutidos em textos igualmente compósitos.

¹⁰ Em *Alguma poesia* (1930) e *Brejo das almas* (1934) pode-se ver o modo singular com que o poeta elaborou em sua poética o complexo debate sobre a brasiliadade.

¹¹ Crônicas de Drummond, elaboradas entre 1930 e 1934, sob o pseudônimo de Antonio Crispim e Barba Azul.

Nos decênios seguintes, já na condição de funcionário público do governo federal, no Rio de Janeiro, Drummond mantém ativa sua prática crítica, despretensiosa e sem periodicidade estável, valendo-se do mesmo expediente de “distenção” experimentado anteriormente. Primeiramente como colaborador assíduo do *Correio da manhã*, a partir de 1945, e mais tarde como titular da coluna “Imagens”, ele acompanha e participa dos debates que envolvem a atividade artística e intelectual durante a Grande Guerra e nos traumáticos anos posteriores; retoma leituras da poesia brasileira, como em “Manuel Bandeira: recordações avulsas”, “Volta de Bopp”; “Conhecimento de Jorge de Lima”, “O poeta João Alphonsus”; dá notícia a seus leitores sobre escritores e movimentos estrangeiros: “Breve informação sobre Kastner” ou “Invencionismo”, entre tantos outros exemplos.¹²

Em alguns desses textos, podemos notar um tom abertamente ensaísta, como na resenha sobre a coletânea *Poesia da França*,¹³ que reunia a poesia francesa contemporânea e cujo prefácio de Jean Paulhan despertara, no pós-guerra, polêmicas envolvendo as relações entre ética, política e poesia, bem como sobre as novas formas literárias então vigentes. Como se sabe, Paul Eluard e Aragon exigiram figurar em um segundo volume da obra, para não aparecerem ao lado de Marcel Jouhandeu, por eles acusado de colaboracionista. O escritor mineiro esquadriinha os argumentos em disputa, indicando os respectivos oponentes, e se aproveita da querela para reafirmar sua defesa da poesia como arte, a um só tempo, livre e rigorosa, isto é, como arte de invenção que não sem prende a modelos estabelecidos. Conclui ele, em posição diferente daquela exposta pelo prefaciador que lamentava o esmorecimento da estética formalista entre os novos: “A poesia francesa aí se manifesta na variedade de seus impulsos e em mais de uma aventura audaciosa, onde se combinam imaginação, instinto e rigor.” (Andrade, 1948)

Em diversas ocasiões, Drummond mantém-se à margem das injunções do gênero crítica ou ensaio, como em “Paradoxo do romancista”, no qual discute a arte do romance valendo-se da estrutura dramática de um diálogo fictício sem, contudo, perder a verticalidade da análise:

— (...) Que é um romance, por exemplo? Um espelho, um testemunho, uma invenção, uma análise, uma interpretação, um sonho, uma tese ou alguma dessas coisas entrelaçadas, ou um conjunto delas, ou nenhuma? (...)
— Seja. O que não obsta a que você, antes de compor estabeleça umas tantas convenções, que o ajudem na prática do ofício.” (Andrade, “Paradoxo do romancista”, *Correio da Manhã*, 17 de março de 1946)

Na última fase de sua vida como cronista, em sua prestigiosa coluna no Caderno B, do *Jornal do Brasil*, os textos críticos de Drummond compõem, em meio a indicações e resenhas de livros, uma espécie de museu da arte e da literatura brasileiras, no qual se incluem ainda a figura de alguns intelectuais.¹⁴ Aniversários, falecimentos, efemérides, exposições, festejos e outros marcos temporais funcionam como alavancas para a elaboração de textos de diferen-

¹² Menciono, apenas como exemplos, os seguintes textos: “Manuel Bandeira: recordações avulsas”, *Correio da Manhã*, 14 de abril de 1946; “Volta de Bopp”, *Correio da Manhã*, 17 de agosto de 1948; “O poeta João Alphonsus”, *Correio da Manhã*, 7 de dezembro de 1947; “Breve informação sobre Kastner”, *Correio da Manhã*, 1 de fevereiro de 1948; “Invencionismo”, *Correio da Manhã*, 1 de dezembro de 1946 e “Conhecimento de Jorge de Lima”, *Correio da manhã*, 10 de outubro de 1953.

¹³ Andrade, Poesia da França, *Correio da Manhã*, 20 de junho de 1948.

¹⁴ Vale destacar que Drummond idealizara nomear sua coluna do *Jornal do Brasil* com o título geral de “Tempo”, mas a proposta não foi acatada pelos editores.

tes feições, mas que agem como instâncias de memória, homenagem e consagração de companheiros de geração, como se o cronista revisasse [e defendesse] a história do modernismo brasileiro.¹⁵ E, para tanto, ele desempacota seus arquivos¹⁶ e apresenta em sua coluna trechos de seu diário, mantido entre 1943 e 1977, além de cartas de seus pares, como as que lhe foram enviadas por Mário de Andrade e Ribeiro Couto na primeira metade do século.¹⁷

Um capítulo à parte se desenvolve, não sem a complacência acionada pela senha da amizade, em torno do grupo do Café Estrela e do modernismo mineiro, como podemos ler em “A Revista de novo, interessa?” ou em “Valeu a pena? Valeu”.¹⁸ Exemplar a esse respeito é “Fotos 3X4, de ontem”, uma espécie de alegoria de movimento de releitura do passado, com fotografias e caricaturas de escritores indicados em breves depoimentos. Desse museu textual erguido entre o público e o privado, sob a vista do leitor, são exemplos, entre outros tantos, “Presença de Portinari” (12/5/1970); “Mário presente” (14/6/1970); “Helena, de Diamantina” (25/6/1970); “Luar para Alphonsus” (25/7/1970); “A lapa em gravura” (12/1970), “Valente Eneida” (29/4/1971), “Dez anos sem Guinard” (6/1972); “Brasil, Tarsila” (20/1/1973); “Manuel Bandeira faz novent’anos”, “Disco, brinquedo, pinheiro”, este último dedicado a Casimiro de Abreu. São textos breves, contaminados pelo relato pessoal e intimista, pelas lembranças da convivência e/ou da camaradagem com o resenhado, embaralhando o “cantar de amigos” e cujo maior valor talvez resida na capacidade de elaborar sínteses certeiras dos traços estéticos analisados, traduzindo-os para o leitor não especializado. Dos Painéis de Portinari, por ocasião de evento organizado pela PUC-Rj, podemos ler que o pintor fixou os ciclos econômicos do país, através de técnicas de produção, e o fez de tal maneira que à informação se alia o cálido interesse humano pelos homens e mulheres anônimos que sustentam a infraestrutura da vida brasileira”. Clássicos estrangeiros são também abordados, como em “Voltaire, aqui e agora”, “Goethe, sem dimensão”, ou ainda “Molière vivo”, em virtude das celebrações dos anos da morte desses escritores. Amparado na simpatia cúmplice construída com a enorme audiência de sua coluna, sem dúvida umas das maiores já alcançada por um escritor brasileiro, Drummond dosa o vocabulário crítico e procura alinhavar, também como modo de aproximação do leitor, traços humanos e estéticos na leitura do artista agraciado.

Nesse espaço menos elitizado e especializado que o do livro, a crítica drummondiana periodística, com seu tom de conversação e com a consciência de que dispõe apenas de 5 minutos do tempo do leitor,¹⁹ participa ativamente da arena sociocultural em que se definem as linhas mestras da visão a respeito de nossa modernidade literária e artística. E se sedimenta, por sua vez, com a pesquisa tenaz acerca dos novos usos da linguagem, da ampla utilização das formas coloquiais do português brasileiro, do cruzamento de elementos eruditos e populares, empreendida pelo escritor desde os tempos heroicos do modernismo. A liberdade de linguagem engendrada parece participar de um projeto (de fundo?) mais amplo que, tomando forma ao longo de sua extensa trajetória intelectual, visa à democratização – e

¹⁵ Há uma sequência de textos sobre o modernismo, como «A Semana continua» (3/8/1972) e «A Semana: opiniões» (8/3/1972) publicados por ocasião das comemorações dos 50 anos da Semana de Arte Moderna.

¹⁶ As “Páginas de diário” foram expostas na coluna entre os anos de 1980 e 1981.

¹⁷ “Mário de Andrade, o das cartas”. Texto publicado em 25 de fevereiro de 1982

¹⁸ Textos publicados, respectivamente, em 21, 23 e em 26 de setembro de 1978.

¹⁹ Há uma metacrônica, “Tudo isso em cinco minutos?”, em que Drummond discute as condições de sua interação com o leitor do jornal: “Cinco minutos é o meu tempo, ou o tempo do leitor para me ler. Dáme cinco minutos para comentar o mundo, ou o pedaço do mundo que atrai o interesse coletivo. *Jornal do Brasil*, 12 de abril de 1980.”

não à simplificação – do acesso aos códigos literários, artísticos e culturais. Democracia, por sinal, barrada oficialmente àquela altura pelos governos militares que se sucederam ao golpe de estado de 1964.

Toda a produção drummondiana contemporânea à escalada autoritária do fim do século brasileiro – a poesia memorialista da série *Boitempo*, as crônicas do cotidiano ou as críticas do JB – parece almejar uma interlocução ampliada na contramão do fechamento imposto aos meios de comunicação e à opinião pública. Talvez por isso seja possível reconhecer em seus textos do período um território de enunciação capaz de atualizar, com outra angulação, o antigo desejo de “viver com os homens”,²⁰ de empreender uma “mineração do outro”. Como se o poeta reagisse, em alguma medida, ao ver acirrada, pelo autoritarismo, a política excluente de uma sociedade histórica e perversamente estratificada, em que os bens culturais são privilégios das elites letreadas. Como se sua escrita em verso-e-prosa, na qual se enredam as histórias do homem comum, efetivasse uma espécie de desrecalque da história intelectual do país, em busca de uma dicção do *nós*, em que os setores populares não são tomados apenas como objeto de representação, mas como personagens de uma história que também é a do escritor. Nessa perspectiva, a significação de sua obra (poesia, crônica, crítica, resenha etc.) não está colocada de antemão, em seus meandros estéticos, não está regida absolutamente pelo saber-de-representação do discurso intelectual, mas se estabelece no plano das contingências experimentadas pelos interlocutores. Vale notar, a esse respeito, a expressiva participação dos leitores do JB por meio de cartas, com reclamações e correções, além de palpites de toda ordem, que eram aproveitados e comentados pelo cronista. Como se esse universo crítico definisse imaginariamente os contornos de uma República das Letras, uma comunidade democrática e dialógica, capaz de incluir seus leitores, aos quais se garantiria a liberdade de “entenderem e concluírem” por si mesmos, a partir do “pequeno edifício de razão” construído pelo escritor-jornal.²¹ Como afirma Mariana Quadros (2022, p. 310), “o eu impresso nas páginas de jornal é o cidadão comum a explicitar problemas coletivos e a reivindicar ações de interesse público”.

Drummond seria, conforme leitura acertada de Silviano Santiago (2006, p. 11), o [nossa] “melhor e mais multifacetado intérprete” do século 20. Sua obra reuniria “uma reflexão poética de ordem pessoal e transferível sobre a vivência do cidadão brasileiro e do intelectual cosmopolita” com a “experiência privada e fatos públicos nacionais e estrangeiros, em correlação e sistema de troca entranháveis.” Na mesma direção, João Alexandre Barbosa (2002, p. 48) observava que o itabirano “inventa modos de investigação da realidade”, criando “uma forma específica e singular de conhecimento”. De fato, sua escrita apresenta uma potência reflexiva, a partir da qual tudo parece subordinar-se ao pensamento, parece convergir para um problema, para uma questão cujo alcance ultrapassa os limites imediatos do texto e se converte em convite ao pensar. Mas no giro de sua autorreflexividade, as inquietações do escritor alcançam igualmente o universo de sua recepção e, por meio dele, ensaiá um modo singular de aproximação da sociedade brasileira. Sua atividade crítica como homem-do-jornal, escrevendo textos sobre textos, revela não apenas as predileções estéticas de seu cânone particular, mas também o conjunto de problemas que envolve e condiciona a produção da literatura e da arte brasileiras na

²⁰ Andrade, 2002, p. 69: “Poema da Necessidade”.

²¹ A consciência do poeta é explícita num pequeno entrecho reunido em *Auto-retrato e outras crônicas*: “Nosso público é a própria e restrita comunidade das letras, e não o público normal, que, em países de sedimentação cultural mais profunda, e de maior mercado para o livro, acompanha, anima, julga e envolve o autor, determinando maior objetividade para a sua obra e lhe abrindo novas perspectivas.” (Auto-retrato, p. 32)

nação periférica. Em conjunto, a produção poética e prosa a crítica, a despeito de todas as suas peraltices, inserem Drummond na tradição dos escritores-críticos da modernidade.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Revista*. Fac-símile. São Paulo, 1978.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Auto-Retrato e outras crônicas*. Rio de Janeiro, Record, 1989.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boca de luar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Os condenados (de Oswald de Andrade), *Diário de Minas*, 30 set. 1922
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Sobre Paulicéia Desvairada. *Diário de Minas*, 20 jan. 1923.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Tempo vida poesia; confissões no rádio*. Rio de Janeiro, Record, 1987.
- ARRIGUCCI JR. Davi. *Enigma e comentário*. Ensaio sobre literatura e experiência. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BETTENCOURT, Angela Monteiro. *A representação da informação na Biblioteca Nacional*: do documento tradicional ao digital. Rio de Janeiro, RJ: Fundação Biblioteca Nacional, 2014.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p.26-34.
- CANDIDO, Antonio. Drummond prosador. In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p.13-23.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. O olho da história I. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.
- FAUSTINO, Mário. "A poesia concreta e o momento poético brasileiro". *Jornal do Brasil*, 21 mar. 1957.
- GLEDSOM, John. *Influências e impasses*. Drummond e alguns contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- QUADROS, Mariana. Iphan. In: FERRAZ, Eucanaã (org). *Dicionário Drummond*. Ed. São Paulo: IMS, 2022. p. 299-312.
- SANTIAGO, Silviano. Convite à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. In: *Ora (direis) puxar conversa!* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p.9-58.
- SZKLO, Gilda Salem. *As flores do mal nos jardins de Itabira*. Baudelaire e Drummond. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

VONK, Arthur Vergueiro. *Ao rés do chão, sem chão: Drummond e a crônica moderna brasileira*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada: jornalistas e escritores em Minas Gerais (1920-1970)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

Poesia afro-gaúcha na encruzilhada: temas da poesia de autoria de mulheres negras gaúchas

*Afro-Gaúcha Poetry at The Crossroads: Themes of Poetry
Authored by Black Women from Rio Grande do Sul*

Dênis Moura de Quadros

Universidade Federal do Pampa

(UNIPAMPA) | Jaguarão | RS | BR

denis-dp10@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5733-6857>

Resumo: Os estereótipos do negro na Literatura brasileira têm sido construídos a partir do “mito da democracia racial” que engendra ora a figura do homem negro preguiçoso e lascivo, a figura da “mulata” e a criança negra concebida como “trombadinha” ou “pivete”. Há escritoras negras gaúchas? A questão é respondida pelo presente trabalho em que trago uma análise da obra *Meu nome pessoa: três momentos de poesia* (1989), da precursora Maria Helena Vargas da Silveira (1940-2009) e a as autoras da antologia *Sopapo Poético: Pretessência* (2016). Como arcabouço teórico elencamos as “ferramentas” discorridos por Conceição Evaristo (2005; 2007); Dênis Quadros (2023); Lélia Gonzalez (2018); Leda Martins (1997); Vilma Piedade (2017); e Lilian Rocha (2021).

Palavras-chave: Literatura brasileira; Literatura gaúcha; Literatura negra; Ancestralidade.

Abstract: The stereotypes of blacks in Brazilian literature have been constructed from the “myth of racial democracy” that sometimes engenders the figure of the lazy and lascivious black man, the figure of the “mulatto” and the black child conceived as a “thug” or “pivete”. Are there black women writers from Rio Grande do Sul? The question is answered by the present work in which I bring an analysis of the work *Meu nome pessoa: três momentos de poesia* (1989), by the precursor Maria Helena Vargas da Silveira (1940-2009) and the authors of the anthology *Sopapo Poético: Pretessência* (2016). As a theoretical framework, we list the “tools” discussed by Conceição Evaristo (2005; 2007); Dênis Quadros (2023); Lélia Gonzalez (2018); Leda Martins (1997); Vilma Piedade (2017); and Lilian Rocha (2021).



1 Considerações iniciais

Ao pensarmos o negro na literatura, em especial, a brasileira percebemos, pelo menos, dois grupos de representações: um primeiro advindo dos cânones e, por consequência, da cultura hegemônica que ora representa o negro como preguiçoso, ora como perigoso; e a mulher negra ora hipersexualizada, ora destituída de desejo por ser laboral. Outro grupo de representações advém da Literatura produzida por escritores e escritoras negras que rompem com estereótipos e imagens gastas reavaliando, inclusive, as páginas da “História Oficial” que institui o mito da democracia racial que, dentre outros eventos, reitera a “liberdade” advinda de mãos brancas no seu treze de maio.

Partimos, então, do segundo grupo de representações em que o sistema literário, segundo os pressupostos de Antonio Cândido (2007), constitui-se de escritores negros. Esse adjetivo denota não apenas o fenótipo, mas também o engajamento desses escritores na luta negra por emancipação de direitos. Ainda, desse sistema a que nos referimos, as obras trazem em seus temas, formas e imagens esse processo de identificação, ou negritude, voltada a um leitor pressuposto de pele negra que se auto identifique e que, assim passe também pelo processo de negritude. Assim, as análises dos poemas partem, dialogam e se projetam da/para encruzilhada.

Ao pensarmos as escritoras negras brasileiras, percebemos uma lista de expoentes advinda do Sudeste, especialmente o eixo Rio- São Paulo. Assim, ainda temos certa dificuldade de traçar nomes de escritoras negras especialmente do sul do Brasil. Frente a um projeto de embranquecimento da região sul, a figura negra que contribuiu e contribui para a riqueza dos estados da região fica em segundo plano.

A memória e o resgate da ancestralidade constituem elementos centrais nas inscrituras negrefemininas, conceito formulado por Dênis Quadros (2023). Essa centralidade se deve, em grande parte, ao fato de a transmissão dessas memórias ocorrer predominantemente por via oral, o que desafia os limites da escrita tradicional. Assim, esses textos não apenas dialogam com a história, mas a reavaliam, operando como documentos vivos, verdadeiras “escrituras”. Além disso, atravessada pelas experiências de ser mulher, negra e gaúcha, a escrita se configura como “inseritura”, uma prática que incorpora e manifesta o sagrado da ancestralidade.

É nesse espaço de silenciamentos e desconhecimentos que o trabalho aqui proposto encontra sua motivação. Analisarei, em um primeiro momento, a obra *Meu nome pessoa*: três momentos de poesia (1989), da precursora Maria Helena Vargas da Silveira (1940-2009), e, em um segundo momento, a coletânea *Sopapo Poético: Pretessência* (2016) em que destaco a poesia de dez escritoras: Ana dos Santos; Delma Gonçalves; Fátima Farias; Isabete Fagundes Almeida; Lilian Rocha; Maria do Carmo dos Santos; Nádia Lis Severo; Pâmela Amaro; Renata Mathias de Moura; e Silvana Conti. O objetivo é perceber os temas dessas poesias a partir das contribuições de Helena do Sul reiterando seu espaço de precursora dessa Literatura.

O arcabouço teórico perpassa intelectuais negras como Lélia Gonzalez (2018), especialmente no que tange o processo de afirmação da história e cultura africana e afrodiásporo-

rica; Conceição Evaristo (2005; 2007) e seu basilar conceito teórico-analítico de escrevivência; Leda Maria Martins (1997) e sua afirmação de que a cultura brasileira está na “encruzilhada”; Vilma Piedade (2017) e seu conceito filosófico de “Dororidade”. Além disso, dialoga com a autopoética de Lilian Rocha, que destaca a oralidade como base da literatura de autoria de mulheres negras: “A oralidade sempre foi uma ferramenta para as mulheres, ancestralmente, somos contadoras de história, carregamos um baú de memórias da humanidade” (Rocha, 2021, p. 85). Nesse sentido, o conceito de inscritura, formulado por Quadros (2023), também se faz fundamental, pois reforça a escrita como um espaço de insurgência, onde o corpo negro feminino não apenas narra, mas se inscreve na materialidade do texto, tensionando fronteiras entre oralidade e escrita, memória e história.

2 Helena do Sul: escrevivendo

Maria Helena Vargas da Silveira (1940-2009) nasceu em 4 de setembro de 1940 e publica entre 1987 e 2007 dez obras literárias: *É fogo!* (1987); *Meu nome pessoa:* três momentos de poesia (1989); *O sol de fevereiro* (1991); *Odara: Fantasia e realidade* (1993); *Negrada* (1995); *Tipuana* (1997); *O encontro* (2000); *As filhas das lavadeiras* (2002); *Os corpos e Obá contemporânea* (2005); e *Rota existencial* (2007). Ainda publica uma obra pedagógica, *Diga sim ao estudante negro/a* (2008), voltada para as práticas de uma educação étnico-racial. Essas obras literárias variam entre poesia, contos, crônicas, romance de formação e novelas sociais. Ainda sobre a biografia de Helena do Sul, destacamos sua formação no curso Normal em Pelotas que culmina em sua formação em Licenciatura em pedagogia em 1971 pela UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

Em entrevista à Sátira Machado *et al.* (2006), Maria Helena Vargas da Silveira discorre sobre a escolha de seu epíteto ao afirmar essa pertença como devir: “Eu vou me descobrindo a cada momento com[o] mulher negra gaúcha. Assumi agora Helena do Sul. Minha posição firme de gaúcha.” (Machado *et al.*, 2006, p. 254). Essa relação ratifica o conceito de escrevivência em que a produção de Maria Helena Vargas da Silveira é atravessada pela sua condição de mulher negra gaúcha na sociedade brasileira e essa identidade atravessa e é atravessada por sua escritura literária.

A obra poética de Maria Helena Vargas da Silveira, publicada em 1989 é constituída de 63 poemas divididos em três partes ou, como indica seu subtítulo, “momentos”. O primeiro intitulado “No aprendizado”, contando com 23 poemas; o segundo “No despertar”, com 24 poemas; e “No cenário” constituído com 16 poemas. Os custos da obra são da própria autora, sem editora disposta a publicá-los, ato que deve ser considerado como insubmisso. Maria Helena Vargas da Silveira dedica essa obra a seu pai, já falecido, José Francisco da Silveira.

O projeto poético contido na obra transmuta uma viagem em seus três passos: preparação; viagem em si; e a contemplação da paisagem. A voz poética ora olha para si, preparando as malas, metáfora do vivido, do experciado; ora retoma o coletivo, o outro que também a compõe. Esses dois movimentos podem ser vistos, também, nas religiões de matriz africana, em especial o Batuque do Rio Grande do Sul, em que, nos rituais abertos, os adeptos dançam no sentido horário (para os Orixás) e no sentido anti-horário (para os ancestrais).

A epígrafe da primeira parte, “No aprendizado”, desvela esse primeiro momento de juntar os objetos que irão ou não para dentro da mala, além do reencontro com objetos que ficaram esquecidos. Essa mala é a metáfora da vivência e essa escolha é o recorte da produção poética de mais de quarenta anos de vivência. Assim, Helena do Sul, doravante a voz poética, afirma que:

“Na aprendizagem, a descoberta de cada um, facilitando carregar a si próprio” (Silveira, 1989, p. 5). A epígrafe do primeiro “momento” evoca, então, a possibilidade dessa viagem ser interna.

Do recorte dessa primeira parte, destaco “Aprendizado”, poema em que a voz poética retoma o símbolo da escravização, a partir das algemas que lhe prendem e subalternizam. Além disso, as algemas também representam a opressão e as formas de opressão que atravessam a condição de mulher negra na sociedade gaúcha pautadas no racismo e no machismo. As mãos levantadas ao alto parecem evocar a súplica dirigida ao colonizador que sem pena não ouve.

Levanto as mãos ao alto,
Parto algemas.
Caio de rastro
E em liberto
No chão da solidão do agora.
E aceito o vazio do hoje,
Realizando a plenitude do amanhã.
(Silveira, 1989, p. 6)

O verbo partir no poema, além da ruptura das algemas que prendem a voz poética, também significa ir/sair em direção a outros espaços, a se libertar de outras amarras. Contudo, tal qual pós 13 de maio, essa liberdade é falsa e Helena do Sul se vê na solidão dos seus dias. Aceitar o vazio é ter consciência da subalternização a que lhe sujeitam, mas não se acomodar com ela e é, então, que se parte projetando-se ao amanhã.

Destaco, também, dessa primeira parte, o poema “Embalo”. O poema reflete a maternidade evocada pelo trabalho forçado no período escravocrata de babás dos filhos dos brancos, mas também a maternidade negra que, desde África, é ampliada pelo coletivo, quer dizer, as mães das tribos e povos são mães de todas as crianças.

Embalo os filhos neste meu carinho.
Meu coração, cadeira de balanço...
Embalo a vida com esta coragem.
Minha emoção, ativa sentinela...
Embalo mais meu próprio pensamento
Com o sorriso da canção
Do menino
Da menina
Embalo a paz neste meu calor de mulher,
Sufocando a revolta, o medo, o
desamor...
Pelos filhos meus,
Pelos filhos dos outros,
Pelo menino,
Pela menina,
Por gente indiferente.
(Silveira, 1989, p. 7)

O coração corajoso no movimento ondulatório da voz poética busca a paz, mas uma paz advinda de lutas contra o medo e outras opressões. Ao embalar, a voz poética balbucia as canções de ninar que, como nos relembra Conceição Evaristo (2007), servem para acordar os brancos de seus sonhos injustos. No embalo do coração forte e nas notas de sua canção sufoca

os sentimentos que não lhe fazem bem e que ninguém quer repetir. Não se quer repetir histórias de dor, mas denunciar a realidade e rompê-la.

Uma mãe negra cuida de muitos filhos: seus, de suas filhas, de suas vizinhas. Nessa resistência protetora, a coletividade acentua o ato de embalar, “Ubuntu”, uma mãe negra só consegue estar feliz quando todas as crianças de sua comunidade estão bem. Essa característica de cuidar dos “outros”, além dos meus e, ainda, dos indiferentes, mas que fazem parte do círculo dessa mãe negra, é destacado no pensamento de matriz africano.

A segunda parte, “No despertar”, temos uma Helena do Sul (voz poética confundida) que está em movimento propriamente dito, já na viagem e não mais em sua preparação. Percebemos nessas “olhadas pela janela” dois temas-chave que orientam os poemas: seu olhar recolhe cenas de violência doméstica e opressão contra as mulheres, evocando resistência e insubmissão ou a dororidade, termo cunhado pela filósofa negra Vilma Piedade (2017).

Das opressões contra mulher e das cenas de dororidade (Piedade, 2017), destaco o poema “Som de desamor”. O poema traz cenas de violência em que há a presença de duas vozes: Uma voz poética masculina, que humilha e ameaça, construindo uma cena de violência física e mental; e uma voz poética feminina que denuncia essa monstruosidade.

Quebro tua cara.
Lá vai soco...
Lá vai bala...
Criança olhando,
Criança escutando,
Criança aprendendo,
Menino fazendo,
Homem repetindo,
Homem reprimindo,
Sem poder conter,
Por toda cidade
A agressividade
Que ele fez nascer,
Com soco na cara,
Com balas de dor,
Palavras de aço,
Som de desamor
(Silveira, 1989, p. 37)

Além das cenas de agressão, a voz poética descreve, também, o feminicídio que atinge com maior severidade os corpos de mulheres negras. Essa denúncia de política do genocídio é tema recorrente da poética literária de Helena do Sul. A imagem poética, ainda, destaca as palavras de aço que cortam a companheira em sua alma e que, assim, tornam a violência dupla: física e mental.

Já o poema “Macho e patrão” denuncia a toxidez de um relacionamento pautada nas bases do machismo. A mulher é vista como propriedade e não companheira, logo, destituída de humanidade. Por ser o primeiro parceiro sexual, desvirginando-a, toma para si o poder de orientar sua vida, proibindo-a e privando-a de sua liberdade. Enclausurada em casa, a esposa serve, apenas, como a mãe de seus filhos.

Desfraldou a bandeira,
Desvirginou o chão.

Tomou posse.
Virou absoluto
Dono e Patrão
E nunca mais

Inventou outro momento
Prá desfraldar a bandeira,
Novas descobertas.
Tudo porque
Tomou posse.
Virou absoluto
Dono e Patrão.
E investiu somente
na reprodução.

Macho e patrão
Da terra fêmea,
Bruto consciente
Grita que é gente.
E é pior que bicho,
Existe aos montes
Nas latas de lixo.
(Silveira, 1989, p. 41)

A voz poética denuncia essas atitudes machistas, ao mesmo tempo que questiona a própria humanidade do homem. A afirmação “pior que bicho” revela o desprezo pelas ações desses maridos, reforçado pela imagem da lata de lixo, que simboliza a desvalorização e o descarte. Além disso, a voz poética sugere uma reflexão sobre a condição das mulheres negras que, frequentemente, acabam submetidas a essas relações tóxicas, muitas vezes impulsionadas pelo peso da solidão e pela estrutura desigual que molda as relações de gênero e raça.

No terceiro e último momento, “No cenário”, a voz poética interrompe o movimento das viagens e contempla, sem pressa, os cenários que aparecem ao longo do trajeto. Recorto o poema “Carreta de bois” que evoca a vida rural e um passado colonial do Rio Grande do Sul: as charqueadas. As charqueadas eram fazendas que produziam charque (carne bovina salgada e seca ao sol) e que se desenvolveram economicamente a partir de mão de obra escravizada.

Carreta de bois,
Na coxilha grande.
Grande mar verde,
Mar de milharal.
Carreta de bois,
Na coxilha grande.
Gente da campanha,
Campanha da paz.
Vai vender no largo,
Laranja madura,
Mel e rapadura
Prá sair do aperto.
Na coxilha grande
Vai voltar depois
Carreta de bois.

Balançando frutos,
Balançando gente,
Gente destemida.
Balançando a vida,
Na coxilha grande
Que deixei prá trás.
Carreta de bois
Dos meus ancestrais.
(Silveira, 1989, p. 61)

O carro de boi na cena relembra a voz poética de seu passado, de um passado que ela abandonara, mas que permanece em sua memória constituindo-se rastro seu e de seus ancestrais. No embalo da carreta, no meio do milharal, a voz poética retorna ao passado e recolhe rastros que rememora a partir de um espaço não mais ocupado por ela. O movimento ondulatório de balançar, ainda, relembra a viagem, o embalo materno e o balanço do tumbeiro que trouxera esses Ancestrais.

Os três momentos de poesia de Helena do Sul vão colhendo rastros, que estão na mala, ao lado da voz poética; que estão no caminho, no meio da estrada, na curva do tempo, levados pelo banzo; e rastros que surgem, irrompem, através de cenários que puxam lembranças longínquas e que, na rememoração de sua felicidade, são tomados pelo banzo que rompe e traz a voz poética de volta a sua realidade. Vamos, então, de mãos dadas com Helena do Sul conhecendo sua ancestralidade, sua negritude e o processo identitário necessário para resistir. Ao nos apresentar sua Ancestralidade também apresenta a Ancestralidade negra nos carros de boi, no embalo materno, no movimento ondulatório de retorno a uma África mítica. No movimento retilíneo coloca-se no futuro, na esperança da mudança, das oportunidades em outras terras, ao ponto que retorna a infância. No movimento espiralado de Exu, tem a possibilidade de viajar para dentro e reconhecer-se como outra, como alguém diferente daquela Helena do Sul que partira em outras viagens. A espiral também desacomoda, faz movimentar-se, afinal Bará ficcionalmente a faz viajar, Exu lhe permite o contato com a Ancestralidade.

3 A contemporaneidade do Sopapo Poético

A antologia de poemas surge do sarau homônimo, “Sopapo poético”, que surge em 2012 a partir da necessidade de circulação dos poemas, músicas e demais produtos artísticos produzidos pela população negra gaúcha. Pâmela Amaro Fontoura, pesquisadora e artista que compõe a obra, em coautoria com dois professores, Júlio Souto e Ana Lúcia Tettamanzy, discorre sobre a história do sarau. De acordo com Fontoura; Salom; Tettamanzy (2016) o sarau tem surge a partir da lacuna e saraus negros no Rio Grande do Sul. Assim, o nome do ponto de cultura negra surge em homenagem aos Ancestrais Giba-Giba (1940-2014) e Bedeu (1946-1999). O principal objetivo é o resgate da cultura e história negra no Rio Grande do Sul, além disso “sopapo” tem a dupla significação de um tambor utilizado nos carnavalescos em Pelotas; e de soco, reflexo contra a subalternização histórica.

A obra é composta por dezenove autores em que, em um recorte de gênero, temos dez mulheres e nove homens. Analisaremos os poemas produzidos por cada uma dessas mulheres percebendo os dois movimentos já presentes na análise de *Meu nome pessoa*: Três momen-

tos de poesia (1989), de Helena do Sul. Ainda, destacaremos as formas e os temas dessas poesias, pensando em possibilidades de análises futuras, sobretudo pela peculiaridade das imagens evocadas. Pela extensão do *corpus* de análise, optaremos pelo recorte de um poema de cada autora, mas não sem analisar temas e formas dos demais. Ainda, a obra é organizada por nove nomes em que destaco Lilian Rocha, Pâmela Amaro Fontoura, Fátima Regina Gomes Farias e Delma Gonçalves Mattos, todas com poemas publicados na antologia. Seguirei, também, a ordem alfabética que é como as autoras estão organizadas na antologia.

Ana dos Santos é natural de Porto Alegre, formada em Letras e tem publicado em inúmeras antologias. Criadora do jornal digital “Sociedade dos Poetas Vivos”, além de ter publicado as obras: *Flor* (2009) e *Pequenos grandes lábios negros* (2019). Na antologia publica oito poemas: “Os meninos engraxates”; “As babás de branco”; “O negro é terra”; “Eu tenho sonhos molhados”; “Vamos ficar, ali;”; “Parto”; “Mãe”; e “Palavras”. Os três primeiros poemas fazem parte da série “Afro disíacas” e tematizam acerca da herança da escravização em que os meninos engraxates, as babás e os homens negros apesar de construírem a riqueza da sociedade são delegados à marginalidade. Ainda, Ana dos Santos tem se dedicado a produzir poemas eróticos destacando a potencialidade de temas possíveis e rompendo com imagens desgasadas de corpo hiperssexualizado da mulher negra passível. Ao erotizar o corpo feminino negro, a poeta toma para si o erotismo e o desejo do corpo alheio.

Para análise, destaco o poema “Parto” que dialoga com o primeiro momento de poesia da antologia de Helena do Sul. Enquanto em Helena o verbo “partir” concebe-se no sentido de ir, em um movimento centrífugo, além da quebra de algemas e de grilhões que, mesmo após a libertação/abolição, insistem em se manter, no poema de Ana dos Santos ganha, ainda, outro significado: o de gerar vida.

Parto
Eu me parto
em dois
Eu parto
de um porto seguro
para um amor
desconhecido
Partilho
com o mundo
esse presente divino
Participo
da vida
como deusa da criação
Meu filho
é meu melhor poema
(Santos, 2016, p. 19)

Assim, percebemos que o processo de partir, tanto no sentido de romper, quando o de movimentar-se. Esse partir em dois, ainda, recorda a dualidade de Exu/Bará que se multiplica progressivamente em dois, quatro, oito e sucessivamente. Contudo, não é uma dualidade compreendida no pensamento ocidental e judaico-cristão em que toda dualidade é refletida, quer dizer, se há o bem há o seu contrário, o mal, e sucessivamente. A dualidade de Exu/Bará só pode/deve ser compreendida pelo pensamento africano (Yorubá, Jêje, Bantu e outras

etnias afrodiáspóricas) em que o duplo é o axé, a “bênção”. Tanto que os gêmeos, Ibêjis, são cultuados em todas as religiões de matriz africana. Ainda, o poema de Ana dos Santos revoga um “porto seguro” em que o amor de um corpo reivindica uma relação máatica: o matripoder.

Delma Gonçalves é natural de Porto Alegre, formada em Letras (ULBRA) com uma pós-graduação (FAPA). Além poeta, cantora e autora da obra *Cinco décadas de samba no bairro Santana*. Na antologia, a autora participa com oito poemas: “Filha de Iansã”, “Não é só- papo”, “Quem é ele?”, “Carne... linda”, “Patuá”, “Axé”, “Lanceiros negros”, “Cumplicidade”. A poesia de Delma Gonçalves evoca a ancestralidade negra seja de forma mítica como em “Filha de Iansã”, seja de forma histórico-familiar como em “Carne... linda” em que homenageia sua mãe. Ainda, a figura da ancestralidade é uma presença marcante, seja ela referindo-se ao matripoder ou atrelada a responsabilidade de reavaliar a história oficial. Para análise elencamos o poema “Lanceiros negros” que foi condecorado, em 2006, no concurso da Fafiman (Fundação Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Mandaguari).

Os primeiros versos do poema evocam a imagem da tropa de escravizados que lutou na revolução farroupilha (1835-1845) tendo como armas lanças e punhais. A princípio, houve a promessa de alforria para os sobreviventes da revolução, o que não ocorreu, talvez, pela formação militar a que foram expostos e os altos riscos, então, de revoltas internas. Um fato ainda em voga é a traição em Porongos (14 de novembro de 1844) na região que hoje pertence ao município de Hulha Negra- RS. Sobre o fato, a voz poética ressoa: “que foram cruelmente atraídos” (Gonçalves, 2016, p. 32). Ainda, reitera que a luta por liberdade é uma possível herança da insubmissão desses guerreiros e afirma: “Ainda somos ‘Lanceiros Negros’” (Gonçalves, 2016, p. 32). O poema se encerra buscando uma aproximação ou aquilombamento desses sujeitos negros: “Filhos da mesma terra...” (Gonçalves, 2016, p. 33).

Fátima Farias, diferente das demais, nasceu em Bagé-RS, região da campanha gaúcha. Publicou em 2020 sua primeira coletânea de poemas *Mel e dendê* que inverte a ordem de entrada dos Orixás do Batuque do Rio Grande do Sul que vai dos santos do dendê, isto é que recebem dendê em suas oferendas (Bará, Ogum, Oyá/Iansã, Xangô, Odé, Otim, Obá, Ossanha, Xapanã) aos santos do mel, ou da praia (Oxum, Iemanjá e Oxalá). Na antologia publica quinze poemas: “Infância”, “Meus ais”, “Eu não vou”, “Para Luiza, minha neta”, “Reticências”, “Assim eu imaginava”, “Amor e paixão: uma perfeita união”, “Angústia”, “Colheita”, “Meio tarde, meio dia”, “Meu predador”, “Sopa de letrinhas”, “Sou papo, sou poeta”, “Paixão psicopata”, e “Cálculo”. Podemos dividir, em relação à temática, dois grupos: poemas que falam de amor em comparação ou não com a paixão que totalizam dez poemas; e poemas ancestrais que resgatam a ancestralidade negra e reafirmam a negritude e que totalizam cinco.

O amor quando aparece nos poemas de Fátima Farias são, de alguma forma, problemáticos. A imagem retratada é de um amor, no sentido de relacionamento amoroso, faltoso. Enquanto a paixão é avassaladora e descrita, por vezes como perigosa como, por exemplo, em “Paixão psicopata”, o amor é um desejo de algo já passado. Tal como Obá, a Orixá que corta uma de suas orelhas para oferendar a seu amado, Xangô, o amor nos poemas apresenta-se como impossível ou, se não impossível, irresoluto. Já os poemas de resgate da cultura negra ancestral evocam imagens da infância, do passado, das fotos-lembranças, da família e de uma autoidentificação. O poema escolhido é “Infância” em que a região da campanha que registra as temperaturas mais baixas nos invernos aparece no poema como acalanto.

O fogão enfumaçado
Cozinhava o feijão
Na volta criança chora
Esperando refeição
O céu anuncia chuva
É dia de temporal
O aconchego da família
Está acima do bem e do mal
(Farias, 2016, p. 47)

O fogão à lenha é peça primordial nas casas gaúchas, de uma forma geral. Contudo, o adjetivo “enfumaçado” discorre, possivelmente, de um fogão já envelhecido pelo tempo, com buracos que permitem a saída da fumaça. Assim, percebemos que se trata de uma família com poucas posses, essa afirmação é reiterada nos próximos versos do poema em que a voz poética caracteriza a criança como “O pequeno desnutrido” (Farias, 2016, p. 47). Mesmo assim, o feijão e, talvez, a feijoada de origem negra chamada de “mocotó” resgata a memória em amplos matizes. Ao final, a voz poética transmuta e (con)fundida à voz autoral discorre sobre essas lembranças infantis. Percebemos, ainda, que a descrição do tempo como um temporal que se aproxima marca, ao mesmo tempo, a infância com poucos recursos e a esperança de um sol resplandecente que culmina, talvez, na produção literária da própria autora.

Isabete Fagundes de Almeida é natural de Porto Alegre- RS e formada em Pedagogia (PUCRS). Não possui, ainda, obras publicadas individualmente, mas contribui para a coleção *Sopapo poético: Pretessência* com dez poemas: “Afroabraços”, “Carolina guerreira”, “Cidadão emérito”, “Lanceiros negros”, “Liga dos canelas pretas”, “Ao Lupi com carinho”, “O pássaro negro”, “Operário das artes”, “Somos todos guerreiros!” e “Obstáculos”. Percebemos que a autora opera no resgate de heróis e heroínas negras ao elencar como temas de seu poema, por exemplo, a escritora Carolina Maria de Jesus (1914-1977) e os dois cantores negros gaúchos: Lúcio Rodrigues (1914-1974) e César Passarinho (1949-1998). Para a análise, elencamos o poema “Lanceiros negros”. Assim como Delma Gonçalves, Isabete Almeida evoca as imagens afro-gaúchas da revolução farroupilha. Os primeiros versos descrevem as faces negras e as lanças longas e o ideal da liberdade.

A história nos ensinou a reverenciar outros heróis
Mas na resistência e informações
Vamos construindo a verdadeira versão
[...]
Da marcha à chama... Que clama...
O reconhecimento e reparação!
(Almeida, 2016, p. 67)

O poema revoga a história oficial ao afirmar que os heróis reverenciados e descritos como o ideal de glória e de bravura foram, na verdade, responsáveis pelo massacre cruel que dizimou os sobreviventes da revolução farroupilha. Ainda, reflete e perfaz os caminhos de reconhecimento, que constituem a negritude ao citar o “pique Lanceiros Negros” que se estabelece no Parque do Gaúcho, em Porto Alegre-RS, na semana farroupilha e, como registro de um presente que resiste e persiste cita: “A patroa Araci e o patrão Centeno” (Almeida, 2016, p. 67). Ao tematizar os lanceiros negros, a voz poética não só enaltece e resgata heróis negros

gaúchos como também revela a resistência no período da escravização que ecoa no presente e ressoa um futuro em que se reivindica reconhecimento e reparação.

Lilian Rose Marques da Rocha é a autora que mais tem produzido e divulgado a poesia afro-gaúcha. Nascida em Porto Alegre- RS, é farmacêutica e analista clínica. Publicara três obras: *A vida pulsa: poesias e reflexões* (2013), *Negra Soul* (2016) e *Menina de tranças* (2018). Na antologia publica nove poemas: “Negra”, “Criação”, “Ira”, “Mulher”, “Cartas”, “Ancestralidade”, “Zumbia Palmares”, “Encontros musicais” e “Sofrimento”. A temática de seus poemas gira em torno do racismo e das formas de romper e subverter essa prática, bem como desvelar a ancestralidade através de saudações a espaços de resistência, como foi o caso de Palmares, e formas de resistência. Interessante apontar que a criação poética de Lilian Rocha é recoberta por uma voz poética potente que performatiza cada palavra que, por seu turno, é entrecortada. Esse estilo evoca dois pontos: o primeiro é a memória ancestral esfacelada pelo processo de escravização que, dentre outras coisas, nega, apaga e impossibilita por completo traçar linhas hereditárias; o segundo ponto retoma as inúmeras tentativas de silenciamento dessas vozes que, quando ecoam, são deslegitimadas pelos mais variados discursos.

O poema elencado para análise é “Ancestralidade” que traz uma centralidade do tempo. É importante salientar que o tempo e/ou a relação africana e afro-brasileira é diferente das relações euro-branco-cênicas que pautam o tempo na “cronologia”, ou seja, uma linha temporal. No pensamento de matriz africano, o tempo é algo circular em que os acontecimentos do passado podem, a qualquer momento, reaparecerem e perfazerem os mesmos episódios. Assim, a voz poética inicia o poema evocando os elos com a mãe África.

No toque do tambor
Ressoam
As matizes
Negras
Da nossa cultura
Abençoada
Pelos Orixás
E fortificada
Pela nossa resiliência
(Rocha, 2016, p. 122)

O tambor, elemento central na cultura africana, emite essa ligação e essa busca pela ancestralidade histórica. Ainda, a própria proposta da coletânea é reunida através do símbolo do tambor, o Sopapo, um tipo muito específico de tambor afro-gaúcho de tonalidade grave que, também, ao ressoar lembra o som de um trovão. A persistência evocada pela voz poética compara a população negra a guerreiros nagôs, uma das últimas etnias a serem escravizadas. O poema finaliza com a afirmação da herança africana que, no presente, lança-nos a um futuro adjetivado como belo. O último verso da estrofe única é “Asè!” (Rocha, 2016, p. 122), palavra que possui uma gama de significados que convergem para a força vital. Tudo, no pensamento Bantu e Nagô é transmissor de energia vital ou, respectivamente, de Axé e de Ntu.

Maria do Carmo dos Santos, natural de Cruz Alta- RS, também tem uma das obras publicadas na década de 80, assim como Helena do Sul. Em 1988 publica a coletânea de poemas *Coisa de negro*. Ainda, publica a obra para crianças *O sonho de Benedito* (2003) e, em parceria com sua filha Dandara Yemisi dos Santos, *Século XXI: uma história recontada* (2011). Na

antologia publica nove poemas: “Prece à mãe preta”, “Para sempre ficando”, “Mulher, mãe e escrava”, “Terminou... terminou?”, “Nana... neném...”, “Lanceiros negros”, “Maioria”, “Teu amanhã” e “Homens de amanhã”. Os poemas de Maria do Carmo dos Santos retratam as cenas da escravização, sobretudo a figura da Mãe Preta, ao mesmo tempo em que rompe com a figura da Mãe Preta submissa. A poeta retoma, nas cenas da escravização, a perpetuação de uma condição, talvez, sub-humana em que os corpos negros ainda são tidos pela sociedade como sujeitos subalternos. O último poema, “Homens de amanhã” traz à cena um homem negro morto por um policial, ou seja, morto pelas mãos do Estado que deveria protegê-lo ou prestar as mínimas condições do direito à vida e à liberdade.

O poema elencado para a análise, seguindo uma lógica de cenas e personagens afro-gáuchos, é “Lanceiros negros”. Diferente dos demais escritos em uma única estrofe, Maria do Carmo dos Santos divide seu poema em sete estrofes: três duetos, um terceto, dois quartetos e um quinteto. Os duetos iniciam com um questionamento da voz narrativa acerca do objetivo da revolução, o porquê de pegar em armas em diálogo às (falsas) promessas de liberação. O último dueto incentiva a bravura do escravizado que luta sem saber ao certo para quem. O terceto evoca um momento de conscientização, presente na negritude em seu primeiro processo de reconhecimento. Nesse ponto, a voz narrativa questiona quem é o verdadeiro inimigo. Já os dois quartetos retomam as cenas de bravura e a luta pela liberdade na revolução. O poema encerra com o seguinte quinteto:

Podem roubar tuas lanças...
A liberdade fugir...
Então jamais terás terra.
Pois podes perder a vida.
Podes perder tua guerra.
(Santos, M. 2016, p. 132)

A cena do rouba das lanças remete à noite de 14 de novembro de 1844 quando no acampamento, em Porongos, as armas do pelotão de Lanceiros Negros foram retiradas, culminando no massacre do exército inimigo liderado por Duque de Caxias (1803-1880). Essa cena traz como documento histórico uma carta assinada por David Canabarro (1769-1867) e Duque de Caxias que permaneceu ocultado e que, ainda hoje, tem sua autoria questionada. (Flores, 2004). A liberdade só viria quatro anos mais tarde, se é que podemos considerar a assinatura da lei áurea essa liberdade. Ainda, o quinteto evoca o elemento terra que, na colonização europeia é garantida aos refugiados e, ainda, negada aos negros. Por fim, o pronome “tua” esclarece a que guerra a voz poética se refere não é a revolução farroupilha, mas a uma guerra maior contra um inimigo em comum: o colonizador que se renova sob o signo da branquitude, aqui compreendida como um sistema de privilégios garantidas pela estrutura racista e sexista (Gonzalez, 2018) da sociedade brasileira.

Nádia Lis Severo é uma das poetas “descobertas” no sarau poético. Técnica em enfermagem não publicara em outras antologias. No *Sopapo* (2016) contribui com treze poesias: “Minha raiz africana”, “Sublime momento”, “Simples assim”, “Um só coração”, “Senhora do meu destino”, “Paz”, “Se você tivesse vindo”, “Faxinando”, “Tempo...”, “Olhar atrevido”, “Tributo à primavera”, “Coração” e “Dúvida”. Os temas que Nádia Lis Severo trata são diversos: vão de encontrar em seus traços a negritude ancestral, mesmo tendo a pele clara, perpassando pelas cenas utópi-

cas de uma humanidade sem preconceitos ao amor que, como nos poemas de Fátima Farias, desenvolve-se como problemático a partir de um objeto faltoso: um amor que não mais existe.

O poema a ser analisado é “Minha raiz africana”. Escrito em uma única estrofe discorre sobre o pertencimento e a busca de utópica harmonia entre os traços corporais africanos e europeus da voz poética. Apesar da pele branca, a voz poética reafirma sua identidade ao afirmar que: “Pela negritude vou lutar” (Severo, 2016, p. 146). A perspectiva adotada pela voz poética é de esperança, no sentido de esperar e aguardar por um futuro utópico em que as diferenças sejam respeitadas e andem juntas. Contudo, há tópicos de dúvida em que afirma: “Será isso utopia? Ou uma grande quimera...” (Severo, 2016, p. 146). Ao fim, a voz poética evoca a igualdade e a paz como caminho possível.

Pâmela Amaro é natural de Porto Alegre, licenciada em teatro (UFRGS). Ainda não publicara em outras coletâneas ou de forma independente. É uma das fundadoras do sarau Sopapo Poético. Na coletânea *Sopapo poético* participa com oito poemas: “Veneno no café”, “Samba às avessas”, “A caixa e o tamborim”, “Vou me aprumar”, “Amor negro”, “Nova cantada”, “Escolhas” e “Sarau Sopapo”. Os temas dos poemas giram em torno do mundo artístico, em especial o samba, e buscam o empoderamento feminino. Além dessa ruptura e crítica aos estereótipos construídos, presente, em “Negro amor”, uma nova forma de rememorar as heranças ancestrais: não mais pela dor, mas pelo amor que possibilitou a descendência.

O poema que analisaremos é “Sarau Sopapo” em que a voz poética apresenta a experiência de um contato inicial com o sarau. As imagens evocadas demonstram a importância da representatividade negra, em especial em um estado que se quer branco, e como se torna importante um espaço de acolhimento, ou melhor, de aquilombamento. Os primeiros versos constroem a imagem de uma mulher, possivelmente negra, que vai fazer o tambor rufar acompanhado de som. Esse movimento afrontoso desvela a vontade de participar e somar ao sarau. Os próximos versos justificam essa vontade, pois a voz poética: “Se encontrou” (Amaro, 2016, p. 167) nos rostos negros que emitiam versos e ecoavam imagens que lhe também lhe pertenciam. Contudo, há um problema: os encontros são mensais.

Vai exaltar a negrada,
E de novo se sentirá amada,
Sem medo de ser observada,
Importa mesmo é a voz,
A poesia de Nós,
Estamos vivos!
Estamos salvos!
Salve o Sopapo!
(Amaro, 2016, p. 167)

Analizando o poema, percebemos que o compromisso da negritude, o de resgatar e reavaliar a História pelo viés afrodiáspórico, é reiterado pela voz poética. Contudo, não se quer repetir histórias de dor, subalternização e marginalização, mas partir da ruptura da resistência e dos laços engendrados por um amor negro. Ainda, percebemos que se trata de uma poesia escrevivente (Evaristo, 2005), pois perpassa por um corpo negro, e feminino, que ao falar de si evoca a coletividade. Retomando a classificação que a própria voz poética emerge é uma: “Poesia de Nós” (Amaro, 2016, p. 167). Os últimos versos evocam o espaço plural, poético, literário e político que, além da arte negra, serve de reflexão, acolhida e, mais uma vez, aquilombamento.

Renata Mathias de Moura é natural de Porto Alegre, dançarina do Instituto Afro-sul, formada em Filosofia (IPA) com especialização em Pedagogia da Arte (UFRGS). Publica dez poemas na coletânea: “Sopapo poético”, “Os cantos de minha raiz”, “Século passado”, “Treze de maio”, “Lanceiros negros”, “Ser negra”, “Meu rei é negro”, “Não adianta”, “Axé” e “Mulher negra”. Os poemas tematizam sobre o empoderamento feminino, além de um compromisso com a ancestralidade, seja ela mítica ou histórica. Além disso, descreve cenas de racismo e reflete sobre o treze de maio afirmando que a lei trouxe reiterou uma condição subalterna, pois a população negra permaneceu: “Sem terra, sem direito, sem história e sem educação” (Moura, 2016, p. 180). Além disso, traz no poema “Meu rei é negro” o Orixá Xangô em uma homenagem ao Ancestral mítico. Estranhamente é a segunda menção de Orixás, a primeira é Iansã nos poemas de Delma Gonçalves.

O poema elencado para a análise é “Lanceiros negros”, pois é um tema recorrente, pelo menos na antologia, ao pensarmos em uma negritude gaúcha. O primeiro verso reitera a imagem do pelotão de escravizados, imagem essa que os nomeia: “Sou negro com uma lança na mão” (Moura, 2016, p. 181). Os versos seguintes retomam a reflexão acerca do porquê lutar uma guerra/revolução que não é sua e que, a princípio, não trará benefícios ao seu povo. A voz poética retoma, ainda, uma das características do pelotão: armados com as lanças marcham a pé, estratégia que, talvez, desvela um objetivo do pelotão: a morte em massa da população negra que, de alguma forma, contribui para a política de branqueamento do estado. Ao final, o poema evoca as origens africanas desses sujeitos: “de muitas origens, jejes, ijexás e yorubás” (Moura, 2016, p. 181) demonstrando a diversidade afrodiáspórica na tentativa de, talvez, elucidar as origens da população negra no sul do país.

Silvana Conti se autodeclara lésbico-feminista. Professora na rede municipal de Porto Alegre- RS. Em 2010, como diretora da Escola Municipal de Ensino Fundamental Mário Quintana conquistou o Selo Nacional de Educação para a Igualdade Racial. Contribui com dez poemas: “Poetando meu corpo”, “Verbo amar”, “Lesbianas femininas”, “O verde e amarelo é nosso”, “As outras”, “Mama África”, “Mulheres feministas”, “Mulheres feministas II”, “Urgência” e “Somos todas Marias!”. Os temas da poesia de Silvana Conti giram em torno de sua (re)existência e de seu ativismo na luta contra o poder estabelecido como hegemônico quebrando as bases da sociedade: racismo e sexism (Gonzalez, 2018). Além disso, os poemas que tematizam sobre o empoderamento feminino o faz de forma a também reunir forças contra o poder instituído e, ainda, busca de um pertencimento e reafirmação de que os espaços ocupados pertencem à todas e todos.

O poema escolhido para análise é “Mama África” em que a voz poética desvela a matrilineidade que podemos conceber como parte da filosofia africana que carrega, ainda, o tempo circular, a ancestralidade e a senioridade como bases da constituição social e da cosmopercepção de mundo. Referindo-se ao saraú e, consequentemente, à coletânea a voz poética evoca a África como um ponto central de encontro e possibilidades que, dentre outras reuniões, juntou: “Almas que caminham em sintonia” (Conti, 2016, p. 216). Ainda, afirma uma doçura que remete à Orixá Oxum que, em um itã (narrativas fundacionais) é a Orixá que inicia o/a primeiro/a Yaô (iniciado no Candomblé Keto).

Quero afirmar neste momento:
Amo-te, mãe África, origem de nossos encantos
Que Olorum abençoe nossos caminhos
Que Xangô oriente nossa visão
Que Oxum, nossa mãe generosa,

nos acolha, nos embale, nos abrace...
Agô!
Oraieieu!
(Conti, 2016, p. 216)

Ao tratar do amor como caminho possível para a resistência em que a África, continente de origem dos nossos ancestrais, é ponto central, percebemos um ponto em comum com as demais produções de autoria de mulheres negras. O amor ora é um objeto faltoso, um desejo inconcebível, ora é o caminho de reunião e união de forças. É no segundo movimento que o poema se insere. Ainda, retoma a figura de Olorum, deus supremo anterior à criação do mundo que possibilita, primeiro a Oxalá, a criação do mundo pelas mãos de Ododuá. Ainda, retoma o Orixá que sempre é reverenciado no sarau por ser o dono do tambor: Xangô, ao lado de Oxum, a deusa do ouro, da beleza e do amor. O poema encerra com a saudação à Oxum e pedindo licença para que o amor seja o caminho.

4 Considerações finais

Dos dezenove poetas que compõem a antologia poética *Pretessência* (2016), dez são mulheres, todas negras e gaúchas. O número de poemas de cada autora varia, tendo uma média oito poemas publicados na antologia. Essas autoras, participantes do sarau poético “Sopapo Poético” em sua maioria não possuem livros publicados, com raras exceções como, por exemplo, Ana dos Santos; Lilian Rocha, Maria do Carmo dos Santos e Fátima Farias. Dos poemas analisados a temática mais recorrente é a ancestralidade negra e o resgate das muitas mães pretas que ninaram e amamentaram os novos Senhores. Xangô, o Orixá da Justiça; Iansã, a companheira de Xangô nas guerras e sua outra esposa; e Oxum são os ancestrais míticos que recebem as homenagens das autoras, bem como outros ancestrais históricos como Carolina de Jesus, César Passarinho e Lupicínio Rodrigues. Três das dez autoras homenageiam o Sopapo poético e quatro das dez trazem os lanceiros negros como temática de seus poemas. Além disso, os “Lanceiros negros” aparecem com bastante recorrência seja pela figura de bravura e resistência dos ancestrais, seja pela denúncia do genocídio negro no Rio Grande do Sul.

Nossas poetas publicaram em outras antologias e receberam vários prêmios em concursos de poesia, contudo, poucas delas conseguiram publicar seus poemas. Das que fizeram, o investimento foi oriundo de seus próprios bolsos. Uma outra questão bastante importante a ser pensada acerca da Literatura afro-gaúcha e que suscita interesse diz respeito ao número restrito de autoras. Nesse sentido, uma primeira resposta é que a maioria das editoras se concentram no eixo Rio – São Paulo. Outra constatação é que são mulheres e outro, ainda mais agravante é que são negras. Em razão disso, as oportunidades dadas a essas mulheres são, ainda mais, escassas.

Maria Helena Vargas da Silveira (1940-2009) é, sem dúvida, a precursora da Literatura de autoria de mulheres negras gaúchas, seja pela reverberação de suas obras, seja pela extensão de suas publicações. Ainda, percebemos que essas mulheres negras ao se autorrepresentarem desnudam em suas vozes formas de resistência, construindo, principalmente com o passado, ou melhor, com a Ancestralidade uma busca de suas raízes africanas. Assim:

Sendo as mulheres invisibilizadas, não só pelas páginas da história oficial, mas também pela literatura, e quando se tornam objetos da segunda, na maioria das vezes, surgem ficcionalizadas a partir de estereótipos vários, para as escritoras negras cabem vários cuidados. Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpusliterário brasileiro imagens de uma autorrepresentação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre (vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra (Evaristo, 2005, p. 205, grifos da autora).

O embasamento teórico deste estudo se sustentou em intelectuais negras que refletem sobre a escrita e a representação das mulheres negras na literatura. Lélia Gonzalez (2018) destaca a importância da afirmação da história e cultura africana e afrodiáspórica. Conceição Evaristo (2005; 2007) propõe a escrevivência como uma escrita ancorada na experiência e na memória coletiva das mulheres negras. Leda Maria Martins (1997) ressalta a centralidade da oralidade e da performance na cultura afro-brasileira, enquanto Vilma Piedade (2017) introduz o conceito de dororidade, enfatizando a dor compartilhada como elo de resistência. Por fim, Lilian Rocha (2021) reafirma a literatura negra feminina como continuidade da tradição oral, marcada pela memória e pela coletividade.

A inscritura, conforme definida por Dênis Quadros (2023), emerge como um conceito fundamental para compreender a produção poética das mulheres negras gaúchas na antologia *Pretessência* (2016). Mais do que um mero exercício de escrita, a inscritura é um ato de insurgência, no qual o corpo negro feminino não apenas narra, mas se inscreve no texto, afirmindo sua existência e ressignificando sua ancestralidade. Nesse sentido, a poesia dessas autoras não se limita a uma recuperação histórica passiva, mas atua como ferramenta de transformação, reconfigurando memórias e resistências. A evocação de figuras como Xangô, Iansã e Oxum, bem como a denúncia do genocídio negro representado pelos Lanceiros Negros, demonstra como essas poetas utilizam a palavra escrita para confrontar apagamentos e reconstruir identidades. O *Sopapo Poético*, enquanto espaço de reafirmação cultural e política, fortalece essa dinâmica, permitindo que as vozes negras ecoem, rompendo silenciamentos e ampliando a escuta coletiva. Assim, a inscritura se torna um gesto de resistência e inscrição no mundo, onde a literatura afro-gaúcha, especialmente a produzida por mulheres negras, reconfigura o cânone e reivindica novas formas de existir e narrar.

Referências

- ALMEIDA, Isabete Fagundes. Lanceiros negros. In: ROCHA, Lilian Rose Marques da; et al. (org.). *Pretessência*. Porto Alegre: Libretos, 2016. p. 67.
- AMARO, Pâmela. Sarau sopapo. In: ROCHA, Lilian Rose Marques da; et al. (org.). *Pretessência*. Porto Alegre: Libretos, 2016. p. 167.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

- CONTI, Silvana. Mama África. In: ROCHA, Lilian Rose Marques da; et al. (org.). *Pretessência*. Porto Alegre: Libretos, 2016. p. 216.
- EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escrita(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane. (org.). *Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Idéia Editora Ltda, 2005. p. 201-212.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). *Representações performáticas brasileiras: Teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza edições, 2007. p. 16-21.
- FARIAS, Fátima. Infância. In: ROCHA, Lilian Rose Marques da; et al. (org.). *Pretessência*. Porto Alegre: Libretos, 2016. p. 47.
- FLORES, Moacir. *Negros na revolução farroupilha: Traição em Porongos e farsa em Ponche Verde*. Porto Alegre: Est, 2004
- FONTOURA, Pamela Âmaro; SALOM, Júlio Souto; TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. Sopapo Poético: Sarau de poesia negra no extremo sul do Brasil. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 49, p. 153-181, set./dez. 2016.
- GONÇALVES, Delma. Lanceiros negros. In: ROCHA, Lilian Rose Marques da; et al. (org.). *Pretessência*. Porto Alegre: Libretos, 2016. p. 32.
- CONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. São Paulo: UCPA, 2018.
- MACHADO, Sátira; et al. Mulher afro-gaúcha: Negritude à flor da pele. In: PAIVA, Sérgio Rosa de (org.). *Mulheres do Rio Grande do Sul: Diversidade*. Porto Alegre: SFERASRP, 2006.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: O reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza edições, 1997.
- MOURA, Renata Mathias de. Lanceiros negros. In: ROCHA, Lilian Rose Marques da; et al. (org.). *Pretessência*. Porto Alegre: Libretos, 2016. p. 181.
- PIEDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Nós, 2017.
- ROCHA, Lilian. Da oralidade à escrita do mundo feminino e da literatura negra. In: RETTENMAIER, Miguel; VERARDI, Fabiane. *Literatura gaúcha: cena contemporânea*. Passo Fundo: UPF, 2021. p. 82-98.
- ROCHA, Lilian. Ancestralidade. In: ROCHA, Lilian Rose Marques da; et al. (org.). *Pretessência*. Porto Alegre: Libretos, 2016. p. 122.
- SANTOS, Ana dos. Parto. In: ROCHA, Lilian Rose Marques da et al. (org.). *Pretessência*. Porto Alegre: Libretos, 2016. p. 19.
- SANTOS, Maria do Carmo dos. Lanceiros negros. In: ROCHA, Lilian Rose Marques da; et al. (org.). *Pretessência*. Porto Alegre: Libretos, 2016. p. 132.
- SEVERO, Nádia Liz. Minha raiz africana. In: ROCHA, Lilian Rose Marques da; et al. (org.). *Pretessência*. Porto Alegre: Libretos, 2016. p. 146.
- SILVEIRA, Maria Helena Vargas da. *Meu nome pessoa: três momentos de poesia*. Porto Alegre: [s.n.], 1989.
- QUADROS, Dênis Moura de. *Ferramentas afrocentradas para pensar uma Literatura de autoria de mulheres negras gaúchas*. São Paulo: Na Raiz, 2023.

Resenha

BRUM, Eliane. *Banzeiro òkòtó: uma viagem à Amazônia centro do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

Walisson Oliveira Santos

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
prof.walissonoliveira@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/9069843949718102>

A Amazônia representa uma das principais fronteiras de disputa no cenário global atual. Símbolo e mártir da crise climática, a maior floresta tropical do planeta Terra tornou-se palco de um embate entre forças antagônicas. De um lado, estão os agentes da destruição, compostos por elites vinculadas ao extrativismo econômico, político e intelectual, como líderes religiosos, corporações transnacionais e magnatas bilionários. Do outro, resistem os povos indígenas e as comunidades tradicionais da floresta – como os quilombolas e os ribeirinhos –, apoiados por defensores da preservação ambiental e cultural.

Essa é a perspectiva de denúncia que permeia o livro *Banzeiro òkòtó: uma viagem à Amazônia Centro do Mundo* (Companhia das Letras, 2021), da repórter Eliane Brum. Em sua obra, a autora desmistifica a visualidade da Amazônia como uma “terra sem lei” e propõe a reflexão sobre a verdadeira questão: “qual lei” e “quem manda na lei” (Brum, 2021, p. 319). Por meio de uma narrativa imersiva no verde, Brum investiga as complexas florestas da floresta amazônica e revela a destruição acelerada que ameaça levar o planeta ao “ponto de não retorno”, ou melhor, o estágio nevrágico em que a “floresta deixa de ser floresta e já não pode fazer o seu papel de reguladora do clima” (Brum, 2021, p. 30).

A obra, no entanto, excede os limites de uma denúncia convencional. Com mais de 35 anos de experiência jornalística e duas décadas de imersão na Amazônia, Brum deu um passo decisivo em 2017 ao trocar São Paulo por Altamira, escolha que transformou sua perspectiva. *Banzeiro òkòtó* une apuração investigativa e relatos pessoais, construindo uma narrativa que não só ilumina um dos temas mais urgentes do século XXI, como também provoca e inspira reflexões. Mais do que uma análise, o livro é um apelo e uma convocação para uma revolução no modo como percebemos e concebemos o mundo.

Um dos aspectos que prontamente desperta a curiosidade do leitor é o título escondido pela autora, que reflete sua imersão nas culturas dos povos amazônicos. Eliane Brum explica, por exemplo, o significado – ou a tentativa – de “banzeiro”:

Banzeiro é como o povo do Xingu chama o território de brabeza do rio. É onde com sorte se pode passar, com azar não. É um lugar de perigo entre o de onde se veio e o aonde se quer chegar. Quem rema espera o banzeiro recolher suas garras ou amai-

nar. E silencia porque o barco pode ser virado ou puxado para baixo de repente. Silencia para não acordar a raiva do rio.

Não há sinônimos para banzeiro. Nem tradução. Banzeiro é aquele que é. E só é onde é (Brum, 2021, p. 9).

O conceito de “banzeiro” se aprofunda ao se conectar com “òkòtó”, um termo iorubá revelado à autora por Pai Rodney de Oxóssi – babalorixá, antropólogo e escritor – durante um jogo de búzios, “assoprada por Exu”. Como ela mesma recorda, òkòtó, que “veio e tomou conta de minha percepção sobre o movimento e também da capa deste livro” (Brum, 2021, p. 338), refere-se a um movimento em espiral:

Òkòtó é um caracol, uma concha cônica que contém uma história ossificada que se move em espiral a partir de uma base de pião. A cada revolução, amplia-se “mais e mais, até converter-se numa circunferência aberta para o infinito”. Amazônia Centro do Mundo é banzeiro em transfiguração para òkòtó (Brum, 2021, p. 338).

A junção de “banzeiro” e “òkòtó” reflete a complexidade e a carga simbologia que atravessam a obra de Brum. As definições desses termos estão estrategicamente distribuídas em dois capítulos – “11. onde começa um círculo?” e “2042. amazônia centro do mundo” – que, assim como as palavras escolhidas para o título, estabelecem um diálogo entre si.

Essa estrutura revela a construção de um conhecimento circular – semelhante à espiral da concha do caracol, símbolo de evolução e de movimento ascendente e progressivo a partir de um ponto “original; mantém e prolonga esse movimento ao infinito” (Chevalier; Gheerbrant, 2012, p. 397-398). Além disso, reflete a própria progressão da existência, em que os conceitos se entrelaçam e se expandem conforme a narrativa prossegue, gerando um movimento contínuo que reflete a dinâmica dos seres que habitam a floresta amazônica. Assim, a relação entre “banzeiro” e “òkòtó” simboliza a transformação constante do território e sugere uma visão de mundo interconectada e cíclica, na qual a *experiência* e o *saber* são retomados e ampliados ao longo do caminho da vida, da história e da cultura.

A jornalista-narradora inicia o livro relatando como foi tomada pelo banzeiro. Essa experiência lhe conferiu uma nova cadência, olhar e sentidos, que moldaram seu corpo e a configuração como percebia o mundo ao seu redor. Esse processo de transformação não é apenas físico, mas também existencial, implicando uma reorganização da percepção e da relação com o mundo. Reiteradamente, Brum enfatiza que a floresta não permite esquecer que “somos corpo” (Brum, 2021, p. 48), obrigando corpo e mente – tradicionalmente separados pela filosofia ocidental – a se integrarem. Essa relação leva ao que ela descreve como “Amazonizar-se, como verbo, [que] vai muito além da floresta” (Brum, 2021, p. 50).

Amazonizar-se exige

um movimento para voltar a ser, para se despartir, no sentido daquele que se partiu ao se colocar fora da natureza, ao deixar de ser parte do todo orgânico de um planeta vivo. Os mais sensíveis sentem esse arrancamento nas entradas. Não é por acaso que muitos se sentem “diferentes” quando “perto” da natureza (Brum, 2021, p. 50).

Ao Amazonizar-se, o sujeito busca restaurar uma conexão com a natureza, integrando corpo e mente em uma experiência holística e sensível. Esse movimento vai além de uma

mera apropriação simbólica da floresta; envolve uma transformação radical no modo de perceber e habitar o mundo, reconhecendo-o como um organismo vivo e interconectado. O conceito de *Amazonização* refere-se, assim, a uma tentativa de reverter a alienação que resulta da separação do humano do meio ambiente, retornando à apreensão de que somos parte de um todo maior, no qual corpo, mente e natureza coexistem em harmonia.

O início dessa jornada é marcado pela transfiguração de sua vida, em que Altamira se impõe como a única peça do mundo capaz de evocar o real. No entanto, a cidade paraense jamais se torna um lar; revela-se, ao contrário, como um espelho que reflete a ruína do planeta. O rio Xingu e a imensidão da Amazônia ensinam que, enquanto o mundo agoniza, não há lugar de refúgio. A realidade de Altamira evidencia que a lucidez não é uma escolha, mas uma condição imposta pelas ações humanas – uma constante que não pode ser ignorada.

Em um cenário no qual os rastros do garimpo ilegal, do desmatamento e da violência são constantemente visíveis, a indiferença, tão comum em metrópoles distantes como o eixo Rio-São Paulo, torna-se impossível. Na região do Médio Xingu, Eliane comprehende que é impossível viver alheio à dor e à destruição, visto que as marcas da violência estão por toda parte – não apenas na natureza, mas também nas relações humanas. O que antes era ignorado nos grandes centros urbanos torna-se uma realidade inescapável na Amazônia – o “Centro do Mundo”, como ressalta a autora.

A ordem cronológica, como Brum afirma, é uma obsessão da cultura branca. Talvez por isso, o livro se recuse a seguir a linearidade convencional: seus 35 capítulos não se dividem em partes nem são numerados de forma sequencial. Após o capítulo “4.0”, surge o “2018”, seguido por “68”, “1937”, “1987”, “5”, etc. A numeração caótica reflete a recusa à ordem rígida e à linearidade do tempo. É até possível que a obra seja lida fora de sequência, pois, em última instância, a narrativa permanece a mesma, independentemente da ordem. O que importa não é o percurso, mas a experiência que cada texto-fragmento oferece.

Esse é um dos iniciais indícios de que Brum já está em um processo de transformação interna, convidando o leitor a acompanhá-la nessa jornada. “Meu desafio é me desbranquear – ou fazer o movimento do desbranqueamento, que nunca serei capaz de completar” (Brum, 2021, p. 346), afirma, consciente de que sua tentativa pode ser falha.

Mas o que motiva essa entrega? *Amazonizar-se* surge, portanto, como um chamado à transformação da linguagem e, com ela, das formas de ver, pensar e agir. A integração do corpo em uma realidade expandida, que se liga à floresta, revela que a guerra pela Amazônia é, concomitantemente, uma luta contra o sistema patriarcal, o feminicídio, o racismo, o binarismo de gênero e o antropocentrismo. Ao se entrelaçar com as florestas, Brum propõe uma ruptura das normas pré-estabelecidas, reconhecendo a interdependência intrínseca entre a natureza e as relações de poder que estruturam a sociedade.

Brum retoma essa discussão ao afirmar que, por mais abstrusa que seja, “reconhecer e sentir na pele que sua existência inteira fere os outros” (Brum, 2021, p. 331), é categórico assumir-se “branco” para que, como estrangeiro, seja possível escutar a Amazônia. Esse reconhecimento é paradoxal: talvez já não seja possível habitar plenamente o próprio corpo, mas também é impensável assumir inteiramente o corpo do Outro, mesmo com todos os esforços para adubar um pensamento que se distorce das normas e todos os apelos para que o leitor também vivencie esse processo. Esse contorno, longe de enfraquecer o livro, o torna genuíno e interessante, uma vez que é justamente essa tensão entre o *eu* e o *outro* que dá profundidade à sua reflexão.

É neste contexto que Eliane Brum apresenta a ideia de “Amazônia Centro do Mundo”:

Amazônia Centro do Mundo é um conceito – e é um movimento. Quando eu e outros afirmamos a centralidade da Amazônia não estamos tentando fazer um jogo de palavras ou um apelo retórico, mas demandando um descolamento real – ou exigindo o reconhecimento daquilo que é, mas é tratado como se não fosse. Quem determina o que é centro e o que é periferia? E por quê? Com base em quê? A disputa política sobre as centralidades é estratégica (Brum, 2021, p. 337).

Ao posicionar a Amazônia no centro do pensamento global, Brum destaca seu grande valor ambiental e propõe uma inversão dos paradigmas eurocêntricos e ocidentais. O conceito de “Centro do Mundo” reflete, assim, uma tentativa de deslocamento epistemológico, solicitando um giro descolonial que desafia as estruturas de poder e pensamento dominantes.¹ Em vez de uma periferia afastada e subordinada, a Amazônia, segundo Brum, deve ser reconhecida como o epicentro de uma nova perspectiva integral, capaz de reconfigurar nossas relações sociais, culturais e ecológicas.

A segunda premissa de Brum defende que a mudança da centralidade envolve uma transformação nos pilares de pensamento, abordando temas como raça, gênero e a relação entre as espécies. Nessa seara, a autora propõe uma aliança entre o que denomina “humanes-natureza” e “mais-que-humanes” (Brum, 2021, p. 343). O primeiro conceito se refere à natureza, volta e meia considerada inferior, mas que, assim como os seres humanos, também é sujeita a discriminação; o segundo, aos povos-floresta, que remodelam a linguagem para modificar a maneira de pensar. A terceira premissa sustenta que essa revolução somente será possível se houver uma mudança coletiva, um movimento de *Amazonizar*.

Desde programas governamentais destinados a combater a pobreza nas cidades, que acabam criando novos pobres onde antes existiam povos-floresta, até a ideia de que o maior desejo de todos os que não desfrutam é se integrar ao consumo, falta uma verdadeira compreensão sobre o que realmente significa o “Centro do Mundo”. O desafio, como Brum aponta, vai muito além de ações como reciclar o lixo, usar carros elétricos ou adotar uma dieta vegana; é preciso, antes de tudo, transformar o que significa ser humano.

Banzeiro òkòtò envolve compreender as complexidades e as particularidades de um espaço que não cabe ao humano, uma vez que “quando a floresta passa a pertencer às pessoas humanas, no sentido da propriedade, ela já não é mais floresta” (Brum, 2021, p. 96); na realidade, é o humano que diz respeito à Amazônia.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro e pela concessão da bolsa de estudos que tornou possível a realização deste trabalho.

¹ Nesse sentido, é relevante também a leitura do artigo “Banzeiro Òkòtò: giro descolonial e pensamento de borda no jornalismo de Eliane Brum”, de Felipe Boff (2022), que figura nas referências deste trabalho.

Referências

- BOFF, Felipe. Banzeiro Òkótó: giro descolonial e pensamento de borda no jornalismo de Eliane Brum. *Dispositiva*, Belo Horizonte, v. 11, n. 20, p. 5-18, ago./dez. 2022. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/dispositiva/article/view/29461>. Acesso em: 20 ago. 2025.
- BRUM, Eliane. *Banzeiro òkótó: uma viagem à Amazônia centro do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Espiral. In: *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 26 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 397-400.

KRENAK, Ailton. *Um rio um pássaro.* Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2023.

Rodrigo Felipe Veloso

Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES) | Montes Claros | MG | BR

rodrigof_veloso@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-7840-584X>

Ailton Krenak é um dos mais influentes pensadores indígenas contemporâneos, reconhecido por suas reflexões sobre os direitos dos povos originários, o meio ambiente e a relação entre humanidade e natureza. Nascido em 1953, na aldeia Krenak, às margens do Rio Doce, em Minas Gerais, pertence ao povo Krenak, etnia que historicamente sofreu os impactos da colonização, da marginalização social e da destruição de suas terras.

Em *Um rio um pássaro*, Krenak aprofunda a discussão sobre a relação entre humanidade e natureza, a devastação dos ecossistemas e a necessidade de resgatar modos de vida mais integrados ao mundo natural. A obra reúne dois ensaios: “Um rio um pássaro”, escrito nos anos 1990, e “Uma cachoeira”, texto mais recente, de 2023. Antes do primeiro ensaio, há um prefácio de Hiromi Nagakura, intitulado “Ailton Krenak”, no qual o autor rememora experiências vividas com o escritor e ativista. Nagakura narra, por exemplo, a cena em que Krenak discursou no Congresso Nacional sobre os assassinatos de indígenas nos conflitos pela terra, afirmando: “todos vocês devem saber quanto sangue indígena foi derramado em cada metro deste imenso território brasileiro” (Krenak, 2023, p. 13). E prossegue: “Ainda hoje nos defrontamos com a violência que vem da ganância e do poder econômico, da disseminação contra os povos originários. Por favor, parem de negar os fatos” (Krenak, 2023, p. 13). Trata-se de uma referência direta ao célebre discurso que Krenak proferiu na Assembleia Constituinte de 1987.

Essa circunstância evidencia a força de sua intervenção política, feita em português, em meio a representantes brancos de diversas entidades religiosas e de direitos humanos. Com esse verdadeiro “puxão de orelha”, sua fala teve papel fundamental na aprovação da reforma constitucional que garantiu, pela primeira vez, o reconhecimento legal dos direitos indígenas à terra no Brasil.

No primeiro ensaio que tem o mesmo título do livro “Um rio um pássaro”, Krenak revisita suas viagens pela Amazônia ao lado do fotógrafo japonês Hiromi Nagakura, quando visitou aldeias de povos como os Ashaninka, Katukina, Yawanawá, Yanomami, Macuxi e Huni Kuin. A escrita é ao mesmo tempo memorialística e crítica, tecendo relatos de encontros, rituais e paisagens com reflexões sobre o apagamento das culturas indígenas e a degradação ambiental causada pela civilização ocidental.

Um dos pontos centrais do ensaio é a maneira como os povos indígenas enxergam a floresta não como um recurso a ser explorado, mas como um espaço de pertencimento, espiritualidade e conexão ancestral: “nós entendemos que a floresta é um ser vivo. A floresta sustenta milhares de pessoas, animais e plantas. É a fonte da vida” (Krenak, 2023, p. 29).

Krenak contrapõe essa visão ao pensamento ocidental, que reduz a natureza a um conjunto de mercadorias. Ele também reflete sobre a memória e a resistência indígena, destacando a importância dos ritos, da dança e da oralidade para a transmissão de saberes e para a continuidade das culturas originárias.

Ainda tratando da contradição social, especialmente ligada ao pobre e ao seu futuro, Krenak observa que a solidariedade tende a se proliferar mais entre aqueles que pouco possuem do que entre os que muito têm. “É um mistério que as pessoas mais pobres sejam mais solidárias. Aquele que tem duas bananas oferece uma para o outro. Mas quem tem um caminhão de bananas nem pensa em compartilhar” (Krenak, 2023, p. 31). Em linhas gerais, esse gesto de transformação de vidas demonstra que “dentro de uma vida coletiva, em que convivem jovens e crianças, adultos e idosos, desenvolvemos um espírito generoso, capaz de considerar um ao outro” (Krenak, 2023, p. 32).

Nesse primeiro momento, surgem também reflexões sobre arquitetura e tecnologias próprias da floresta. Para o senso comum, estar na mata significa afastar-se da tecnologia; na realidade, trata-se de acessar outros modos de conhecimento, como a construção de casas comunais que abrigam centenas de famílias, vivendo em harmonia, sem paredes ou lajes que as separem, diferentemente dos prédios urbanos onde cada morador permanece isolado, muitas vezes sem conhecer o vizinho. Assim, as críticas de Krenak ao modo de vida do “branco” evidenciam o contraste social e ajudam a contextualizar práticas que reduzem fronteiras de preconceito e desmentem a visão distorcida de escassez imposta aos povos originários.

Ao longo do primeiro capítulo, Krenak nos conduz em viagem por diversas aldeias indígenas e, nessa convivência, aprendemos com os ensinamentos comunitários, sobretudo que a floresta é o maior tesouro. No Rio Juruá, na Aldeia Breu da Terra Ashaninka, por exemplo, a comunidade se enfeita como pássaros e animais para compartilhar beleza. A palavra “samaúma” significa “união da beleza” e, ao cantar para a samaúma, há um despertar ancestral, um ritual que convoca espírito de força, gratidão e reverência à floresta. A experiência com a natureza não pode ser medida por dimensões físicas, como fazem os ocidentais, mas por sua espiritualidade e fonte de vida.

No segundo ensaio, “Uma cachoeira”, escrito décadas depois, Krenak aprofunda a crítica ao modo de vida contemporâneo e ao distanciamento entre cultura e natureza. Ele menciona o “abismo cognitivo” que nos impede de perceber a destruição ambiental como problema urgente e denuncia a neutralidade como uma forma de cumplicidade, pois ao se omitir diante da devastação, naturaliza-se a violência contra a terra e legitima-se a continuidade de práticas predatórias.

Escrito em 2023, o ensaio expande as discussões que o autor já havia iniciado em textos anteriores, mas com um tom mais urgente e apocalíptico, dada a aceleração dos processos de destruição ambiental. Logo no início, Krenak introduz o conceito de “abismo cognitivo”, uma ideia central no ensaio que denuncia a desconexão entre o ser humano e a natureza, principalmente nas sociedades urbanas e industriais. Esse abismo se caracteriza pela incapacidade da humanidade de perceber a natureza como um ente vivo e interconectado, mas sim como um recurso a ser explorado e consumido. Essa desconexão é uma das maiores tragédias do nosso tempo, pois impede a criação de uma relação mais harmoniosa com o mundo.

A palavra “cachoeira” é utilizada como metáfora para a fluidez e a interdependência da vida. A cachoeira, com sua força natural e transformação constante, simboliza um ciclo de renovação e resistência. Krenak, portanto, sugere que devemos aprender a ouvir e a observar

a natureza com a mesma atenção com que se observa a dinâmica da água em movimento, o que reforça a tese de que “a água, quando ela encontra uma resistência muito forte, muito dura, ela forma uma cachoeira maravilhosa. Ela explode em energia que se espalha na atmosfera, alcançando o sentido do prana” (Krenak, 2023, p. 73). Prana é o valor inerente da vida, o princípio de cura, é como se alimentar de luz. “E a vida é dança, e é uma dança cósmica” (Krenak, 2023, p. 74). Isso implica, entre outras coisas, um resgate da sensibilidade e do encantamento com a beleza e a complexidade do mundo natural, sentimentos que se perderam em meio ao progresso tecnológico.

Outro ponto crucial do ensaio é a crítica a um conceito amplamente disseminado na sociedade contemporânea: a neutralidade. Krenak observa que, frequentemente, as pessoas adotam uma postura neutra diante das catástrofes ambientais, como se o problema não fosse uma questão ética ou moral, mas algo que transcende a ação humana. Essa neutralidade, para ele, é uma forma de conivência com o status quo, que perpetua a destruição e o empobrecimento do planeta.

O autor coloca em questão a ideia de que não devemos permanecer “neutros” em situações de opressão ou devastação. O engajamento com a natureza e com os direitos humanos, segundo Krenak, é fundamental. A crise ambiental é, para ele, um reflexo de uma ética de indiferença que permeia as sociedades modernas, o que exige uma postura radical de resistência e reconstrução de valores.

Ao longo do texto, Krenak faz um apelo constante à reverência pela natureza, algo que permeia toda a sua obra. Ele destaca a importância da memória indígena como uma maneira de recuperar a conexão com o planeta. A cosmovisão indígena, que vê a natureza como sagrada, é apresentada como uma alternativa à visão utilitarista e antropocêntrica que domina o pensamento ocidental.

A natureza não é apenas uma “paisagem” ou um conjunto de recursos, mas algo vivo, com direito a existir de forma plena e digna. Krenak defende que a crise ambiental não é apenas uma crise ecológica, mas também uma tensão cultural e espiritual. A destruição da natureza está intrinsecamente ligada ao enfraquecimento das culturas que a respeitam, como as culturas indígenas, que, ao longo de sua história, aprenderam a viver em harmonia com o meio ambiente.

A escrita de Krenak, neste ensaio, combina uma linguagem poética com a urgência de quem sente que o tempo para a mudança está se esgotando. Ao utilizar metáforas e imagens poderosas, como a da cachoeira que segue seu curso sem se importar com as barreiras que encontra, Krenak propõe uma reflexão pertinente sobre como podemos, enquanto sociedade, repensar nossa relação com a natureza e nossos modos de vida. Essa escrita é um convite não só à reflexão, mas à ação, com a intenção de provocar no leitor um despertar para a importância da preservação ambiental.

Ao contrário de um discurso técnico ou acadêmico, o ensaio de Krenak apela, recorre para a sensibilidade emocional do leitor. Ele quer que as pessoas sintam, mais do que compreendam, a necessidade de reverter o processo de destruição que o planeta está enfrentando. A combinação de racionalidade e poesia serve para criar um texto impactante e envolvente, que não apenas informa, mas também mobiliza.

“Uma cachoeira” é um texto profundamente filosófico e visionário que oferece não apenas uma crítica contundente à sociedade contemporânea, bem como realiza um convite à transformação. Krenak propõe um desafio ético e cultural: que possamos, como sociedade, reconstruir nossa relação com a natureza, resgatar a reverência que tínhamos por ela e, sobre-

tudo, aprender a ouvir as vozes que se calam diante da destruição. Em um momento de crise ambiental global, as palavras de Krenak oferecem não apenas um diagnóstico, mas também uma rota possível para a mudança, ou seja, uma mudança que começa na nossa maneira de pensar e de sentir o mundo. Com efeito, “Uma cachoeira” é um ensaio fundamental para entender os tempos que vivemos, as raízes do colapso e as possibilidades de reconfiguração de um futuro mais equilibrado entre humanidade e natureza.

Ademais, o ensaísta articula, de maneira magistral, o pensamento filosófico e as narrativas de resistência, convidando o leitor a rever sua relação com o mundo. Sua crítica à sociedade industrial e ao pensamento cartesiano não é apenas uma denúncia, mas uma provocação para que construamos alternativas ao modelo atual de desenvolvimento.

Por fim, *Um rio um pássaro* é mais do que um livro de ensaios: é um manifesto pela preservação da vida e da diversidade cultural e ambiental. Com sua prosa lírica e reflexiva, Ailton Krenak nos alerta sobre os perigos do modelo de civilização dominante e nos convida a reimaginar nosso papel no planeta. Afinal, na língua Krenak, a palavra viver é a mesma de respirar. “Todo universo respira. Por isso, no momento em que recebemos a vida, entramos no ciclo da Terra e nos mantemos coordenados com a respiração do universo” (Krenak, 2023, 46).

Portanto, seja para aqueles que já acompanham o pensamento do autor ou para novos leitores, esta obra é essencial para compreender o legado indígena e suas potentes respostas aos desafios do presente.

Referências

KRENAK, Ailton. *Um rio um pássaro*. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2023.