



Formas do coletivo na  
literatura brasileira moderna  
e contemporânea

**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)/Academina 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**

Fábio Roberto Lucas (PUC-SP), Jorge Manzi (UC), Rebeca Errázuriz-Cruz (CELA/UAI)

## **Secretaria**

Ana Clara de Souza Marques, Ash Freitas de Almeida

## **Editor de Arte**

Emerson Eller

## **Projeto Gráfico**

Stéphanie Paes

## **Revisão**

Gabriel Batista Silva Magela, João Gabriel P. Gomes

## **Diagramação**

Gabriel Batista Silva Magela, João Gabriel P. Gomes

# O eixo e a roda



**FALE**  
FACULDADE  
DE LETRAS

**UF *m* G**

Eixo Roda | Belo Horizonte | v. 34 | n. 4 | out.–dez. 2025 | 185 p. | e-ISSN 2358-9787



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

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

O EIXO E A RODA: Revista de Literatura Brasileira, 1982–, Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG. 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](http://www.letras.ufmg.br/periodicos)  
[periodicosfaleufmg@gmail.com](mailto:periodicosfaleufmg@gmail.com)

# Sumário

## 8 Apresentação

Jorge Manzi; Fábio Roberto Lucas; Rebeca Errázuriz-Cruz

## Entrevista

### 16 Entrevista com Flora Süssekind: Sociedade, coralidade e luto na literatura brasileira

Jorge Manzi; Fábio Roberto Lucas; Rebeca Errázuriz-Cruz

## Dossiê: Formas do coletivo na literatura brasileira moderna e contemporânea

### 27 Cosmopolitismos discrepantes, hibridez y comunidad en crisis: interrogaciones en torno a un concepto de Silviano Santiago

*Discrepant Cosmopolitanisms, Hybridity and Community in Crisis: interrogations Around a Concept by Silviano Santiago*

Mario Camara

### 41 O viral e o marginal: formas de contágio e recriação de um corpo coletivo na poesia *slam* brasileira

*The Viral and the Marginal: Forms of Contagion and Recreation of a Collective Body in Brazilian Slam Poetry*

Fábio Roberto Lucas; Marcella Faria

- 58 Mecanismos de busca: coletividades corais anônimas, tecnologias midiáticas e gênero em Angélica Freitas e Cindy Sherman  
*Search Mechanisms: Anonymous Choral Collectivities, Media Technologies and Gender in Angélica Freitas and Cindy Sherman*  
 Miguel de Ávila Duarte
- 74 Um (desen)canto em várias vozes: figurações da coralidade em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato  
*A (Disen)chant(ment) in Multiple Voices: Figurations of Chorality in Eles eram muitos cavalos, by Luiz Ruffato*  
 Cleonice Freitas
- 90 Eles eram muitos e não tinham emprego: narrar o sofrimento após o colapso da modernização na literatura brasileira contemporânea  
*They Were Many and Unemployed: Narrating Suffering After the Collapse of Modernization in Contemporary Brazilian Literature*  
 Rafael Lucas Santos da Silva
- 107 Um corpo em construção: literatura e história na obra de Claudia Lage  
*A Body under Construction: Literature and History in the Word of Claudia Lage*  
 Josiele Kaminski Corso Ozelame; Felipe dos Santos Matias
- 121 Como não viver junto?: tensões da comunidade na poesia brasileira contemporânea, a partir de “breve ensaio contra minha indiferença à cracolândia do jacaré”  
*How not to Live Together?: Community Tensions in Contemporary Brazilian Poetry, Based on “breve ensaio contra minha indiferença à cracolândia do jacaré”*  
 Luis Felipe Abreu
- 137 A cidade de Augusto de Campos (com o fantasma de Roberto Piva)  
*The City of Augusto de Campos (with the Ghost of Roberto Piva)*  
 Renan Nuernberger
- 151 Duas páginas de Rubem Braga na *Revista Manchete*: A tradução do poema “On” de Jacques Prévert  
*Two pages by Rubem Braga in Manchete Magazine: A translation of Jacques Prévert’s Poem “On”*  
 Rafael da Cruz Ireno
- 167 Reconstituir pai e mãe no corpo da letra: o racismo em cenas de interpelação na literatura contemporânea em *O avesso da pele* e *A água é uma máquina do tempo*  
*Reconstituting Father and Mother in the Body of Writing: Racism in Scenes of Interpellation in Contemporary Brazilian Literature in The Dark Side of Skin and Water is a Time Machine*  
 Vanessa Cardozo Brandão; Ângela Cristina Salgueiro Marques; Renata Coutinho de Moura

- 184** Entre a identidade e a diferença: o essencialismo estratégico na construção do coletivo feminino negro em Conceição Evaristo  
*Between Identity and Difference: Strategic Essentialism in the Construction of Black Women's Collectivity in the Work of Conceição Evaristo*  
 Rafaela Kelsen Dias
- 200** Onde toda coisa escreve, o autor é “toda uma outra coisa”: a literatura indígena de autoria coletiva no Brasil  
*Where Everything Writes, the Author is “a Whole Other Thing”: Collectively Authored Indigenous Literature in Brazil*  
 Derick Davidson Santos Teixeira
- 215** Violência, trauma e reorientação: *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós  
*Violence, Trauma and Reorientation: In Slow Motion, by Renato Tapajós*  
 Gabriel dos Santos Lima
- 227** Adeus às armas: uma leitura de *Quarup* e *Reflexos do baile*, de Antonio Callado  
*A Farewell to Arms: a Reading of Quarup and Reflexos do Baile by Antonio Callado*  
 Adeline Alves Vassaitis
- 242** Entre o insólito e a máquina: o *golem* de *Pantokrátor* como espelho das tensões do proletariado no século XXI  
*Between the Unusual and the Machine: the Golem in Pantokrátor as a Mirror of Proletarian Tensions in the 21st Century*  
 Ricardo Celestino
- 258** Escritas do comum em Silviano Santiago e Mario Bellatin  
*Common Writings by Silviano Santiago and Mario Bellatin*  
 Guilherme Zubaran de Azevedo

## Resenhas

- 274** FISCHER, Luís Augusto (org.). *História da literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Coragem; Rio Grande: Editora da FURG, 2024.  
 Lucas da Cunha Zamberlan
- 280** FRANCA, Yasmin. *Salmoura*. Cotia: Urutau, 2024  
 Pablo Vinícius Nunes Garcia



## Apresentação

O dossiê “Formas do coletivo na literatura brasileira moderna e contemporânea” se constituiu a partir de uma chamada interessada nas complexidades próprias à figuração da coletividade na literatura brasileira moderna e contemporânea. Ao visar esse arco temporal que congrega e tensiona reciprocamente procedimentos artísticos do início do século XX ao início do XXI, o que convocava nosso interesse era a presença de diferentes modos de trabalhar com a matéria heterogênea do social, seja nas montagens e na heteroglossia do modernismo de 1922, seja nas formas geminadas e corais que, nos termos de Flora Süssekind, despontaram na literatura da Nova República.

Em ressonância a esse caráter amplo e variado e ao espírito aberto da chamada, o dossiê oferece artigos muito diversos entre si, tanto no que se refere às orientações teóricas e críticas quanto aos períodos, temáticas e repertórios literários analisados. Alternam-se obras e movimentos bem conhecidos e outros ainda pouco cartografados. As diferentes expressões literárias e artísticas presentes parecem exigir um conceito muito amplo e heteróclito de coletividade, ou melhor, de coletividades, capaz de levar em conta – junto aos textos e artistas mais canônicos, a irrupção de literaturas e de cosmovisões ameríndias, performances de *slams* das periferias urbanas e trabalhos de autoras e autores afrodiaspóricos, experiências que operam diferentes transformações sobre os conceitos tradicionais da teoria, da história e da crítica literária. Trata-se de uma diversidade que, em princípio, não facilita a busca de correntes articuladoras ou de problemas partilhados, assinalando, antes, para um conjunto que destaca disjunções, fraturas e dispersões.

Não obstante, com base na coleta de ensaios aqui reunidos, tentamos esboçar o desenho de alguns eixos que teriam se destacado, atravessando diferentes contribuições do dossiê. O primeiro deles trata das tensões entre a formalização literária e os processos histórico-sociais desdobrados nos séculos XX e XXI, no intervalo entre a lida com os restos de uma modernização periférica e a necessidade atual de arranjar criticamente as múltiplas vozes do corpo social para se contrapor aos modos digitais contemporâneos de criar e gerir comunidades aparente-

mente homogêneas, bolhas algorítmicas teleguiadas, que se confrontam umas com outras, na lógica do que Flora Süssekind chamou de “coros teleguiados de massa”, como parte essencial de uma “tecnopolítica neofascista”.<sup>1</sup> Destaque-se também o eixo que reúne os estudos sobre dilemas do testemunho, do trauma e do luto, na sua dimensão individual e coletiva, que se desdobram da vasta produção literária que tem se erguido, desde o primeiro momento, contra o esquecimento e a suturação apressada das feridas deixadas pelas ditaduras civil-militares do século XX e seus resquícios de violência e autoritarismo ainda visivelmente vigentes na Nova República, sobretudo no deslocamento da repressão, da tortura e do assassinato para as periferias urbanas, sob o auspício do aparato estatal e de suas conexões com o crime organizado.

Na esteira dessa experiência, um terceiro vetor se destaca, dedicado à prosa e à poesia contemporânea que buscam elaborar a resistência à exclusão simbólica de uma diversidade de corpos: de mulheres, negros, minorias de gênero, indígenas, imigrantes. São corpos que lutam a cada dia contra as formas contemporâneas de coisificação, subalternização, precarização do trabalho e da vida, exigindo o reconhecimento de sua agência como sujeitos individuais e coletivos, como corpos enlutáveis, corpos que merecem ser chorados, que importam. Nesse eixo, as reflexões teóricas sobre a biopolítica, a necropolítica, o feminismo negro e as epistemologias não ocidentais têm se mostrado muito profícuas. Elas também não deixam de alimentar um quarto e último eixo de nosso dossiê, que, em diálogo com a virada ontológica da antropologia ou com a filosofia política contemporânea, analisa a produção literária brasileira que o inspira a reelaborar noções como o cosmopolitismo, a comunidade, o comum, a autoria (coletiva, individual ou mesmo transespecífica).

A primeira peça do dossiê é uma entrevista com a crítica Flora Süssekind, na qual buscamos compreender como o conceito de coralidade foi tomando forma ao longo das intervenções críticas que a autora produziu sobre a arte, a história e a sociedade brasileira à medida que acompanhava de perto os desdobramentos da Nova República. Dentro desse arco, múltiplos dilemas aparecem: tais como as mutações da historicidade, a dilemática inserção do país numa economia financeira globalizada, a apropriação crítica, para o contexto brasileiro, de alguns debates franceses recentes sobre comunidade, coro e luto (Mégevand, Loraux); o problema dos meios e de suas (in)especificidades na arte contemporânea; as afinidades e diferenças entre as coralidades contemporâneas e procedimentos modernistas como a montagem e a colagem; além de uma visada mais geral sobre seu percurso crítico e a recepção do seu mais recente livro.

As reflexões de Süssekind permitem perceber como a questão da inorganicidade e da dissonância no exercício de imaginar e dar forma ao coletivo é uma característica de longa data na literatura e na arte brasileira. No entanto, a partir da ditadura, que deixou cair o projeto modernizador integrador, nacional-popular, das décadas anteriores, a questão da desagregação, entendida como dinâmica de fundo do processo social, ganhou um novo peso e uma nova urgência. Assim, segundo o conhecido diagnóstico de Roberto Schwarz em “Fim de século” [1994], a tarefa da crítica contemporânea consistiria no “acompanhamento” da “desintegração” do país, do “nós”, em fazer a sua “crítica especificada”.<sup>2</sup> Por sua parte, no mesmo marco histórico, outros autores, como Haroldo de Campos, propuseram a tradução crítica como tarefa vol-

<sup>1</sup> Cf. “Coros contra coros: a tecnopolítica parasitária & as formas geminadas de fabulação”, In: *Coros, contrários, massa*. Recife: CEPE, 2022, p. 604.

<sup>2</sup> “Fim de século”. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p.197.

tada a tensionar a “pluralidade de poéticas possíveis”.<sup>3</sup> Os ensaios mais recentes de Sússekind reunidos no livro *Coros, contrários, massa*<sup>4</sup> abrem caminho para conceituar, nas obras e na própria experiência histórica, formas coletivas apartadas tanto de uma convergência harmônica ou apaziguada de suas diferenças internas (própria de certo anseio transculturador moderno que caracterizou boa parte do século XX) quanto de um convívio imediato com o heteróclito característico de políticas culturais contemporâneas (na esteira da reflexão de Marcos Siscar sobre o discurso de uma diversidade que parece querer se furtar à prova da adversidade<sup>5</sup>).

Sússekind procura na produção artística recente corralidades radicalmente heterogêneas, marcadas pela discrepância e pela dissonância, que germinam e qualificam criticamente essa heterogeneidade, gesto que as difere daquilo que Nuno Ramos chamou de “estridência”, referindo-se à expansão “viral” do fascismo bolsonarista em plena pandemia<sup>6</sup>. Poderíamos assim sugerir que o desafio – tanto artístico quanto teórico – estaria em captar, em meio à estridência contemporânea e seus “coros de ódio”, a possibilidade de “geminções críticas”, ainda nos termos de Sússekind. Diferentes tradições críticas lidaram com essa questão ao refletirem sobre distintos estratos da historicidade da literatura brasileira, sendo possível aqui lembrar, a título de exemplos, a análise de Roberto Schwarz sobre a multiplicidade conflitiva e incômoda das vozes anônimas que habitam a poesia de Francisco Alvim<sup>7</sup>; ou ainda a leitura de Roberto Zular acerca dos diversos modos de lidar com a heterogeneidade fala/escrita na poesia modernista, no seu ensaio “O cipó das falações”<sup>8</sup>. Assim, conceitualizar essas heterogeneidades – a um só tempo dispersas e articuláveis – como formas de coletividade seria uma espécie de urgência teórica ao mesmo tempo contemporânea (como toda urgência, que retorna sob novas figuras) e de longa data.

Afinal, como demonstra Mario Cámara no primeiro artigo do dossiê, “Cosmopolitismos discrepantes, hibridez y comunidad en crisis. Interrogaciones en torno a un concepto de Silviano Santiago”, isso está longe de ser um problema novo para a literatura brasileira. Movimentos como o do modernismo de 22 já haviam configurado “um espaço convivencial, mas não necessariamente cordial” para imaginar coletivos baseados numa espécie de “discrepância radical”, tarefa que, como temos indicado, caracteriza boa parte da produção artística e teórica contemporânea. Insistindo nessa continuidade, Cámara argumenta que, para críticos como Silviano Santiago, “o programa do modernismo é ainda o mais adequado para algo como a administração das temporalidades, ancestralidades e línguas divergentes que circulam pelo Brasil”. É uma tese que certamente perdeu o teor de evidência de que outrora gozava no campo brasileiro de estudos literários, mas cuja retomada e reelaboração – realizada em diálogo com a fortuna crítica recente sobre o modernismo e à luz de acontecimentos como o livro *A queda do céu*, de David Kopenawa e Bruce Albert – permite repensar os limites desse

<sup>3</sup> “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação: o poema pós-utópico”. In: *O arco íris Branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p.243-269.

<sup>4</sup> Publicado pela CEPE Editora em 2022, cf. nota 1.

<sup>5</sup> SISCAR, Marcos. “O tombeau das vanguardas: a ‘pluralização das poéticas possíveis’ como paradigma crítico contemporâneo”. *Alea*, v. 16, n. 2, 2014, p. 442.

<sup>6</sup> RAMOS, Nuno. “O baile da Ilha Fiscal”. *Fooquedeu (um diário)*. São Paulo: Todavia, 2022.

Brasil enfrenta duplo apocalipse com Bolsonaro e Corona Vírus”, *Folha de São Paulo*, 3 de maio de 2020.

<sup>7</sup> “Um minimalismo enorme”. In: *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

<sup>8</sup> ZULAR, Roberto. “No cipó das falações: a forma difícil da poética modernista”. In: ANDRADE, Gênese (org). *Modernismos 1922-2022*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

espaço de “ferocidade... sempre à beira de sua própria dissolução” que seria o modernismo e seu legado de cosmopolitismos discrepantes.

Em seguida, Fábio Roberto Lucas e Marcella Faria, dando continuidade ao diálogo entre teoria literária e biologia, em “O viral e o marginal: formas de contágio e recriação de um corpo coletivo na poesia *slam* brasileira” procuram expandir e aprofundar uma oposição recentemente formulada por Sússekind (2022) entre o “viral” ou “parasita”, ligado a formas homogeneizantes, repetitivas e “teleguiadas” de coro, e a noção de “geminação crítica”, onde prevalecem a heterogeneidade e a variação, vinculadas ao que os autores chamam de “marginal”. Nesse contexto, o artigo elabora uma análise de duas performances de *slam* – *Fanta*, de Márcio Ricardo, e *Profecia*, de Kimani – onde formas “virais” que evocam o discurso de pastores evangélicos, muito presentes na periferia de São Paulo, sofrem uma “geminação crítica” quando contaminadas por outras vozes/perspectivas sociais e artísticas.

Em “Mecanismos de busca: coletividades corais anônimas, tecnologias midiáticas e gênero em Angélica Freitas e Cindy Sherman”, Miguel Duarte lê “3 poemas com auxílio do google”, de Angélica Freitas, em contraponto com a série de stills de Cindy Sherman. Atravessando o tempo e o espaço, entre o Brasil do início da década de 2010 e os EUA do fim da década de 1970, o artigo aponta a compreender como as duas artistas armam o jogo de diferentes vozes, em diálogo estreito com o conceito de “coralidade” de Flora Sússekind. Concluindo sua análise com reflexões de Mark Fischer sobre as plataformas das redes sociais, Duarte destaca o modo como a obra de Freitas arma uma visada crítica sobre a coralização unívoca das vozes constituída pela lógica dos mecanismos de busca na internet, abrindo o debate sobre as diferentes formas poéticas e políticas de fazer comunidade.

A recepção de dois artigos sobre *Eles eram muitos cavalos* permite-nos adentrar duas formas de analisar a figuração do coletivo desde estratégias opostas que, contudo, podem dialogar de maneira significativa. A partir das noções de “restos do real” e “campo expandido”, “Um (desen) canto em várias vozes: figurações da coralidade em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato” de Cleonice Freitas lê o romance como uma instalação artística que reúne encenações fragmentárias e heterogêneas que, em consonância com a noção de coralidade de Sússekind, compõem um coro da marginalidade. A materialidade dos corpos arrancados de sua agência como sujeitos e convertidos em espetáculo consumível é exposta em relação de equivalência com o detrito urbano, por meio de um coro dissonante, uma estética dos burburinhos que configura uma coralidade perversa da exclusão. Ativa-se, assim, uma escuta de sons fragmentários que colidem entre si. A autora explicita como a fratura narrativa não apenas ativa a escuta do leitor diante da justaposição sonora, mas também exhibe perante ele uma fratura social de caráter ontológico.

Rafael Lucas Santos da Silva propõe, por sua vez, em “Eles eram muitos e não tinham emprego: narrar o sofrimento após o colapso da modernização na literatura brasileira contemporânea”, a análise aprofundada de “#19 Brabeza” e “#44 Trabalho”, como exemplos de formalização estética do sofrimento psíquico. Em contraste com o texto de Freitas, o trabalho de Silva não busca elucidar as chaves compositivas do romance como um todo, mas aposta na focalização específica da experiência de sofrimento e de sua formalização literária, pois esta última permite iluminar o vínculo estrutural entre a experiência subjetiva do desemprego e a exclusão social enquanto condição imanente da modernidade periférica e de suas formas de organização social. O sofrimento aparece, então, como cifra subjetiva de uma organização social objetiva que inscreve a obra de Ruffato na longa tradição da literatura brasileira sobre o “homem livre pobre”.

Confrontando também o problema do narrável e inenarrável no contexto ditatorial, Josiele Kaminski Corso Ozelame e Felipe dos Santos Matias, em “Um corpo em construção: literatura e história na obra de Claudia Lage”, propõe uma análise do romance da escritora carioca, nutrindo-se da densa fortuna crítica em torno das relações entre literatura e história, testemunho e trauma, produzida para refletir sobre a ampla produção ficcional constituída a partir da memória da ditadura civil-militar brasileira. A construção de “memórias plurais” capazes de instigar diferentes interpretações – promovida pelo encontro entre ficção e história – mostra-se um fator decisivo na luta contra o autoritarismo que governou o país entre os anos 1960-1980 (e que ainda se mostra perfidamente vivo) e contra o silêncio imposto para além das narrativas de sentido unívoco que ele promove.

Por sua vez, “Como não viver junto? Tensões da comunidade na poesia brasileira contemporânea, a partir do ‘breve ensaio contra minha indiferença à cracolândia do jacaré’”, artigo de Luis Felipe Abreu, debruça-se sobre esse poema de Tatiana Pequeno e procura situá-lo na cena da poesia brasileira contemporânea pós-junho de 2013, contando nesse sentido com uma densa interlocução com reflexões recentes da filosofia política e da crítica de arte em torno da noção de comunidade e seu retorno no debate cultural e político contemporâneo. Busca-se ali compreender como a mais recente geração de poetas do país, e em especial Tatiana Pequeno, herda e reinventa a relação constitutivamente aporética da poesia moderna com a alteridade e os elos que podem formar uma possível (ou impossível) comunidade.

Em “A cidade de Augusto de Campos (com o fantasma de Roberto Piva)”, Renan Nuernberger reflete sobre o forte vínculo entre poesia concreta e cidade a partir de uma análise da “disjunção entre sonoridade e visualidade” no poema “cidade city cité” (1963) de Augusto de Campos, mostrando como a própria forma da obra internaliza os dinamismos e tensões do São Paulo da década de 60, considerando a sua dimensão massiva e coletiva. Na última seção do artigo, Nuernberger ensaia um contraponto original e esclarecedor com a “Visão de São Paulo à noite”, de Roberto Piva, discutindo as possíveis conexões de ambos os poemas com o modernismo de Mário e Oswald de Andrade, enfatizando como todas essas poéticas não compõem “um coro em harmonia”, mas uma “dissonância barulhenta da própria cidade e, com todas as suas fraturas irreconciliáveis”.

“Duas páginas de Rubem Braga na revista Manchete: a tradução do poema ‘On’ de Jacques Prevert”, de Rafael Ireno, mergulha no longo processo tradutório – constituído por ao menos sete retomadas ao longo de 26 anos – por meio do qual o escritor brasileiro não só traduziu esse trabalho do poeta francês, mas também assimilou alguns de seus elementos à escrita de algumas de suas crônicas. Ireno mostra como esse convívio com os versos de Prevert forneceu à prosa de Braga meios para precisar seu olhar sobre os dilemas do Brasil da segunda metade do século XX. Por outro lado, fez também de sua tradução um ato de interpretação mantido em aberto, um espaço de perguntas atravessando (sem necessariamente se limitar a ele) um “projeto intelectual profundo de compreensão do Brasil”.

Em “Reconstituir pai e mãe no corpo da letra: o racismo em cenas de interpelação na literatura contemporânea em *O avesso da pele* e *A água é uma máquina do tempo*”, Vanessa Brandão, Ângela Marquez e Renata Coutinho de Moura, em diálogo com a teoria da desposseção de Judith Butler, e com a ideia de “escrita resistente” de Alfredo Bosi, oferecem uma perspectiva original para refletir sobre o racismo na literatura brasileira contemporânea, sublinhando a relevância da dimensão formal (e não apenas temática). Nesse marco, as autoras realizam uma leitura de *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório, e de *A água é uma máquina*



*de tempo*, de Aline Motta, com especial ênfase na análise das suas estruturas enunciativas, as quais se configuram como “cenários de interpelação” (Butler) capazes de criar vínculos éticos entre sujeitos a partir de diferentes dinâmicas de despossessão. A partir delas, ambas as obras elaboram um trabalho de luto pessoal e coletivo vinculado à experiência da violência racial.

Rafaela Kelsen Dias, por sua vez, analisa a coletânea de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres*, no artigo “Entre a identidade e a diferença: o essencialismo estratégico na construção do coletivo feminino negro em Conceição Evaristo”. Em diálogo com pensadoras do feminismo negro norte-americano, o ensaio investiga como se inscreve na forma literária das narrativas da escritora brasileira um espaço político de enunciação capaz de figurar o coletivo sem deixar de levar em conta as diferenças que se constituem nas interseções entre gênero, raça e classe.

Em “Onde toda coisa escreve, o autor é ‘toda uma outra coisa’: a literatura indígena de autoria coletiva no Brasil”, Derick David Santos Teixeira coloca as reflexões de Roland Barthes e de Jacques Derrida a respeito da noção de autoria à prova da recente literatura indígena de criação coletiva produzida no território brasileiro. Abordam-se aqui os conflitos e afinidades entre produções simbólicas oriundas das formas comunitárias de vida entre os povos Huni Kuĩ e Xakriabá e as discussões modernas da teoria literária e de seu questionamento da figura do autor. A questão do “coletivo” se vê assim lançada para um território transespecífico, gesto que se bate contra os limites do individualismo e do humanismo ocidentais.

Em “Violência, Trauma e Reorientação: *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós”, Gabriel Cordeiro dos Santos Lima apresenta *Em Câmara Lenta* (1976) como uma obra que antecipa, tanto em suas características formais quanto temáticas, aspectos-chave de um novo ciclo da narrativa brasileira contemporânea centrada na violência, aquele que Antonio Candido chamou de “realismo feroz” e Alfredo Bosi de “brutalismo”. Em diálogo com a noção de “escrever sobre trauma” (Seligmann-Silva), Lima analisa como o romance, em sua própria estrutura temporal, fragmentada e “congelada”, elabora os traumas e violências que marcaram a experiência do narrador durante a ditadura, a qual, na lógica do “romance histórico” (Lukács), se articula densamente com a experiência coletiva, oferecendo uma reflexão crítica sobre a militância armada dos anos 1970 e antecipando como o trabalho de luto se tornará uma questão central da literatura brasileira contemporânea.

No trabalho de Adeline Alves Vassaitis, “Adeus às armas: uma leitura de *Quarup* e *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado”, encontramos uma análise que contrasta os dois romances como construção de um projeto estético que problematiza as possibilidades de representação romanesca durante a ditadura brasileira: *Quarup* (1967), e *Reflexos do Baile* (1976). O artigo apresenta um exame inovador de duas formas estéticas, nas quais a relação entre matéria histórica e narração exige novas soluções formais. Em *Quarup*, propõe-se um abandono da forma tradicional do romance burguês por meio de uma oscilação narrativa entre o impulso transformador e a hesitação reflexiva. A obra é lida como uma comédia ideológica que expõe os descompassos do processo de modernização periférica no Brasil. Entretanto, a resolução utópica de *Quarup* – orientada para a luta e ainda centrada num “eu” volúvel mas dialogante –, já não parece viável na década seguinte – questão colocada em *Reflexos do Baile*, onde a violência ditatorial destruiu as articulações sociais que poderiam viabilizar uma saída revolucionária. A desconexão entre as camadas populares e as vanguardas intelectuais e revolucionárias traduz-se em uma forma romanesca fragmentária, cuja técnica de montagem combina uma série de vestígios que levantam a opacidade de um conjunto diverso de vozes, cuja dispersão fecha as vias para vislumbrar um caminho de transformação social.

Em “Entre o insólito e a máquina: o golem de *Pantokrátor* como espelho das tensões do proletariado no século XXI”, Ricardo Celestino discute as apropriações modernas e contemporâneas da figura mítica do “golem” em gêneros literários vinculados ao “insólito literário”. O “golem” torna ambíguos os limites entre o artificial e o humano, possui força desmedida e obediência cega. Segundo o autor, isto permite concebê-lo como um “ícone” (Peirce) do proletariado, capaz de representar literariamente as suas dimensões mais ambivalentes e inquietantes. Em diálogo com o conceito de necropolítica de Mbembe, o artigo analisa o modo em que o escritor brasileiro Ricardo Gondim se apropria da figura do golem no seu romance de ficção científica *Pantokrátor*. Ambientada num Rio de Janeiro distópico, a obra representa uma classe trabalhadora contemporânea composta por golens, caracterizada pela precarização e automatização. Para Celestino, o conteúdo crítico do romance estaria tanto no nível da forma (o “insólito literário”) quanto do próprio enredo, que mostra espaços mínimos de recusa e de agência individual no interior do proletariado.

Por fim, na mesma beira da heterogeneidade e da contaminação de vozes, “Escritas do comum em Silviano Santiago e Mario Bellatin”, de Guilherme Zubaran de Azevedo, parte da noção de comum na biopolítica de Esposito para analisar os romances *Machado* (2016), de Silviano Santiago, e *Flores* (2001), do mexicano Mario Bellatin, bem como os deslocamentos da subjetividade autoral como forma de expropriação de si. A escrita memorialística, os enredamentos mitologizantes da ciência, a doença, a velhice e a singularidade de corpos que se exibem funcionam como constelações que engendram dispositivos narrativos nos quais a subjetividade e a configuração de um eu entram em um movimento de permanente desidentificação e de apropriação do outro/outros, como modo de elaborar um dar-se no plano do comum.

Como já anunciamos no início desta introdução, o percurso pelos artigos aqui reunidos dá conta de um amplo arco literário, teórico e temático, que aponta para diversas estratégias de pensar o coletivo e o comum frente aos limites, possibilidades e violências de um processo de modernização periférica complexo, desigual, precário, bem como das formas de subjetivação e de atomização próprias da ordem neoliberal contemporânea. O trajeto proposto por nossas autoras e nossos autores atravessa tensões, desconstruções e possíveis contaminações presentes em estéticas que elaboram a opacidade, o inespecífico, o fragmentário, a heterogeneidade marginal, as configurações de criação coletiva e as novas epistemologias, a fim de evidenciar a complexidade problemática de nossas corralidades dissonantes, de seus brados e burburinhos, e de suas estratégias de resistência diante das apropriações discursivas dos meios digitais características das tecnopolíticas fascistas. Esperamos que este dossiê possa constituir uma contribuição para esse esforço.

Dezembro 2025

Jorge Manzi (Pontificia Universidad Católica de Chile)

Fábio Roberto Lucas (Pontificia Universidade Católica de São Paulo)

Rebeca Errázuriz-Cruz (Centro de Estudios Americanos, Universidad Adolfo Ibáñez)

# Entrevista



## Entrevista com Flora Süssekind: Sociedade, coralidade e luto na literatura brasileira

**Jorge Manzi**

Pontificia Universidad Católica de Chile (UC) | Santiago | CL

jamanzi@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-0565-6506>

**Fábio Roberto Lucas**

Pontificia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) | São Paulo | SP | BR

frlucas@pucsp.br

<https://orcid.org/0000-0002-4195-6565>

**Rebeca Errázuriz-Cruz**

Universidad Adolfo Ibáñez (UAI) | Santiago | CL

frlucas@pucsp.br

<https://orcid.org/0000-0002-0231-3671>

**Jorge Manzi, Fábio Roberto Lucas e Rebeca Errázuriz-Cruz:** *Como o conceito de coralidades foi tomando forma ao longo de suas intervenções críticas sobre a arte e sociedade brasileira nas últimas décadas? Quais foram as suas fontes teóricas e/ou artísticas principais? Por que a noção de coralidade (vinculada também ao trabalho de luto) se tornou central nas suas reflexões sobre experiência histórica e arte na Nova República?*

**Flora Süssekind:** Vou meio longe primeiro. Não queria ir tão longe para responder a vocês evocando de novo um ensaio antigo sobre Antígona, como fiz nos textos introdutórios do livro. E, no entanto, o estudo dos coros trágicos acompanha silenciosamente a minha observação de certas coralidades contemporâneas. Sobre tudo porque, pensando bem, a minha interlocução fundamental nos ensaios incluídos em *Coros*, *Contrários*, *Massa* talvez seja com o trabalho de Nicole Loraux, a quem volto e volto e volto. E é de fato fascinante observar o grau de engajamento político com a própria hora histórica de helenistas como ela, como Vidal-Naquet, como o Vernant. Isso sempre me interessou muito com relação a eles. Mesmo que eu não mencione a todo momento os estudos de Loraux sobre a materialidade do coro, a voz enlutada na tragédia, memória e esquecimento, ou sobre a oração fúnebre, ou a recusa dela em operar com categorias binárias, a tensão que sublinha entre a natureza conflituosa da vida coletiva, e o ocultamento sistemático do conflito, da divisão interna, na polis grega, essas leituras me acompanham. E não só nos textos que interrelacionam mais diretamente o coro e o luto.

Voltando a alguns dos textos mais antigos incluídos no *Coros*, *Contrários*, *Massa* – muitos deles publicados originalmente em jornais, editados e cortados, se vocês notarem, já há neles indagações diversas sobre o coro. Por isso os incluí no livro, aliás. Um deles, de fins dos anos 1990, trata exatamente do duplo luto explícito que marca o começo – sob a forma de réquiem – da Nova República. Pois ela começa a reboque do enterro da emenda das eleições diretas e da morte de Tancredo Neves. Parti, nesse texto, que se chamaria “Pompas fúnebres”, de *Cortejo em abril*, de Zulmira Ribeiro Tavares, de *Decálogo da Classe Média*, de Sebastião Nunes e de *Meu 7º Dia*, de Valêncio Xavier, esse último li antes ainda da edição porque conversávamos muito



nessa época. O Valêncio era e ainda é muito pouco estudado. E, em diálogo com esses textos, e com um registro ficcional de Caio Fernando Abreu – no calor da hora – sobre a AIDS, tratei não apenas de alguns cortejos fúnebres com intensa participação popular, transmissão pela tv e lugar oficial de pranto, mas de outros lutos que, a rigor, jamais se processaram de fato no Brasil – aqueles ligados à ditadura militar e à epidemia de AIDS. A anistia, o acordo que permitiu a volta ao país dos exilados políticos, mas que, de certo modo, silenciou também – pública e judicialmente – os crimes cometidos durante as décadas de ditadura; e a vergonha homofóbica com que se viveram as mortes pela AIDS nos anos 1980 – esses lutos massivos e, no entanto, não vividos coletivamente se mantiveram, a meu ver, como uma espécie de rumor surdo na experiência histórica e nas relações sociais, mas também na minha experiência formativa e crítica.

A escuta mais atenta a essas manifestações corais tem evidentemente a ver, em parte, com um contexto formativo, com uma situação histórica específica, e com essa impossibilidade de uma sociedade como a brasileira compreender e processar amplamente os seus lutos. O que definiria um espaço político de atuação e pensamento previamente demarcado por um silêncio tácito, por um esquecimento pactuado – e guardado por estreita vigilância militar (daí as ameaças constantes de retorno ao poder). E se vivemos o alívio da saída do regime ditatorial nos anos 90, os desdobramentos fascizantes das jornadas de junho de 2013, as reações à reeleição de Dilma Rousseff, a percepção de outro golpe em curso, parecem ter nos jogado de novo naquele luto travado, guardado, que irrompe aqui e ali, em exercícios memorialistas, em obras singulares, em ossadas reencontradas, mas que não chega a se dimensionar coletivamente de forma transformadora.

Respostas isoladas a episódios sistemáticos de tortura e violência policial, de intolerância política, religiosa, comportamental, a formas diversas de exclusão, se veem frequentemente reduzidas, no país, quase a *faits divers* singulares, restringem-se a reproduções fotográficas que logo desaparecem do noticiário sem maior adesão do restante da população. Foi o que ocorreu poucos dias depois da ação dos moradores do Complexo da Penha, no Rio de Janeiro, em 2025, expondo, enfileirados, os corpos de seus mortos em ação policial violentíssima. A visão intolerável dessa fila de cadáveres, alguns deles mutilados, se faria acompanhar, quase inacreditavelmente, porém, de respostas positivas de cidadãos fluminenses à ação direta de extermínio.

Então há isso – um autoritarismo enraizado, o desconhecimento e a falta de consciência comum sobre a própria história e de compreensão de lutos não vividos (em diacronia mais vasta, incluindo, os extermínios indígenas, a escravidão, a exploração social continuada, as formas diversas de matar mulheres). Como pensar uma comunidade imaginada nessas condições?

Talvez essa mesma indagação tenha me levado a discutir, no começo dos anos 1980, os constructos nacionais oferecidos via ressurreições naturalistas pela literatura brasileira quando se mostravam mais patentes as cisões que estruturam essa sociedade. Nesse momento procurei compreender os usos ideológicos dessa repetição histórica, costurando narrativamente um tecido social esgarçado, mesmo quando se imaginava estar produzindo algum tipo de denúncia, o modelo textual de fácil assimilação e baixíssimo grau de estranhamento servindo de sustentação estético-ideológica para aquilo mesmo que se pensava combater.

Não foram as ações literárias internamente pouco dissensuais, mesmo contendo por vezes teor de denúncia, que me interessaram nos estudos das últimas décadas. Há uma irrelevância inevitável quando os meios e modelos empregados são naturalizados sem desconfiança, quando o lugar de atuação parece estar pré-pronto. O que me interessa são as configurações artísticas e literárias que confrontam decisivamente o campo em que emergem.

Mesmo que isso às vezes não seja perceptível de cara. São elas que nos fazem pensar e que ativam o exercício crítico, o levam a se redefinir e a buscar refigurações conceituais.

Se mencionei os coros gregos, a interlocução continuada com o trabalho de Nicole Loraux e a voz lutuosa travada no Brasil da Nova República, foram fundamentais também nos meus estudos sobre o coro algumas ações coletivas e individuais e a produção artística e a cultura literária brasileira das últimas décadas. Foram essas irrupções e alguns procedimentos corais mais metódicos que me impulsionaram a construir um campo conceitual e analítico voltado para as coralidades e suas dinâmicas, para dissidências ativas, coros e contracoros com potencial disruptivo e autorreflexivo em âmbitos e campos artísticos e especulativos diversos.

**J. M., F. R. L. e R. E.:** *Até que ponto foi relevante para você o contato com o pensamento francês sobre a comunidade (mais especificamente, os livros de Jean-Luc Nancy e Maurice Blanchot, mas também os trabalhos sobre o coro e o luto de Nicole Loraux e Martin Mégevand)? Como tais debates podem colaborar com a reflexão sobre formas de coralidade e coletividade no Brasil contemporâneo?*

**F. S.:** Como já falei bastante de Loraux, talvez seja o caso de especificar um pouco o que distingue e me parece mais relevante nos estudos de Martin Mégevand sobre o coro. Eles se voltam frequentemente para o contemporâneo, para o “teatro de descolonização”, para a dramaturgia e o pensamento de Aimé Césaire, Kateb Yacine, Léopold Senghor e Bernard Dadié, entre outros, e para representações da cidade enquanto lugar “unido no ideal e dividido na realidade do conflito”. Então, se ele pensa a coralidade a partir dos estudos de Loraux, e isso é evidente, o interesse dele, no entanto, me parece estar sobretudo no aspecto relacional, no lugar político desses coros. E no modo como os dramaturgos que escolhe tematizar costumam expor, a partir de suas distintas formas de configuração coral, tanto comunidades potenciais quanto a carência arraigada desse comum.

Os coros tematizados por Mégevand figuram, cada um a seu modo, a falta, as falhas de vínculo social. E, ao apontar simultaneamente para a necessidade de restaurá-lo ou refigurá-lo e para uma impossibilidade de sustentar o nexos comunitário, sua abordagem da coralidade retoma diretamente a reflexão de Jean-Luc Nancy sobre o processo de socialização enquanto tensão entre associação e dissociação. E se fazem presentes também, nessa compreensão, as considerações de Nancy sobre as condições do ser-em-comum, a percepção dele do político como um espaço de circulação de sentido, um pensamento de limiares, e que, tal como o coro, é elemento relacional, lugar fundamental de indecisão, de convergência, interseção e modificação. Por isso mesmo, segundo Mégevand, o coro seria o “instrumento dramático por excelência para a representação do político”.

No meu caso, se há – e sublinho isso de saída no livro – a percepção da exposição de uma falta de vínculo comunal em grande parte das irrupções corais recentes no Brasil, não penso a coralidade como restrita ao universo dramático, ou como representação seja do que for, mesmo que possa haver até algum desejo nesse sentido nessas manifestações. Mesmo que isso se dê em meio ao esfacelamento de um pacto social ensaiado a duras penas em 1988. Trato sim de múltiplas coralidades que se manifestam quando o coro não está mais lá, que se inscrevem no horizonte de sua perda, que se alimentam exatamente da trava à sua formulação, da ausência do “em-comum”, e que – se não deixam de invocá-lo – não deixam, igualmente, de operar como força contraditória, de trabalhar continuamente para expor seus limites, levá-lo ao limite. “Comunidade dos que não têm comunidade”, nas palavras de

Bataille invocadas por Nancy e Blanchot. “Instância móvel”, como sugere Loraux, lugar de contradição, de tensão interna e constante entre os elementos mesmos que os constituem, os coros que procuro compreender são aqueles que fogem necessariamente ao mimético estrito, à territorialização (estética, nacional, representacional), aqueles que funcionam como força desarmônica ativa, desestabilizadora.

**J. M., F. R. L. e R. E.:** *Considerando que o debate entre Nancy e Blanchot é do início dos anos 1980<sup>1</sup>, qual seria a conexão—se é que há uma—entre a compreensão da coexistência de múltiplos sistemas culturais no tempo (como você já apontava em “Relógios e ritmos”) e a emergência dessa questão da comunidade na experiência literária contemporânea?*

**F. S.:** Depois do debate inicial em 1983 — isto é: a resposta quase imediata de Blanchot, em *A comunidade inconfessável*, ao artigo “La communauté désœuvrée”, publicado por Jean-Luc Nancy na revista *Aléa* — haveria uma série de retornos a aspectos diversos da mesma questão: a versão em livro de *A comunidade inoperada*, a que se seguiriam, de Nancy, *A comunidade afrontada*, *A comunidade desautorizada*, *La Comparution*, em diálogo com Jean-Christophe Bailly, *Ser Singular Plural*, em 1996. E algum tempo depois houve, em 2010, o artigo sobre “Comunismo, a palavra”, que me parece talvez menos estimulante pela adoção de perspectiva ontológico-abs-tratizante, desistoricizada, do comum, percebido como fundamento, como dado primeiro.

O que me interessou, ainda no debate inicial, foi a princípio o retorno de ambos a Bataille, que, como diz Blanchot, “depois de ter durante mais de uma década tentado, em pensamento e em realidade, o cumprimento da exigência comunitária, não se reencontrou só (só de toda maneira, mas em uma solidão compartilhada), e sim exposto a uma comunidade de ausência, sempre pronta a se mutar em ausência de comunidade”. É a essa compreensão paradoxal de comunidade — de Bataille — tanto uma exigência, quanto um princípio de incompletude, e uma incompletude que não exigiria completude, que procuram responder Blanchot e Nancy.

No debate de 1983 chamava a atenção, no entanto, a compreensão em via dupla da dissolução do comunal — ligada às circunstâncias históricas imediatas de expansão globalizada do liberalismo, da crise do comunismo, mas também às construções homogeneizantes e identitário-nacionais de formas excludentes de “nós”, ligadas a figurações de “Deus”, de “Povo”, de “Nação”, figurações religiosas, políticas, científicas, estéticas que procuraram historicamente figurar a rigor o “não figurável”, o comum. O que me parecia convidar não a fundamentos pré-constituídos, mas à percepção de dinâmicas associativas múltiplas, instáveis.

A irrupção de corralidades diversas, contraditórias, algumas delas de cunho religioso-fusional, outras de cunho fascista explícito, mas antagonizadas por contracorros críticos, transformadores, isso em meio ao esfacelamento, aos fiapos do pacto social pós-ditadura no Brasil desde os anos 2010, não à toa impulsionou muita gente, não só a mim, naturalmente, a uma releitura do debate de Nancy e Blanchot.

Em “Relógios e Ritmos”, aponta-se para a ênfase em formas diversificadas, e todavia coexistentes, de compreensão do tempo, para o aguçamento de uma consciência crítica da irregularidade de ritmos evolutivos e da multiplicidade de percepções temporais, assim como para a percepção da convivência de sistemas culturais distintos em quadros históri-

<sup>1</sup> E é logo acompanhado por reflexões fora da França, como “A comunidade que vem”, de Agamben em 1990, e todo o debate sobre comunitarismo, de Charles Taylor, adentrando a teoria política anglófona pelo Canadá.

cos que pretendam maior amplitude. Essas exigências partiam, a rigor, de um projeto que, se desdobrava tensões temporais, não se desejava, igualmente, pré-delimitado por coesões identitário-nacionais, por construções fusionais diversas de um “nós” a ser retratado tal qual um mantra fundador ou alguma versão tranquilizadora, homogeneizada, de caráter nacional defeso. No ensaio dos anos 1990, assim como no estudo mais recente sobre os coros, as duas questões se reapresentam em espelhamento – *que comum & que horas são?* (gloso Roberto Schwarz aqui). Ambas se impõem necessariamente para mim.

**J. M., F. R. L. e R. E.:** Em “Escalas & Ventriloquos”, de 2000, você apontava para o modo como parte da literatura brasileira dos anos 1990 lidava com a dificuldade das escalas, na esteira da inserção passiva do país na economia global financeirizada acoplada ao regime liberal-democrático instalado desde a retomada das eleições. Mais recentemente, em “Coros contra coros: a tecnopolítica parasitária & as formas geminadas de fabulação”, você aponta para o modo como, a partir de 2013, as experiências artísticas de diferentes artistas (Nuno Ramos, Grace Passô, Ricardo Aleixo, Lenora de Barros, entre outros) têm lidado com o surgimento da extrema-direita e o “esgarçamento do pacto social da Constituição de 1988”.

Como essas formas de coralização – que não definem uma comunidade, mas o “perpétuo questionamento de seus limites” – operam diante desses dois momentos diferentes, quer dizer, primeiro diante de um pacto social hegemônico, de promessas democráticas e realizações sempre imperfeitas (para dizer o mínimo); e agora diante de um pacto social em crise, sob a ameaça do bruto império da violência ou mesmo da constituição de um pacto comunitário fascista, com os seus “coros do ódio” que oscilam entre a “estridência” e o “uníssono da máquina digital neofascista”?

**F. S.:** O que me parece mais evidente é a politização mais urgentemente direta das intervenções e a necessidade de gestos artísticos crescentemente autocríticos desde o período pós-afastamento de Dilma Rousseff. Que outra resposta à hipótese de um consenso comunitário fascista? E à consolidação, no plano cultural, de mecanismos de estabilização conservadora (mesmo quando acompanhados de temática aparentemente libertária) e de domesticação para a praxis artística – com lugares institucionais pré-demarcados – das medalhinhas premiadas do mercado aos medalhões acadêmicos?

Foi inevitável, ao longo das décadas que separam os dois textos, a percepção mais ampla de um conjunto significativo de conquistas sociais, mas, simultaneamente, da dissolução gradual do pacto constitucional de 1988 e do que significaram o processo de financeirização impulsionado pela adesão às determinações do Consenso de Washington para os países emergentes nos anos 1990 e a adoção, mais uma vez, de modelo predominantemente extrativista-exportador no país. Acompanhados do fortalecimento de uma frente política antidemocrática, movida pela intolerância, pela histeria religiosa, pela destruição de conquistas sociais e trabalhistas e por um projeto autocrático, neoliberal, regressivo.

As variações sistemáticas de escala e tensões enunciativas que procurei assinalar em “Escalas & Ventriloquos” sublinhavam, no calor da hora, uma não-ingenuidade com relação ao modo como se dava a redemocratização, já percebida como a manutenção de um conservadorismo político mascarado de política de estabilização, e a estruturação de uma organização social que se dobrava à “deriva organizada do mercado” (como disse, na época, Beatriz Sarlo).

Na última década, vivemos uma exacerbação do que se anunciava nos anos 1990. Ficamos diante de uma conjuntura de fascistização, de um violento movimento socialmente autofá-



gico, acompanhado de certa aporia, evidenciada pela dificuldade mesma de se imaginarem coletivamente projetos efetivos de mudança social. Daí a relevância de uma intensificação das antagonizações artísticas direcionadas a um contexto agressivamente anti-intelectual e hostil a quaisquer práticas culturais com potencial de fato reflexivo e transformador. Foi o que se realizou, em distintas formas artísticas não conciliatórias, como as que destaquei em “Coros contra Coros”. Vocês citaram, aliás, algumas delas nessa pergunta.

**J. M., F. R. L. e R. E.:** *Ainda no texto sobre a tecnopolítica parasitária e as formas geminadas de fabulação, você afirma: “Mesmo quando [as experiências de acoplamento] assumem forma coral, nela se sobrepõem diferentes configurações. Se há convergência é pelo fato de esses experimentos trabalharem todos eles com meios específicos particulares. Não meios impostos sistemicamente pelo campo artístico-literário, mas meios que se impõem e são configurados, ao contrário, pelos próprios trabalhos ao longo de sua realização”. Como nessa passagem se relacionam as noções de especificidade (meios específicos), inespecificidade (Garramuño, Krauss, De Duve) e o problema da configuração “no próprio trabalho”? Nessa linha, como você tem se posicionado nos debates recentes sobre a (in)especificidade da literatura e da arte contemporânea?*

**F. S.:** Vou me deter em Rosalind Krauss, cujo trabalho de análise do contemporâneo e de reavaliação da história da arte moderna tenho acompanhado desde a época da faculdade. E me parece curioso contrastar o empenho especulativo de seu método crítico e a preguiçosa recepção – sob forma de etiqueta pronta – do que nela é reflexão em movimento. O exemplo mais evidente: campo expandido. Nela, a rejeição ao vale-tudo indiferenciado, ao caráter vago dos diagnósticos de pluralismo (com os quais se qualificavam preguiçosamente as mais diversas manifestações artísticas pós-1968), foi o que a impulsionou a um esforço de reconsideração e reconceitualização do campo da escultura. Beira realmente o melancólico que esse esforço teórico e analítico tenha ensejado involuntariamente, nas últimas quatro décadas, uma apropriação francamente elusiva de suas considerações a respeito da noção e da atuação desse “campo ampliado” (ao contrário, ancoradas em cuidadosa atenção às materialidades e às qualidades expressivas das linguagens artísticas abordadas).

A expressão forjada por ela vem, ao contrário, funcionando como um saco para quaisquer gatos, como expressão-valise esvaziada e aplicada a múltiplas disciplinas e formas de expressão sem se fazer acompanhar usualmente de esforços analíticos sequer comparáveis aos de Krauss em fins dos anos 1970. A quantidade de projetos, teses e artigos com as qualificações “expansivo”, “ampliado”, sem maior discussão ou singularização dos modos de operação embutidos em tais expansões, beira o inacreditável. Assim como domina, nessas apropriações, a desatenção ao contexto de produção, assim como às tensões presentes na reavaliação do escultórico por Krauss num conjunto internamente bastante diferenciado de exercícios críticos – alguns deles voltados sobretudo para as relações entre pintura, escultura, fotografia (em “Notas sobre o Index”), outros para a escultura, a arquitetura, o espaço (“Escultura em campo ampliado”). Não esquecendo, como ela mesma faz questão de repetir, que sua projeção de um contexto operacional para a escultura se fez em diálogo com os estudos literários, em particular com a leitura do Lord Jim, de Conrad, realizada por Fredric Jameson em O Inconsciente Político, na qual trama e personagens são compreendidos a partir da definição do campo de que se desdobram – nesse caso, o mar.

É a partir de uma complexificação do seu vocabulário analítico e do seu campo de observação (impulsionada pelo trabalho de Richard Serra, Robert Smithson, Alice Aycock,

Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman) que Krauss procura tanto repensar a escultura moderna (a partir do ensaio seminal sobre Rodin, o inacabamento, o quase derretimento das figuras, o esgotamento do escultórico monumental), quanto redefinir os parâmetros operacionais da produção contemporânea. Apontando, entre outras configurações, ao final do estudo da escultura moderna, para uma forma em especial, as “passagens” (como o Corredor, de Nauman, o Labirinto, de Morris, o Desvio, de Serra, o Quebra-mar, de Smithson), nas quais “tanto o observador quanto o artista se colocam diante do trabalho, e do mundo”, buscando reciprocidades “entre cada um deles e a obra”.

As considerações de Krauss sobre a história da forma, sobre redefinições de campo, sobre meios artísticos e suportes técnicos, como se sabe, não se encerram aí. E, ao longo dos anos, se ocuparia, com frequência, da condição pós-meios. Mas não sem problematizá-la e ao descarte puro e simples da ideia mesma do específico, de materialidades peculiares a diferentes linguagens artísticas. Krauss contrapõe a essa percepção generalizada, meio pacificada, formas outras de emprego crítico de meios singulares, a que chama, em ensaio sobre Broodthaers, de “especificidades diferenciáveis”. Daí o seu interesse pelos “desenhos para projeção” de William Kentridge ou por modos específicos de “sincronização sonora” por Christian Marclay, entre outras reinvenções de meios pós-meios – como as de Marcel Broodthaers, Sophie Calle, Ed Ruscha, James Coleman.

Há certa vizinhança entre a prática de “especificidades diferenciáveis”, como as destacadas por Krauss em alguns dos artistas aos quais dedicou mais atenção nas últimas décadas, e o trecho em que procuro distinguir, no ensaio final do livro sobre os coros, algumas experiências de acoplamento distintas não apenas entre si, mas, também, no âmbito das operações artísticas que empregam, e na contra-atuação diante das corralidades digitais parasitárias da extrema direita. Por isso é propositada a ramificação de mínimos estudos de caso nesse último ensaio – pois se as formas geminadas, os processos de acoplamento (não fusionais, não-colagens) expõem e antagonizam a invasão parasitária indiferenciada, são procedimentos singulares, especificidades diferenciais o que apresentam os experimentos artísticos ali evocados de Ricardo Aleixo (o poema e o extraquadro), Lenora de Barros (alvo e visão interposta), Bia Lessa (o eco imagético e a voz over), Nuno Ramos (o endereçamento truncado: Proust e o peixe & os motoboys dizendo “Tempo” meio ao léu, muitas vezes para ninguém), André Vallias (um palimpsesto temporal autoexpositivo), Grace Passô e Giselle Beiguelman (ventriloquização com cisão aparente).

**J. M., F. R. L. e R. E.:** *“Geminção”, “acoplagem”, “sobreposição”, são termos que aparecem frequentemente no seu último livro, sempre próximos da noção de corralidade. Poderiam ser entendidos como modos sutis de articulação de heterogeneidades que evitam a fusão completa? Por momentos, com tais termos você parece estar próxima de noções centrais da teoria da vanguarda como “montagem” e “colagem”. Nesse sentido, gostaríamos de fazer uma pergunta básica, que talvez possa ser esclarecedora: há vasos comunicantes entre a noção contemporânea de corralidade que você está elaborando e as categorias vanguardistas da montagem e da colagem? Que há na corralidade brasileira que vai para além dessas categorias?*

**F. S.:** São categorias historicamente dimensionadas. Portanto exigem necessariamente diferenciação. Mas, por um lado, sim. Há aí um eco de certos usos da montagem – quando ela atua simultaneamente como princípio construtivo e processo de tensionamento. Não

quando apaga tecnicamente o próprio rastro. Para citar explicitamente o Adorno, posso dizer que há uma recusa de “aparências de conciliação”, e uma negação paratática ativa de sínteses homogeneizadoras, de configurações tranquilizadoras, nessas coralidades que me parecem dotadas de maior potencial crítico. Por outro lado, me lembrei de imediato de um comentário – muito bom – do Nuno Ramos há alguns anos: “Meu trabalho é uma luta contra a colagem”.

Chamo a atenção, no entanto, para um trabalho recente dele – *Los pasos perdidos*, exposição tripartida, apresentada no começo de 2025 em Belo Horizonte. Nela talvez se observe, com particular acuidade, um desses processos de geminação não fusional que procurei examinar no livro sobre os coros.

A diferenciação quase tátil de materiais é uma constante em Nuno, mas ela meio que grita em alguns trabalhos. Como nas pinturas volumosas, cheias de matéria. Como no concerto sinfônico concebido recentemente por Nuno e Eduardo Climachauska com base no aco- plamento da trilha sonora do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, aos *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont. Numa exposição como *Los Pasos perdidos*, no entanto, desdobra-se, sob três perspectivas, reflexão a rigor semelhante sobre o projeto construtivo e sobre a pintura. Mas é exatamente por meio dessa insistência, e desse eco mútuo (entre pintura volumétrica, desenho-pintura e esculturas mecânicas que apagam reconstruções de Malevich) que parece se ativar a diferenciação. Pois se há, aí, entre pintura, desenho e escultura, uma geminação, ela se dá de forma materialmente conflitiva e movida por temporalidades perceptivas heterogêneas – mais imediata nos desenhos, mais lenta, pelo acúmulo material, nas pinturas, e ainda mais demorada nos maquinismos escultóricos lentíssimos de dissolução malevichiana. O que intensifica, sob a forma de um campo plástico-especulativo triplamente tensionado, a consciência de uma não-similaridade e a afirmação (adorniana) de uma não-conciliação constitutiva. Observações que, se centradas aqui no trabalho do Nuno, apontam também, a meu ver, para as configurações corais mais críticas e os contracoros que procurei estudar.

**J. M., F. R. L. e R. E.:** *Que horas são? Em ensaios como “Relógios e ritmos: em torno de um comentário de Antonio Candido” é possível perceber como suas reflexões sobre o caráter radicalmente heterogêneo da arte e da experiência contemporânea brasileira dialogam de perto com a tradição crítica de figuras como Antonio Candido e Roberto Schwarz. Por outra parte, até onde sabemos, a tradução do seu novo livro para o inglês terá o título “Cultura e política no Brasil. 2013-2023”, título com ressonâncias schwarzianas<sup>2</sup>. De fato, para muitos de nós o seu trabalho sobre arte no Brasil contemporâneo, caracterizado por uma tendência a interrogar “vigorosamente” a nossa hora histórica, pontuando as suas crises e movimentos tanto na forma artística como no processo social, parecem dar continuidade, numa versão muito própria (sua), a orientações fundamentais do projeto crítico de Schwarz. Que continuidades e distanciamentos você percebe entre o seu trabalho crítico e o de figuras como Schwarz.*

**F. S.:** A edição da Polity Press, que imagino saia em 2026, inclui apenas alguns dos ensaios que constituem a edição brasileira. O título ficou *Coros & Contracoros* porque se encerra com o mesmo ensaio que fecha o livro da Editora CEPE – “Coros contra coros: a tecnopolítica parasitária & as formas geminadas de fabulação”. Tem um subtítulo que já passou por vários enunciados possíveis – Arte, política e sociedade no Brasil: 2013-2023, Ensaios sobre Arte, Literatura e sociedade no Brasil: 2013-2023, Cultura e Política no Brasil: 2013-2023 e outros na mesma linha.

---

<sup>2</sup> Estamos pensando, é claro, em “Cultura e política, 1964-1969”.



O subtítulo se mostrou necessário para evidenciar – para um público estrangeiro – do que trata o livro. Mas eu gosto mais da última opção exatamente porque evoca o Schwarz. Quando escrevi *Polêmicas, Diários & Retratos - Literatura e vida literária no Brasil dos Anos de Autoritarismo*, procurei dialogar ali diretamente com o “Cultura e Política” e com outros ensaios do Schwarz. Há discordâncias – claro. Mas elas foram fundamentais para que eu decidisse me manifestar.

Considero os estudos do Schwarz sobre a literatura oitocentista brasileira, com o foco no Machado de Assis, extraordinários. Talvez por conta deles eu tenha mantido o Machado como ponto de fuga nas minhas aproximações da produção oitocentista. É, por exemplo, o fantasma irônico da figura de Napoleão III em *Quincas Borba* (ao lado do *18 Brumário*, de Marx) que acolhe a prosa mais satírica de Joaquim Manuel de Macedo num dos textos (“O sobrinho pelo Tio”) em que procuro analisá-la e conectá-la a aspectos dos volteios narratoriais machadianos. E, nesse sentido, talvez esse ponto de fuga em Machado aponte, de modo meio torto, mas propositado, igualmente para a perspectiva adotada por Antonio Candido na *Formação da Literatura Brasileira*, que se encerra com ele.

Procurei estudar com cuidado não somente o método crítico de Antonio Candido, mas também a crítica do Schwarz, do Arrigucci, do Lafetá e da Walnice Nogueira Galvão. Ao lado dos professores com os quais estudei diretamente na graduação e na pós-graduação (Luiz Costa Lima, Silviano Santiago e Vilma Arêas), eles tiveram, de certo modo, papel formativo para mim, por conta dessa leitura constante. Aliás achei curioso vocês não terem mencionado a Walnice na pergunta pois o trabalho dela, e não só os estudos de maior vulto, mas a força e a perspicácia da crítica do presente exercitada por ela desde os “sacos de gatos” iniciais é notável. É uma referência constante para mim. Desde bem nova. A seção do Tal Brasil, Qual romance? sobre as filhas-do-pai, por exemplo, tem no estudo da Walnice sobre as donzelas guerreiras uma referência decisiva.

O que me interessou desde a juventude no Candido e no grupo de críticos que estudou originalmente com ele foi, de um lado, a compreensão do nexos social como fator da construção artística, e, de outro, a adoção de perspectiva dupla (crítica e histórica) e de formas distintas de metodologias dos contrários em seus procedimentos críticos. Tratei um pouco dessa releitura singular e diferenciada do Candido pelo Arrigucci e pelo Schwarz num ensaio antigo que chamava “Ou não?”.

Sobre o Candido escrevi diretamente algumas vezes – e gostaria de retomar algum dia um ensaio breve em particular – que tratava dos rodapés críticos escritos por ele. Quem sabe ainda consigo voltar a ele. Eu li todos os textos ainda em microfilme, fui fichando todos eles, e, certa vez, quando fiz parte do conselho editorial da Editorial da UFRJ, propusemos, por intermédio de Heloísa Buarque de Hollanda, que dirigia a editora, a edição integral, anotada, de todos os rodapés, com as intervenções que ele julgasse necessárias. Mas o Candido negou, numa carta muito bonita, e disse que isso só deveria ser feito quando ele não estivesse mais vivo. O que pensávamos fazer, no entanto, seria uma edição em interlocução direta com ele. Com ele vivo, evidentemente. Então isso se manteve em suspenso. Mas as intervenções jornalísticas regulares dele são leitura a meu ver obrigatória tanto para a compreensão da história da crítica moderna no Brasil, quanto para o estudo do processo formativo pessoal e da gênese de questões decisivas no trabalho de Antonio Candido.

O ensaio “Relógios e Ritmos” foi uma tentativa de desdobramento conceitual a partir de uma leitura atenta de alguns ensaios à época menos tematizados do Candido. Em especial os estudos diretamente sociológicos. E me permitiu esboçar, de um lado, uma compreensão

que se pretendia mais complexa e conflituada da temporalidade no trabalho crítico e historiográfico, e, de outro, apontar para um dos meus objetos de estudo recorrentes nos últimos anos, ao lado do coro – o estudo do ritmo. Não apenas do ritmo histórico. E nesse caso evocando igualmente alguns estudos seminais de um amigo e antigo professor – Hans Ulrich Gumbrecht. Já realizamos inclusive um seminário com o foco no ritmo durante o período da pandemia e pretendemos realizar outras conversas coletivas sobre o mesmo tema em 2026.

**J. M., F. R. L. e R. E.:** *Como você avalia a recepção que tem tido até agora o livro Coros, contrários, massa? No início dele você clarifica: “Este é e não é o livro sobre o coro a que venho me dedicando há bem mais de uma década”, pois há muito material que você não incluiu nele e que pretende “submeter (ainda) a desdobramento ensaístico mais amplo”. Isto significa que teremos ainda mais um livro sobre o coro na arte brasileira? Quais seriam as principais discussões e materiais incluídos nele? Que questões você gostaria de elaborar mais extensamente em relação ao seu último livro?*

**F. S.:** Creio que chego a apontar, em algum momento, alguns desdobramentos que ficaram ausentes do livro. De um lado, o estudo do épico-que-não-há. Raramente há, aliás, em todas as literaturas, construções épicas que não se seccionem, despedacem ou interrompam. Vou procurar pensar sobre alguns desses épicos instáveis e o que move essas instabilizações. Por vezes são processos de intensa dramatização interna. De outro lado, alguns estudos singulares sobre certos processos corais em escala reduzida, bem reduzida – e, no entanto, ativa – no campo explicitamente teatral. Quase não percebidos como coros. Coros não-coros? Eu retirei propositalmente esses ensaios do livro *Coros, Contrários, Massa*. Mas fiz isso para voltar a eles depois.

# Dossiê

Formas do coletivo na  
literatura brasileira moderna e  
contemporânea

# Cosmopolitismos discrepantes, hibridez y comunidad en crisis: interrogaciones en torno a un concepto de Silviano Santiago

*Discrepant Cosmopolitanisms, Hybridity and Community in Crisis: Interrogations Around a Concept by Silviano Santiago*

**Mario Camara**

Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas (CONICET) | AR  
Universidad Nacional de las Artes (UNA)  
Buenos Aires | AR  
Universidad de Buenos Aires (UBA)  
Buenos Aires | AR  
mario\_camara@hotmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-5211-8831>

**Resumen:** El artículo propone una relectura crítica del pensamiento de Silviano Santiago a partir del concepto de “cosmopolitismos discrepantes”, que el autor brasileño retoma de James Clifford en su libro *Grafías de vida – a morte*. La investigación articula este concepto con otros previamente formulados por Santiago, como “entre-lugar” y “cosmopolitismo del pobre”, con el objetivo de examinar las transformaciones recientes en la cultura brasileña en un contexto de activación de militancias identitarias que problematizan una larga tradición de convivencia. El ensayo emplea una metodología analítico-comparativa que combina la lectura de ensayos de Santiago con referencias teóricas de autores como James Clifford y Néstor García Canclini así como con obras literarias y visuales de artistas indígenas y afrobrasileños contemporáneos. Como resultado, el artículo busca demostrar que el concepto de hibridez defendido por Santiago no busca suavizar los conflictos culturales, sino más bien potenciarlos como motores de traducción crítica. Además, identifica un desplazamiento en su obra desde una visión más conciliadora hacia una ética de la ferocidad y de la discrepancia, en sintonía con experiencias estéticas y lingüísticas que tensionan la noción de comunidad imaginada. En conclusión, el trabajo sostiene que el programa modernista brasileño, reactivado por Santiago, sigue ofreciendo un marco útil para pensar una cultura nacional abierta a la diferencia y a la inestabilidad.



**Palabras-clave:** Silviano Santiago; cosmopolitismos discrepantes; modernismo brasileño; traducción cultural; hibridez.

**Abstract:** The article proposes a critical rereading of Silviano Santiago's thought through the concept of "discrepant cosmopolitanisms," which the Brazilian author adopts from James Clifford in his book *Grafias de vida – a morte*. The study articulates this concept with others previously formulated by Santiago, such as the "in-between space" and the "cosmopolitanism of the poor," with the aim of examining recent transformations in Brazilian culture in a context of identity-based activism that challenges a long-standing tradition of conviviality. The essay employs an analytical-comparative methodology, combining close readings of Santiago's essays with theoretical references from authors such as James Clifford and Néstor García Canclini, as well as literary and visual works by contemporary Indigenous and Afro-Brazilian artists. As a result, the article seeks to demonstrate that Santiago's concept of hybridity does not aim to soften cultural conflicts but rather to intensify them as engines of critical translation. Furthermore, it identifies a shift in his work from a more conciliatory vision toward an ethics of ferocity and discrepancy, in tune with aesthetic and linguistic experiences that challenge the notion of an imagined community. In conclusion, the article argues that the Brazilian modernist project, reactivated by Santiago, continues to offer a useful framework for thinking about a national culture open to difference and instability.

**Keywords:** Silviano Santiago; discrepant cosmopolitanisms; Brazilian modernism; cultural translation; hybridity.

En 2023 el crítico y escritor Silviano Santiago publicó un nuevo libro de ensayos, *Grafias de vida – a morte*. Ese mismo año iniciaba su tercera presidencia Luis Ignacio Lula da Silva. El presidente inmediatamente anterior, Jair Bolsonaro, había llegado al poder con un discurso de odio sostenido en el racismo y basado en una batalla imaginaria contra una también imaginaria amenaza comunista. Su ascenso imparable parecía borrar de cuajo casi un siglo de una tradición que propiciaba, pese a la desigualdad y al racismo evidentes, la integración social y la mejora,

lenta y dificultosa pero innegable, en las condiciones de vida de la población más vulnerable. Al mismo tiempo que Bolsonaro ponía en crisis un entramado cultural que podemos hacer comenzar en el modernismo de los años veinte del siglo pasado, la cultura brasileña producía textos críticos escritos por chamanes indígenas como Davi Kopenawa o afrobrasileños como Rodney William, Denise Ferreira da Silva o Djamila Ribeiro<sup>1</sup> que, en todos los casos, volvían a trazar nuevas fronteras en el interior de una cultura considerada ahora blanca y ajena.<sup>2</sup>

En el marco de este contexto conflictivo y dilemático quiero retomar, y hacer funcionar como punto de partida, dos de los ensayos que componen *Grafias de vida – a morte*, “Sentimiento de vida, sentimiento de mundo” y “Apenas uma literatura escrita em língua portuguesa”. Allí, Silviano utiliza un concepto de James Clifford, “cosmopolitismos discrepantes”, que le permite establecer lazos superadores con dos conceptos propios, el de “entre-lugar” y el de “cosmopolitismo do pobre”. Mi hipótesis es que el uso del concepto “cosmopolitismos discrepantes” que hace Silviano busca dar cuenta de la crisis de integración de esa comunidad imaginada llamada Brasil y procura ofrecer programáticamente una posible nueva rearticulación litigiosa capaz de incorporar las demandas silenciadas de los pueblos indígenas y de la población afrobrasileña.

## 1 Del entre-lugar al cosmopolitismo del pobre

El eje central de “O Entre-lugar do discurso latinoamericano” (1978) consistía en proponer un modo de recepcionar la cultura de los países centrales de Occidente sin que esa recepción se transformara en mera copia o rechazo aislacionista. Además de la idea de antropofagia oswaldiana que circulaba por el texto, Silviano se valía de los conceptos de traducción (una traducción siempre desviada o desviante), suplemento (tomado de Jacques Derrida) y “texto escribible” (tomado de Roland Barthes). Lidar con el centro desde la periferia implicaba entonces masticar, traducir, señalar lagunas y reescribir, tal como, por ejemplo, Eça de Queiroz reescribe *Madame Bovary* de Gustave Flaubert o como Borges reescribe, en “Pierre Menard, autor del Quijote”, el *Don Quijote* de Cervantes. La cultura brasileña, o incluso latinoamericana, era dividida entre quienes la habitaban considerando que se trataba de una copia degradada de los países centrales y quienes, por el contrario, trabajaban con las producciones culturales provenientes del Norte global para suplementarlas y acecharlas en sus inconsistencias y vacíos.

El concepto de cosmopolitismo estaba implícito en el tráfico intenso de ideas, conceptos y ficciones a través de la importación de libros, la visita de intelectuales extranjeros y la circulación de revistas y suplementos culturales europeos. A este listado podríamos sumar las estadías, breves o prolongadas, de intelectuales y artistas brasileños en tierras europeas, como muchos de los modernistas que pasaron largas temporadas en París, o como el propio Silviano que realizó sus estudios de doctorado en París y luego dictó clases en Estados Unidos. El “entre-lugar” invitaba a una recepción activa de los materiales culturales producidos en los países centrales para que, parafraseando un ensayo de Silviano, Brasil aunque dependiente

<sup>1</sup> Me refiero a los siguientes ensayos: Davi Kopenawa y Bruce Albert. *A queda do céu* (2010); Rodney William. *Apropriação cultural* (2019); Denise Ferreira da Silva. *A dívida impagável* (2019).

<sup>2</sup> Conceptos como “apropiación”, “deuda impagable” o “lugar de habla”, que proponen los autores mencionados pueden ser pensados como instauradores de nuevas fronteras.

fuera universal.<sup>3</sup> El ensayo, sin embargo, no problematizaba ningún aspecto concerniente al racismo estructural de la cultura brasileña o a cualquier posible conflicto en el interior del campo intelectual brasileño

En “O cosmopolitismo do pobre” (2012), el programa de Silviano parece hacerse cargo en parte de las lagunas mencionadas. La imagen de la cultura que emerge del texto es más diversa y más situada. Ya no se trata únicamente de la relación norte-sur, sino también de las posibles relaciones sur-sur. En lugar de devoración, traducción o reescritura, se proponen estrategias que apuntan a la construcción de alianzas globales o a la elaboración de representaciones que exhiban cosmopolitismos poscoloniales, tal como lo hace la cantante minera Clara Nunes con la cultura angolana. Este desplazamiento analítico de Silviano considera el impacto de Internet en la circulación descentralizada del conocimiento y el papel de las ONG en la construcción de redes y vinculaciones diversas.

Como punto central del ensayo, que anticipa los cosmopolitismos discrepantes, Silviano percibe el despertar de identidades y culturas que el Estado nación brasileño y su comunidad imaginada no habían querido, o podido, integrar. En este sentido, resulta relevante el siguiente fragmento:

...sob o império das elites governamentais e empresariais e das leis do país, várias e diferentes etnias, várias e diferentes culturas nacionais se cruzaram patriarcal e fraternalmente (os termos são caros a Gilberto Freyre). Misturaram-se para constituir uma outra e original cultura nacional, soberana, cujas dominantes, no caso brasileiro, foram o extermínio dos índios, o modelo escravocrata de colonização, o silêncio das mulheres e das minorias sexuais. (Santiago, 2012, p. 56)<sup>4</sup>

Los pueblos indígenas, la población afrobrasileña, las mujeres y las disidencias sexuales son ahora quienes comienzan a hacer uso de las alianzas y articulaciones globales construyendo un cosmopolitismo descentralizado. Alianzas y articulaciones que les permiten recuperar voces, memorias y ancestralidades, y con ello comenzar a problematizar la comunidad imaginada y *cordial* brasileña. O bien hacer alianzas con la producción cultural de los países centrales, como el grupo de teatro *Nós do morro*, de la favela de Vidigal, que participó del Forúm Shakespeare y pudo tomar clases con Cicely Berry, profesora de la Royal Shakespeare Company. “O cosmopolitismo do pobre” puede pensarse como un texto sobre el presente que pondera las transformaciones en curso de la cultura brasileña como resultado de esas alianzas.

## 2 Elogio de la discrepancia

James Clifford utiliza el concepto “cosmopolitismos discrepantes” en su libro *Itinerarios transculturales* (1997) con el objetivo de ampliar el concepto de “cosmopolitismo” y extraerlo del

<sup>3</sup> El ensayo “A pesar de dependiente, universal” se encuentra en *Vale quanto pesa* (1980).

<sup>4</sup> ...bajo el imperio de las élites gubernamentales y empresarias y de las leyes del país, diversas y distintas etnias, diversas y distintas culturas nacionales se cruzaron de manera patriarcal y fraternal (términos muy preciados para Gilberto Freyre). Se mezclaron para constituir otra cultura nacional, original y soberana, cuyas marcas dominantes, en el caso brasileño, fueron el exterminio de los pueblos indígenas, el modelo esclavista de colonización y el silenciamiento de las mujeres y de las minorías sexuales. (Santiago, 2012, p. 56) (Mi traducción)



lugar común que ubica al sujeto cosmopolita como un viajero privilegiado y experimentado. Clifford se enfoca en viajeros cuyo desplazamiento se ha dado en condiciones de opresión. Se refiere, por ejemplo, a las poblaciones esclavizadas que fueron trasplantadas desde África a América, a las migraciones causadas por conflictos bélicos o a las producidas por cuestiones económicas. Y se pregunta cómo funcionan esas migraciones, cómo habitan el nuevo territorio y qué traen consigo al territorio que llegan. Para responder que ni siquiera las condiciones más extremas de viaje o los sistemas de explotación más severos logran suprimir por completo la resistencia o el surgimiento de culturas diaspóricas y migrantes.

Tales culturas de desplazamiento y trasplante son inseparables de las historias específicas, a menudo violentas, de interacción económica, política y cultural, historias que generan lo que podría llamarse *cosmopolitismos discrepantes*. (Clifford, 1997, p. 51)

Son esas interacciones, la de la esclavitud transatlántica, pero también las de muchas otras, las que pueden pensarse desde la óptica de un cosmopolitismo discrepante, concepto que permite sortear, agregará Clifford, tanto la idea de una monocultura como la de un relativismo cultural insípido. Las redes y memorias de las poblaciones desplazadas entran en tensión con la cultura que las recepciona al mismo tiempo que la problematizan y la alimentan. Incapaz de absorberla o rechazarla por completo se ve desafiada en su autopercepción como monocultura. Para Clifford, en resumen, los «cosmopolitismos discrepantes» reflejan modos otros de ser cosmopolita que no encajan en el modelo universalista ni en la narrativa hegemónica del cosmopolitismo occidental. Estas experiencias de movilidad, diáspora y traducción cultural desafían las estructuras de poder global y las nociones de identidad fija.

Como anticipé en el comienzo del artículo, Silviano Santiago utiliza el concepto en dos ensayos de su último libro *Grafías de vida – a morte*, “Sentimiento de vida, sentimiento de mundo” y “Apenas uma literatura escrita em língua portuguesa”. Se trata de dos ensayos en los que revisa el pasado de la cultura brasileña y se pronuncia sobre el futuro. En “Sentimiento de vida, sentimiento de mundo” introduce el concepto de este modo:

O melhor antídoto contra o eurocentrismo lévi-straussiano poderia estar em recente ensaio de James Clifford sobre o papel e a função do antropólogo às vésperas do novo milênio. O elogio da viagem. Refiro-me a “Traveling Cultures” [Culturas itinerantes, 1992]. De maneira surpreendente, Clifford desloca o interesse do cientista social pelo estudo da morada (*dwelling*), para alocá-lo às estradas emaranhadas e multidirecionais pelas quais as culturas, quando em situação de cruzamento, ou de hibridização, viajam (*travel*). Para tal, cria o termo *discrepant cosmopolitanisms* (cosmopolitismos discrepantes), que será de utilidade nesse momento da apresentação, pois nos conduzirá aos tópicos seguintes – identidades e etnias *em trânsito*. Vale dizer, identidades e etnias que são conformadas em culturas híbridas. (Santiago, 2023, p. 17)<sup>5</sup>

<sup>5</sup> El mejor antídoto contra el eurocentrismo lévi-straussiano podría encontrarse en un ensayo reciente de James Clifford sobre el papel y la función del antropólogo en vísperas del nuevo milenio: el elogio del viaje. Me refiero a “Traveling Cultures” [Culturas itinerantes, 1992]. De manera sorprendente, Clifford desplaza el interés del científico social del estudio de la morada (*dwelling*) hacia los caminos enmarañados y multidireccionales por los que viajan (*travel*) las culturas cuando se encuentran en situaciones de cruce o de hibridación. Para eso, crea el término *discrepant cosmopolitanisms* (cosmopolitismos discrepantes), que será de utilidad en este momento de la



Además de los cosmopolitismos discrepantes, Silviano introduce el concepto de “culturas híbridas”. Semejante referencia nos conduce directo al libro de Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, publicado en 1990. Allí García Canclini diagnosticaba, y analizaba, lo que definía como una crisis conjunta de lo que entendemos por modernidad y lo que entendemos por tradición. Crisis que producía un cruce y una mezcla entre el pasado y un presente que miraba, al mismo tiempo, al pasado y al futuro. Y afirmaba que:

La sociabilidad híbrida que inducen las ciudades contemporáneas nos lleva a participar en forma intermitente de grupos cultos y populares, tradicionales y modernos. La afirmación de lo regional o nacional no tiene sentido ni eficacia como condena general de lo exógeno: debe concebirse ahora como la capacidad de interactuar con las múltiples ofertas simbólicas internacionales desde posiciones propias. (García Canclini, 1990, p. 332)

Esta breve cita me permite señalar dos aspectos que considero importantes para análisis de la propuesta de Silviano y, sobre todo, para establecer algunas diferencias. El concepto de hibridez parece reducirse a formas de vida que podemos experimentar, en tanto latinoamericanos, en grandes ciudades; la condición híbrida de la cultura descansa en la premisa de que los procedimientos de traducción funcionan. Tendríamos la capacidad de interactuar, es decir de traducir, obteniendo siempre el máximo provecho y produciendo algo así como un *hibridismo consensual*.<sup>6</sup> La ausencia de problematización de esos procesos de traducción reconstruye una suerte de, valga la contradicción, *monocultura híbrida*, solo amenazada por el “mercado” o las “empresas transnacionales”. Mi hipótesis es que el uso del concepto de *culturas híbridas* que Silviano apunta a sostener la efectividad de los procedimientos de traducción cultural sin que ello implique desactivar la conflictividad y el disenso que toda traducción cultural conlleva. En resumen, sostengo que la hibridización invocada por Silviano no esquiva el conflicto constitutivo que la hace posible.

Silviano retorna a la generación modernista para analizar los modos en que ésta leyó y reivindicó los cosmopolitismos discrepantes constitutivos de la cultura brasileña. Así, al referirse a la población esclavizada y trasplantada en diáspora a Brasil observa que aquella radicada en Minas Gerais además de ser utilizada como mano de obra en la explotación minera, produjo parte del barroco brasileño, definido ahora como un estilo que conserva los horrores y la riqueza de ese cosmopolitismo discrepante. Es decir, prueba contundente de esa diáspora y de la resiliencia y vitalidad de esas culturas trasplantadas. Afirmo, además, que ese barroco, con el tiempo, se irá constituyendo en legítima tradición.

A partir da conhecida viagem dos jovens artistas paulistas às cidades históricas do estado de Minas Gerais, em 1924, o modernismo brasileiro passa a ser singularizado pela coincidência entre a arte dos *autodidatas* de ascendência africana,

---

exposición, porque nos conducirá a los tópicos siguientes: identidades y etnias en tránsito. Es decir, identidades y etnias conformadas en culturas híbridas. (Santiago, 2023, p. 17) (Mi traducción).

<sup>6</sup> Construyo una fórmula que se apropia, por supuesto, del pensamiento de Jacques Rancière, quien sostiene que toda división de lo sensible siempre es desigual y que la política es, por definición, litigiosa. Ver: *El desacuerdo. Política y filosofía* (1996).

produzida durante o barroco mineiro, e os princípios artísticos da vanguarda europeia internacional, aclimatados como não eurocêntricos na cultura brasileira.<sup>7</sup> (19)

La referencia a unos principios artísticos vanguardistas no eurocéntricos resulta clave en esta cita. Esa *aclimatação* no parece ser resultado unicamente del contacto y descubrimiento del barroco minero, los principios artísticos vanguardistas que se desarrollaron en Brasil ya son en sí mismos no eurocéntricos al surgir en una nación periférica. Silviano hace ingresar a los cosmopolitismos discrepantes a la propia población portuguesa trasplantada durante la colonia. De modo tal que los modernistas reencuentran la “*influência europeia por um mergulho no detalhe europeu colonial somado ao detalhe africano diaspórico, os dois transplantados para a jovem nação brasileira, de onde fora banida a ancestralidade indígena*” (Santiago, 2023, p. 21).

### 3 Primera interrogación

El ensayo de Silviano debe ser leído como un texto de intervención que apunta a contener fuerzas culturales centrífugas que ponen en tensión los procesos de traducción inaugurados por la generación modernista. A modo de ejemplo y para graficar la complejidad de los debates que están aconteciendo, reproduzco un fragmento de un “*MAKUNAIMA, O MEU AVÔ EM MIM!*” de Jaider Esbell, artista macuxi, en el que se proclama nieto de Makunaíma:

Meu filho eu me grudei na capa daquele livro. Dizem que fui raptado, que fui lesado, roubado, injustiçado, que fui traído, enganado. Dizem que fui besta. Não! Fui eu mesmo que quis ir na capa daquele livro. Fui eu que quis acompanhar aqueles homens. Fui eu que quis ir fazer a nossa história. Vi ali todas as chances para a nossa eternidade. Vi ali toda a chance possível para que um dia vocês pudessem estar aqui junto com todos. Agora vocês estão juntos com todos eles e somos de fato uma carência de unidade. Vi vocês no futuro. Vi e me lancei. Me lancei dormente, do transe da força da decisão, da cegueira de lucidez, do coração explodido da grande paixão. Estive na margem de todas as margens, cheguei onde nunca antes nenhum de nós esteve. Não estive lá por acaso. Fui posto lá para nos trazer até aqui. (Esbell, 2018, p. 16)<sup>8</sup>

<sup>7</sup> “A partir del célebre viaje de los jóvenes artistas paulistas a las ciudades históricas del estado de Minas Gerais, en 1924, el modernismo brasileño pasa a singularizarse por la coincidencia entre el arte de los autodidactas de ascendencia africana, producido durante el barroco mineiro, y los principios artísticos de la vanguardia europea internacional, aclimatados como no eurocéntricos dentro de la cultura brasileña”. (Mi traducción). Silviano se referirá aquí a una famosa apreciación de Antonio Candido que reproduzco a continuación: “no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara eram, no fundo, *mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles* (cursivas de Silviano). (2023, p. 20). “en Brasil, las culturas primitivas se mezclan con la vida cotidiana o son reminiscencias todavía vivas de un pasado reciente. Las terribles audacias de un Picasso, un Brancusi, un Max Jacob, un Tristan Tzara eran, en el fondo, más coherentes con nuestra herencia cultural que con la de ellos” (Mi traducción)

<sup>8</sup> Hijo mío, me pegué a la tapa de aquel libro. Dicen que fui raptado, que fui perjudicado, robado, injusticiado, que fui traicionado, engañado. Dicen que fui un tonto. ¡No! Fui yo mismo quien quiso ir a la tapa de aquel libro. Fui yo quien quiso acompañar a esos hombres. Fui yo quien quiso ir a hacer nuestra historia. Allí vi todas las

Aunque Esbell se revela contra la idea de apropiación o extractivismo cultural, no tenemos que perder de vista que la voz invocada de Makunaíma nos dice que está viva y que ha esperado hasta ese momento para encontrarse con Jaider Esbell. Como si el *Macunaíma* de Mário de Andrade hubiera sido solo un vehículo para transportar al verdadero Makunaíma. Denilson Baniwa, otro artista indígena del pueblo baniwa, produjo una serie de pinturas que entran en diálogo con el texto de Esbell, *Re-antropofagia* (2018).<sup>9</sup> Allí muestra la cabeza Mário de Andrade en una cesta que también contiene el libro *Macunaíma*. Lucas Ibérico Cruzada, en una nota periodística en el periódico *New York Times* que comenta la traducción al inglés de *Macunaíma* de Katrina Dodson, relata que Denilson Baniwa, dijo que él y Esbell habían hecho un pacto poco después de conocerse y discutir el continuo maltrato del mundo del arte a los artistas indígenas. “Yo iba a matar al *Macunaíma* de Mário”, dijo, “y Jaider iba a devolverle la vida al Macuxi Makunaima” (Ibérico Cruzada, 2023). Resulta clara la discrepancia pero es menos claro el hibridismo. Como si los procesos de traducción cultural estuvieran amenazados desde su interior por la violencia originaria de su propia configuración. En este punto se abren algunos interrogantes. ¿Hasta qué punto Esbell y Baniwa se alejan del modernismo? ¿Hasta qué punto estamos frente a un proceso de cancelación o el hecho de citar críticamente a *Macunaíma* supone una instancia de diálogo?

#### 4 Lengua híbrida o lengua bífida

El contacto entre lenguas, entre el portugués y el tupi por ejemplo, ha sido una constante de la cultura brasileña. En el indianismo literario, que buscaba la construcción de una identidad nacional a través de figuras indígenas idealizadas y ubicadas en un pasado remoto, el poeta Gonçalves Dias escribió el poema “I-Juca Pirama” (1851), en el que no solo se retrata a un indígena heroico y trágico, sino que se introduce el tupí-guaraní en el mismo título y en diversos fragmentos del texto. De modo similar, el novelista José de Alencar compuso una trilogía indianista fundamental, *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) y *Ubirajara* (1874), en la que el tupí aparece tanto como recurso lingüístico como componente simbólico de una *brasilidad* románticamente construida. En 1915 y en tono paródico, Lima Barreto publicó *O Triste Fim de Policarpo Quaresma* cuyo protagonista, Policarpo Quaresma, solicita al gobierno la adopción del tupí-guaraní como lengua oficial del país, en reemplazo del portugués. Este gesto es presentado por Barreto como una crítica aguda tanto al nacionalismo ingenuo como al aparato estatal que lo rechaza con violencia. Y pocos años después del momento eufórico del modernismo, en 1933, Gilberto Freyre imaginará, en *Casa Grande e Senzala*, que la ama negra esclavizada había ablandado el portugués de Portugal:

---

oportunidades para nuestra eternidad. Allí vi la chance posible de que algún día ustedes pudieran estar acá junto con todos. Ahora ustedes están junto con todos ellos, y somos, de hecho, una carencia de unidad. Los vi en el futuro. Los vi y me lancé. Me lancé adormecido, en el trance de la fuerza de la decisión, en la ceguera de lucidez, con el corazón estallado por la gran pasión. Estuve en la orilla de todas las orillas, llegué a donde ninguno de nosotros había llegado antes. No estuve ahí por casualidad. Me pusieron ahí para traernos hasta acá. (Esbell, 2018, p. 16) (Mi traducción).

<sup>9</sup> Forman parte de una serie compuesta por: *O Antropólogo moderno já nasceu antigo* (2019), *Modernismo: deciframe ou te devoro* (2021), “tupi, or not tupi that is the question” (2021)

A linguagem infantil também aqui se amoleceu ao contato da criança com a ama negra. Algumas palavras, ainda hoje duras ou acres quando pronunciadas pelos portugueses, se amaciaram no Brasil por influência da boca africana. Da boca africana aliada ao clima – outro corruptor das línguas européias, na fervura por que passaram na América tropical e subtropical.

O processo de reduplicação da sílaba tônica, tão das línguas selvagens e da linguagem das crianças, atuou sobre várias palavras dando ao nosso vocabulário infantil um especial encanto. O «dói» dos grandes tornou-se o «dodói» dos meninos. Palavra muito mais dengosa. A ama negra fez muitas vezes com as palavras o mesmo que com a comida: machucou-as, tirou-lhes as espinhas, os ossos, as durezas, só deixando para a boca do menino branco as sílabas moles. Daí esse português de menino que no norte do Brasil, principalmente, é uma das falas mais doces deste mundo. Sem *rr* nem; as sílabas finais moles; palavras que só faltam desmanchar-se na boca da gente. A linguagem infantil brasileira, e mesmo a portuguesa, tem um sabor quase africano: *cacá, pipi, bumbum, tentem, neném, tatá, papá, papato, lili, mimi, au-au, bambanho, cocô, dindinho, bimbinha*. (Freyre, 2003, p. 215)<sup>10</sup>

El ensayo de Silviano no adscribe a esta serie que acabo de enumerar. En primer lugar porque el indígena del indianismo era un indio inexistente, una figura mítica de un pasado remoto,<sup>11</sup> la parodia de Lima Barreto funcionaba de modo destructivo y desactivaba cualquier intento de *escucha* de esos cosmopolitismos discrepantes, mientras que la hipótesis de Freyre es todavía deudora de una teoría evolucionista y racial que hace equivaler infancia y primitivismo.

Pese a ello, en los ensayos de Silviano que estamos trabajando la lengua emerge como una zona medular de la cultura pero lo hace de un modo diferente. Acudiendo nuevamente al modernismo, Silviano propone el concepto de fingimiento. El poeta modernista, nos dirá, es un fingidor, finge una niñez a través de la cual rechaza la métrica y la rima occidentales y *escucha* aquello que es vivido y experimentado por las clases populares más allá de cualquier etnia originaria. Este fingimiento no solo es una estrategia estética, sino también una forma de articular la crítica social y la invención poética. Y esa pose se celebra con alegría –una alegría que, lejos de ser ingenua, se convierte en señal y prueba de autenticidad. Desde esta perspectiva, más allá del color de la piel y clase social de los integrantes de la generación modernista, esta creó no solo una lengua sino un espacio de escucha y encuentro que potencialmente podría ser habitado por cualquiera. Espacio convivencial aunque no necesariamente *cordial*.

<sup>10</sup> El lenguaje infantil también aquí se ablandó por el contacto de la criatura con la ama negra. Algunas palabras, todavía hoy duras o ásperas cuando las pronuncian los portugueses, se suavizaron en Brasil por la influencia de la boca africana. De la boca africana aliada al clima –otro corruptor de las lenguas europeas, en la ebullición por la que pasaron en la América tropical y subtropical.

El proceso de reduplicación de la sílaba tónica, tan propio de las lenguas “salvajes” y del habla de los chicos, actuó sobre varias palabras, dándole a nuestro vocabulario infantil un encanto especial. El “dói” de los grandes se convirtió en el “dodói” de los chicos. Una palabra mucho más mimosas. La ama negra hizo muchas veces con las palabras lo mismo que con la comida: las machacó, les sacó las espinas, los huesos, las durezas, dejando para la boca del niño blanco solo las sílabas blanditas. De ahí ese portugués de chico que en el norte de Brasil, sobre todo, es una de las hablas más dulces del mundo. Sin erres fuertes; con las sílabas finales blandas; palabras que casi se deshacen en la boca de uno. El lenguaje infantil brasileño, e incluso el portugués, tiene un sabor casi africano: *cacá, pipí, bumbum, tentem, neném, tatá, papá, papato, lili, mimi, au-au, bambanho, cocó, dindinho, bimbinha*. (Freyre, 2003, p. 215) (Mi traducción).

<sup>11</sup> Remito al imprescindible libro de Lilia Moritz Schwarcz, *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos* (1998)

## 5 Segunda interrogación

La publicación de *A queda do céu* de Davi Kopenawa y Bruce Albert en 2015 nos puede servir de ejemplo y contraejemplo al mismo tiempo del estado de la cultura brasileña en nuestro presente y de las encrucijadas por las que atraviesa. El libro, recordemos, representó una revolución etnográfica puesto que, en palabras de Emanuele Coccia, “era a primeira vez que um antropólogo tentava levar em conta no próprio ato de tomada de palavra, e também na forma dessa palavra, o desejo de fazer falar na primeira pessoa a cultura estudada” (2023, p. 13-4). La “cultura estudiada”, sin embargo, habló en yanomami, lengua que debió aprender el antropólogo Bruce Albert, quien compuso el libro en francés. Sólo después de ser publicado en la colección Terre Humaine en Francia en 2010, fue traducido al portugués por Beatriz Perrone-Moisés. Como afirma Eduardo Viveiros de Castro en el prólogo a la edición brasileña, “com a *A queda do céu* mudam-se o nível e os termos do diálogo pobre, esporádico e fortemente desigual entre os povos indígenas e a maioria não indígena de nosso país, aquela composta pelo que Davi chama de ‘Branços’ (*napë*)” (2015, p. 12). Me pregunto entonces cuál es el efecto sobre el portugués no tanto del yanomami sino de que uno de los libros más importantes para la cultura brasileña en este nuevo siglo sea resultado de una traducción del yanomami al francés y luego al portugués? ¿Qué grado de ajenidad le plantea a la lengua híbrida fundada en el modernismo? ¿Es desde ahora Brasil un país plurilingüe? ¿Y si lo fuera qué imagen de comunidad surgiría?

Habíamos postulado la traducción cultural como procedimiento. El doble fingimiento modernista era una traducción –y una escucha– situada para recoger, según Silviano, la diversidad y riqueza de esos cosmopolitismos discrepantes. *A queda do céu* es una traducción entre lenguas pero también una traducción cultural. Bruce Albert abre sus oídos para captar la singularidad poética de Davi Kopenawa. Y, una vez más Viveiros de Castro nos advierte:

O que temos diante de nós é uma edição, explicitamente reconstruída, resumida e homogeneizada, de milhares de folhas de transcritos de diversos ciclos de entrevistas, gravadas ao longo de doze anos, em situações as mais diversas; um texto em francês (em português) que procurou manter os torneios e maneirismos característicos da língua de origem, mas recusando qualquer ‘primitivização’ pitoresca da língua de destino – ao contrário, inovando poeticamente e renovando ritmicamente a prosa-padrão dessa língua. (Viveiros de Castro, 2015. p. 29)<sup>12</sup>

Rechazar a través de la traducción y la composición cualquier primitivismo pintoresco y hacer que la lengua de destino, primero el francés y luego el portugués, se vea obligada a renovarse para acogerla. ¿La lectura de Viveiros de Castro convierte la escucha de Bruce Albert primero y Perrone-Moisés después en un trabajo no muy diferente de los modernistas de los años veinte? Un detalle fundamental es que la escucha incluye una etnografía de ida y vuelta. También los blancos somos objeto de la mirada etnográfica de Davi Kopenawa.

<sup>12</sup> Lo que tenemos delante nuestro es una edición explícitamente reconstruida, resumida y homogeneizada de miles de páginas de transcripciones de diversos ciclos de entrevistas, grabadas a lo largo de doce años, en las más diversas situaciones; un texto en francés (en portugués) que buscó mantener los giros y maneirismos característicos de la lengua de origen, pero rechazando cualquier “primitivización” pintoresca de la lengua de destino –por el contrario, innovando poéticamente y renovando rítmicamente la prosa estándar de esa lengua. (Viveiros de Castro, 2015, p. 29) (Mi traducción).



## 6 Por una ética de la ferocidad

En “Apenas uma literatura em língua portuguesa”, Silviano vuelve a utilizar el concepto de cosmopolitismos discrepantes. El foco ahora es puesto en las historias de la literatura brasileña, en la construcción de un canon único dependiente de categorías eurocéntricas que impide y hasta cancela el ejercicio de una crítica diversa y alternativa.

A atualidade sociopolítica e cultural brasileira fomenta, arrasta e acelera novos *mecanismos valorativos* da obra de arte nacional e, evidentemente, de nossa literatura. Eles põem em funcionamento a máquina *revisora* do peso e do sentido do adjetivo “universal” (enquanto monólito) para qualificar o *cânone ocidental*. Os mecanismos valorativos se fundamentam na indispensável *discrepância* (tomo o substantivo de James Clifford) e *incluso* artística dos artistas pertencentes a povos colonizados pelo Ocidente. Ou, em nossos termos, os mecanismos valorativos se fundamentam nas teorias da *diferença* que sustentam, por sua vez, obras cuja proposta intrínseca é a de trabalhar a margem, a fim de se imporem em domínio público como artísticas (ou literárias). (Santiago, 2023, p. 55)<sup>13</sup>

Inmediatamente después y como si le hablara al futuro, Silviano demanda libros cuya escritura difiera de la norma culta, algo que ya podíamos encontrar en el modernismo, pero también en “línguas recalcadas pela imposição da língua portuguesa como a única nacional” (2023, 55). Pensemos para esta segunda demanda, por ejemplo, en la última novela de Amara Moira, *Neca* (2024), escrito íntegramente en bajuba, lengua que mezcla portugués, yorubá, italiano y español, utilizada como lengua en clave de la población trans. Podríamos aumentar el listado con algunos de los escritos de Daniel Munduruku o Eliane Potiguara. Silviano le pide al presente y al futuro “liberar à literatura brasileira as águas amazônicas e as atlânticas diaspóricas?” (2023, p. 61). Como una suerte de genealogía posible, en el ensayo están mencionados Clarice Lispector, Soussândrade y Guimarães Rosa. A propósito de Guimarães Rosa, Silviano provee otros dos conceptos importantes, el de *domesticación* y el de *ferocidad*:

No ensaio *Genealogia da ferocidade* (2017) lancei o conceito de *domesticação*. Acreditei que ajudaria a compreender o efeito *particular* que o bloqueio crítico pode causar na leitura do *Grande sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, uma obra selvagem que não olha nem de esguelha a esplendorosa cidade de Brasília, capital federal, plantada a seu lado. (Santiago, 2023, p. 56)<sup>14</sup>

<sup>13</sup> La actualidad sociopolítica y cultural brasileña fomenta, arrastra y acelera nuevos mecanismos de valoración de la obra de arte nacional y, evidentemente, de nuestra literatura. Esos mecanismos ponen en funcionamiento la máquina revisora del peso y del sentido del adjetivo “universal” (en tanto monolito) para calificar el canon occidental. Se basan en la indispensable discrepancia (tomo el sustantivo de James Clifford) y en la inclusión artística de los artistas pertenecientes a pueblos colonizados por Occidente. O, en nuestros términos, esos mecanismos de valoración se fundamentan en las teorías de la diferencia que, a su vez, sustentan obras cuya propuesta intrínseca es la de trabajar desde el margen para imponerse en el espacio público como artísticas (o literarias). (Santiago, 2023, p. 55). (Mi traducción).

<sup>14</sup> En el ensayo *Genealogia da ferocidade* (2017) propuse el concepto de domesticación. Creí que podría ayudar a comprender el efecto particular que el bloqueio crítico puede producir en la lectura de *Grande sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, una obra salvaje que ni siquiera mira de reojo a la esplendorosa ciudad de Brasília, capital federal, erigida a su lado. (Santiago, 2023, p. 56). (Mi traducción).

La domesticación es, por supuesto el canon blanco y europeo pero también toda pulsión clasificatoria destinada a encuadrar las producciones literarias más relevantes. Resistir a esas domesticaciones consistiría tanto en un proceso de relectura que libere la ferocidad de algunos textos de la literatura brasileña, como en una escucha atenta de los nuevos textos *feroces* por venir tal como el ya citado *Neca* de Amara Moira.

En las primeras páginas de *Genealogia da ferocidade* Silviano define *Grande Sertão: Veredas* como “um monstro que emerge intempestivamente na discreta, ordeira e suficientemente autocentrada vida cultural brasileira, então em plena euforia político-desenvolvimentista” (Santiago, 2017, p. 11).<sup>15</sup> Destaco la caracterización de la novela de Guimarães Rosa como un “monstruo”. Sabemos que nuestra racionalidad occidental se ha construido sobre las bases de un pensamiento binario que divide entre lo humano y lo animal, lo masculino y lo femenino, lo normal y lo patológico. El monstruo es una figura que viola simultáneamente leyes de la naturaleza, del derecho y de la norma, amenaza el orden establecido porque mezcla lo que debería estar separado.<sup>16</sup> La condición monstruosa, y feroz, de *Grande sertão: Veredas* provendría de su desafío a los intentos de clasificación a los que fue sometida.<sup>17</sup> Si la clasificación separa, ordena y jerarquiza, la ferocidad y la monstruosidad mezcla, lo cual nos devuelve al concepto de hibridez y nos permite terminar de caracterizar las diferencias entre Silviano y García Canclini. Los procesos de hibridación en los que piensa nuestro autor están habitados por una monstruosidad inclasificable.

La invocación a Guimarães Rosa nos permite, para concluir, recuperar una narración que ha ido ganando cada vez más importancia en su obra, “Meu tio o lauretê”, publicada en 1961 en la revista *Senhor* y recogida en forma póstuma en *Estas estórias* (1969). Con una estructura semejante a *Grande sertão: Veredas*, podemos leer el testimonio del cazador de jaguares Tonho, hijo de Chico Pedro y de madre india, frente a un viajero blanco y anónimo, en el que relata su progresivo devenir jaguar. El testimonio se da haciendo uso de una lengua *monstruosa* construida mezclando el portugués, profusas interjecciones y vocablos tupies. El aislamiento de Tonho, su radical apartamiento de los pequeños asentamiento cercanos, nos hace presumir que estamos ante el último en su especie, una suerte de humano-animal mítico que, en el final del relato, será asesinado por el interlocutor blanco. Entre las numerosas lecturas críticas del relato de Guimarães Rosa, hay tres que me resultan de interés para el desarrollo de mi argumentación. En primer lugar, destaco la lectura que Haroldo de Campos hace en “A linguagem do lauretê” (1970) que entre sus consideraciones postula que el relato produce una “tupinización de la lengua portuguesa. Luego, la lectura que hace Eduardo Viveiros de Castro en “Rosa e Clarice, a fera e o fora”, que propone que

o onceiro é um mestiço que *volta a ser índio*. Volta e reivindica sua indianidade; é um caboclo que se reindianiza, como, aliás, vamos vendo acontecer em várias regiões do Brasil de hoje, para escândalo e ódio dos donos do poder; um mestiço que se identifica com a figura espectral do Índio e seu duplo teriomórfico, a Onça.

<sup>15</sup> “un monstruo que emerge intempestivamente en la discreta, ordenada y suficientemente autocentrada vida cultural brasileña, entonces en plena euforia político-desarrollista” (Santiago, 2017, p. 11) (Mi traducción).

<sup>16</sup> Pienso en la definición de monstruo que nos ofrece Michel Foucault en *Los anormales* (2000).

<sup>17</sup> Silviano Santiago hace una excepción con el ensayo de Antonio Candido “O sertão e o mundo”, publicado en *Dialogo nº 8*, y republicado posteriormente con el título “O homem dos avessos” en *Tese e antitese* en 1968.

O conto termina, como se sabe, em tragédia, embora não saibamos exatamente *como* ele termina. (Viveiros de Castro, 2019, p. 16)<sup>18</sup>

Y finalmente, la lectura que hace Eduardo Sterzi en “Uns índios, sua fala”, que sostiene que

A genialidade de Rosa está em reencenar esta tragédia de traição e atração — que é, em alguma medida, uma das “estórias” tristemente recorrentes que estruturam a “História do Brasil” — não apenas no que é narrado, mas *no próprio corpo da língua*, que se revela, exatamente neste gesto, não língua (única), mas línguas, não corpo (íntegro), mas *dissecta membra e cabeças cortadas*, não coisa própria, mas radicalmente imprópria. (Sterzi, 2021, p. 215)<sup>19</sup>

Cada una de estas lecturas aportan perspectivas valiosas y enriquecedoras y resultan sintomáticas de los modos en que “Meu tio” funcionó y funciona como una suerte de laboratorio para pensar la cultura brasileña. Retomando el pensamiento de Silviano, haciendo funcionar sus conceptos de ferocidad, monstruosidad e hibridez, por qué no pensar que Tonho emerge en su monstruosidad para diseñar una lengua que no se deja reducir ni al portugués ni al tupi, una subjetividad habitada por potencias indígenas, portuguesas y animales, un territorio surcado por tensiones, por umbrales, y por desterritorializaciones violentas que emanan de los cosmopolitismos discrepantes e históricos que habitan esa existencia.

No hay una respuesta sencilla a los dilemas del presente de la cultura y la política brasileña, en la que los procedimientos de traducción parecen estar en crisis. En este contexto, propongo que Silviano considera que el programa del modernismo es, todavía, el más adecuado para algo así como la administración de las temporalidades, ancestralidades y lenguas divergentes que circulan por Brasil. No se trata, sin embargo, de un programa cerrado, como si los procesos de traducción hubieran sido definidos de una vez y para siempre. Se trata más bien de un espacio habitable, donde la ferocidad cultural —sin lenguas mayores ni menores— conserve su carácter indómito. Un espacio en el que esa ferocidad se exprese en una suerte de discrepancia radical, sin horizonte de clausura y siempre al borde de su propia disolución.

---

<sup>18</sup> el *onceiro* es un mestizo que vuelve a ser indio. Vuelve y reivindica su indianidad; es un caboclo que se reindianiza, como, por lo demás, vamos viendo que ocurre en varias regiones del Brasil actual, para escándalo y odio de los dueños del poder; un mestizo que se identifica con la figura espectral del Indio y su doble teriomórfico, la Onça. El cuento termina, como se sabe, en tragedia, aunque no sepamos exactamente cómo termina. (Viveiros de Castro, 2019, p. 16). (Mi traducción).

<sup>19</sup> La genialidad de Rosa consiste en reescenar esta tragedia de traición y atracción —que es, en alguna medida, una de las “historias” tristemente recurrentes que estructuran la “Historia” del Brasil— no solo en lo que se narra, sino en el propio cuerpo de la lengua, que se revela, justamente en ese gesto, no como una lengua (única), sino como lenguas; no como un cuerpo (íntegro), sino como *dissecta membra* y *cabeças cortadas*; no como una cosa propia, sino como algo radicalmente impropio. (Sterzi, 2021, p. 215). (Mi traducción).



## Referências

- CLIFFORD, James. *Itinerários transculturais*. Ciudad de México: Gedisa, 1997.
- COCCIA, Emanuele. "Introducción". In: KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. *El sonido de la floresta*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2023.
- CRUZADA, Lucas Iberico. "La traducción de *Macunaíma* reabre un debate sobre apropiación cultural en Brasil". *The New York Times en Español*, 30 nov. 2023. Disponible en: <https://www.nytimes.com/es/article/macunaima-brasil-traduccion-katrina-dodson.html>. Acesso en: 12 jun. 2025.
- DE CAMPOS, Haroldo. "A linguagem do lauretê". *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 64, n. 5, 1970.
- ESBELL, Jaider. "MAKUNAIMA, o meu avô em mim!". *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 19, n. 46, 2018. DOI: <https://doi.org/10.22456/1984-1191.85241>. Acesso en: 12 jun. 2025.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina Raquel, 2019.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. São Paulo: Global Editora, 2003.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MOIRA, Amara. *Neca*. São Paulo: Todavia, 2024.
- SANTIAGO, Silvano. *Genealogia da ferocidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SANTIAGO, Silvano. *Grafias de vida – a morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- SANTIAGO, Silvano. "O entre-lugar do discurso latino-americano". In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SANTIAGO, Silvano. "O cosmopolitismo do pobre". In: *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- SANTIAGO, Silvano. "Apenas uma literatura escrita em língua portuguesa". In: *Grafias de vida – a morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- SCHWARCZ, Lilia M. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- STERZI, Eduardo. "Uns índios (suas falas)". *Das Questões*, v. 11, n. 1, 2021. DOI: <https://doi.org/10.26512/dasquestoes.v11i1.37256>. Acesso en: 12 jun. 2025.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Rosa e Clarice, a fera e o fora". *Revista Letras*, n. 98, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5380/rel.v98i0.65767>. Acesso en: 12 jun. 2025.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "Prólogo". In: KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- WILLIAM, Rodney. *Apropriação cultural*. São Paulo: Sueli Carneiro, 2019.

# O viral e o marginal: formas de contágio e recriação de um corpo coletivo na poesia *slam* brasileira

## *The Viral and the Marginal: Forms of Contagion and Recreation of a Collective Body in Brazilian Slam Poetry*

**Fabio Roberto Lucas**

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) | São Paulo | SP | BR  
frlucas@pucsp.br  
<https://orcid.org/0000-0002-4195-6565>

**Marcella Faria**

Dactyl Foundation | Nova York | EUA  
almeidapradomarcella@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-4339-5319>

**Resumo:** Partindo da oposição entre formas parasitárias e geminações críticas, do ensaio “Coro contra coros: a tecnologia parasitária & as formas geminadas de fabulação”, de Flora Süssekind (2022), aprofundamos o diálogo entre teoria literária e biologia, sugerido pelas metáforas do título, e propomos os conceitos de “viral” e de “marginal” pautados por correntes da biologia que trabalham com a noção de semiose como constitutiva dos seres vivos, para analisar diferentes modos de formação do coletivo na cultura brasileira contemporânea, tal como elas se apresentariam na experiência da poesia *slam*, produzida na intersecção entre as ruas e as escolas das periferias urbanas. O artigo se conclui com a interpretação de duas performances, “Fanta” do poeta Márcio Ricardo e “Profecia” de Kimani, visando compreender como cada uma delas se deixa contaminar pela dicção e pelo discurso típico de pastores neopentecostais, produzindo diferentes efeitos críticos, retóricos e políticos.

**Palavras-chave:** poesia *slam*; literatura e biologia; Márcio Ricardo; Kimani.

**Abstract:** Based on the opposition between parasitic forms and critical geminations, from the essay “Coro contra coros: a tecnologia parasitária & as formas geminadas de fabulação”, by Flora Süssekind (2022), we deepen the dialogue between literary theory and biology, suggested by the metaphors in the title, and propose the concepts of “viral” and “marginal” guided by currents in biology that work with the notion of semiosis as constitutive of living beings, to analyze different modes of



collective formation in contemporary Brazilian culture, as they would present themselves in the experience of *slam* poetry, produced at the intersection between the streets and schools of urban peripheries. The article concludes with the interpretation of two performances – “Fanta” by poet Márcio Ricardo and “Profecia” by Kimani – aiming to understand how each of them allows itself to be contaminated by the diction and discourse typical of neo-Pentecostal preachers, producing different critical, rhetorical, and political effects.

**Keywords:** *slam* poetry; literature and biology; Márcio Ricardo; Kimani.

## 1 Introdução: parasitas e gêmeo, ou sobre comunidades por repetição

“A forma é essencialmente ligada à repetição” (Valéry, 1957, p. 554, tradução nossa<sup>1</sup>). A frase de Paul Valéry sublinhava que a noção de “forma” em arte diz respeito ao modo como ela partilha procedimentos, gestos, atenções e enunciados tomados numa *série* intrinsecamente infundável de repetições, detendo uma *vida própria*, sobrevivente às próprias intenções e determinações presentes no instante de sua criação (Maniglier, 2013). Essa relação entre os conceitos de vida e de forma poética é tão antiga quanto a filosofia ocidental: noções-chave como catarse e mimesis estiveram associadas à ideia de contágio desde ao menos Platão e Aristóteles.<sup>2</sup> Tal relação trazia consigo uma ambiguidade fundamental, pois nomeava o potencial ao mesmo tempo alienante e terapêutico (se não renovador) da contaminação mimética para o corpo coletivo.

Assim, não surpreende vê-la mobilizar as principais categorias do ensaio de Flora Süssekind “Coro contra coros: a tecnologia parasitária & as formas geminadas de fabulação”, ensaio conclusivo do livro *Coros contrários massa* (2022). Nele, a crítica tece um amplo diagnóstico da cultura contemporânea, apontando para o parasitismo como figura paradigmática da dinâmica social brasileira recente, marcada pelo retorno da extrema direita e do fascismo digital. Longe de ser proposta isolada, a associação entre o *socius* fascista contemporâneo e “a relação biológica entre comensal e hospedeiro” teria emergido em diferentes campos da vida cultural, das artes à economia, passando pela literatura e pela ciência política, todas buscando compreender como o outrora inominável foi ganhando espaço:

Nesse sentido, a transposição especulativo-analógica da observação para o campo do parasitismo parece ter oferecido uma via representacional de acesso a esse inexprimível. Por meio desse vínculo imagético, evidenciam-se tanto a densidade e o alcance da malha autoritária encravada nas instituições [...] do país,

<sup>1</sup> La forme est essentiellement liée à la répétition.

<sup>2</sup> Sobre a relação entre a catarse e a biologia do corpo humano em Aristóteles, cf. Marx, 2015. Sobre a mimesis (e a methéxis) como experiências de contágio na obra de Platão, cf. Nancy, 1983.

quanto a mecânica de funcionamento dos coros teleguiados de massa (insuflados digitalmente) e das apropriações político-discursivas (com inversão ideológica) – nos dois casos, expressões características da tecnopolítica neofascista. (Süssekind, 2022, p. 506)

Note-se desde já a dupla operação do parasitismo fascista, legível no modo como absorve as instituições políticas e como replica seu conteúdo ideológico através de redes digitais. Nos dois casos, o heterogêneo das vozes – sejam elas da política institucional ou da vida cultural – é reduzido ao estado de massa consumida para reprodução do idêntico. E se o primeiro caso evoca diferentes autores das ciências sociais (de Marx a Baumann) que dialogaram com a biologia em suas análises do parasitismo intrínseco aos processos econômicos do capital e às hierarquias de poder do colonialismo (2022, p. 3), o segundo engendrará observações sobre a dinâmica de repetição dos discursos da extrema direita, com suas estratégias de *trollagem*, inversão, esvaziamento e banalização semântica.

Ora, seja na replicação *ad nauseam* de slogans requeentados – agora também sob a forma de hashtags “viralizando” nas redes sociais – seja na reiteração perversa de outros discursos, visando inverter, nulificar ou banalizar seu sentido (como reivindicar o direito à liberdade de expressão como licença para violentar minorias), teríamos um mecanismo de repetição autoidêntica, reificante, violenta e aceleradamente homogeneizadora, que fixa e simplifica a mensagem visando sua viralização. Mesmo na prática da *trollagem*, hábil em criar e explorar campos de indistinção semântica entre seriedade e brincadeira (como fazer em público sinais ambíguos remetendo a gestos nazifascistas), estaríamos diante de uma mensagem falsamente cifrada, que ostenta ao mesmo tempo sua opacidade e o avanço de sua presença no espaço público.<sup>3</sup>

Esse mecanismo de repetição parasitária revelaria uma “impotência constitutiva” e esterilidade criativa, não só no ressentimento contra as instituições e práticas da vida cultural, mas

em apropriações degradadas da experiência artística [...], ritualizações *kitsch* da prática da performance (como as da ativista de extrema direita Sara Winter, por exemplo), ideologizações agressivas do humor (reapresentado como *bullying*), dissolução de usos dialógicos da linguagem (reduzida ao monológico do sermão religioso ou à repetição automática de refrões, cânticos, *hashtags* e *slogans*)... (Süssekind, 2022, p. 518)

No entanto, se analisarmos o que a crítica literária denomina repetição parasitária à luz da biologia teórica, em particular da conceituação proposta pela biologia dos códigos orgânicos, programa de pesquisa *sensu* Lakatos fundado por Marcello Barbieri (2015), podemos aprofundar o entendimento dos mecanismos que produzem esse tipo de disseminação. Barbieri propõe que a evolução ocorre por dois mecanismos, (1) a “seleção natural” que seleciona formas alternativas decorrentes de variações na informação genética usadas como moldes no processo de cópia e (2) as “convenções naturais”, baseadas na codificação que atribuiria

<sup>3</sup> Vale lembrar, a partir de Mladen Dolar (2014), que a repetição como esvaziamento da linguagem já era uma estratégia dos regimes totalitários do século XX. A partir da caricatura crítica feita por Chaplin em *O Grande Ditador*, o psicanalista esloveno mostra como a oratória estridente e espetacular de Hitler – que tendia a se esvaziar como enunciado de sentido para se afirmar como pura voz – veiculava uma mensagem específica para seus seguidores, a do império da própria violência enquanto tal.

correspondência arbitrária e convencional entre elementos de mundos distintos, produzindo significado biológico (caso do código genético e de códigos linguísticos). Assim, parece-nos oportuno analisar a disseminação repetida e enviesada de informações como uma estratégia viral, *i.e.* mecanismo que tira proveito exclusivamente de erros/variações introduzidos por indivíduos no repertório utilizado como molde no processo de cópia. A viralidade utiliza as formas de replicação nucleares para disseminar sua própria informação genética, não se delineiam novos códigos pela articulação criativa de campos heterogêneos à margem dos sistemas.

Vale registrar a presença do monológico sermão religioso dentre essas formas degradadas de apropriação. A difusão do discurso e dicção próprios aos pastores evangélicos – com sua retórica às vezes alinhada às pautas da extrema-direita e à teologia da prosperidade<sup>4</sup> – é uma das experiências marcantes da cultura das periferias urbanas do Brasil contemporâneo, e – no caso das performances de *slam* que analisaremos adiante – passa por outro mecanismo de repetição, que ligaremos àquilo que Sússekkind chama, em seu ensaio, de *geminção crítica*. Elaboradas para se contrapor ao modelo parasitário, tais formas artísticas encenariam “fabulações-em-dobra”, por acoplamentos, composições em desdobramento, por meio de geminações que antagonizam, criam contracoralidades em meio à repetição nauseante daqueles coros teleguiados. Seus procedimentos de apropriação ou duplicação não submetem o material agenciado a uma intenção retórico-política instrumental, evocam, pelo contrário, a sua resistência, a sua voz. Daí um traço importante, reiteradamente apontado por Sússekkind, dessas geminações: o fato de elas sustentarem a heterogeneidade dos elementos acoplados – gesto que instiga outra dinâmica de coralização, de fazer comunidade (cf. Sússekkind, 2022, p. 15), associando tanto as vozes e discursos sociais quanto as linguagens e meios artísticos por suas diferenças recíprocas, por suas especificidades irreduzíveis. Assim:

[N]essas geminações [...] nada se amalgama plenamente ou cria ordem unida. O oposto do que se dá na obrigatória coesão ideológico-funcional de certas coralidades regressivas construídas por aplicativos e redes sociais que operam [...] no sentido da reificação, do idêntico, e que lucram com o uníssono da adesão, da zoação e do *bullying*, alimentando e se alimentando, parasitariamente da máquina digital neofascista. (Sússekkind, 2022, p. 520)

As geminações críticas apontariam assim para uma comunidade intrinsecamente heterogênea, irreduzível à dissolução tanto no uníssono de uma comunidade substancial neofascista (marcada por elos hierárquicos nacionais, étnicos, sociais etc.) quanto no ruído branco da diversificação homogênea das vozes submetidas ao regime de troca da forma mercadoria. Correlato estético desse gesto político seria a composição por acoplagens entre si de materiais, meios e suportes artísticos e discursivos específicos, à escuta das demandas configuradas “pelo próprio trabalho ao longo de sua realização” (2022, p. 521), numa possível atualização contemporânea da lição adorniana segundo a qual tais demandas tendem a resistir tanto à subsunção do material artístico a um meio artístico específico quanto a sua dissolução numa arte em geral (cf. Nancy, 2001).

<sup>4</sup> A atuação das igrejas evangélicas no país não se reduz a esse alinhamento e sua complexidade escapa aos propósitos desse artigo. Os elementos citados foram destacados pois contribuirão com a análise dos poemas de *slam* feitas no artigo.

Cabe retomarmos aqui o segundo mecanismo evolutivo proposto por Barbieri, ou seja, as “convenções naturais”. Ao contrário das estratégias virais baseadas na facilidade de cópia de um conteúdo enxertado nos núcleos (centrais) de disseminação de informação, o que temos nas “geminções críticas” são novos acordos arbitrários e convencionais estabelecidos nas margens do sistema e capazes de convencionar novos códigos caso se legitimem como hábito criativo. Nesse sentido, propomos que “o marginal” se contraponha ao “viral” por ser uma estratégia construtiva, baseada na manufatura de significados compartilhados, enquanto o viral seria uma estratégia baseada na cópia de informação enviesada.

Em resumo, dois mecanismos de repetição que produzem comunidade: um pela imposição do homogêneo sobre o heterogêneo, pela composição de univocidades que se reproduzem parasitariamente, como um vírus; outra pela duplicação que acende tensões e diferenças mútuas entre vozes específicas, corralidade que faz da comunidade o próprio “questionamento de seus limites” (2022, p. 15). Se a noção de parasitismo evoca o diálogo com a biologia no primeiro caso, o conceito de geminação, no segundo, não tem uma origem precisa no ensaio, e – para além dele – pode ser associado a práticas científicas tão diferentes entre si quanto a fonética e a cristalografia (Houaiss, s/a). Entretanto, a conversa entre a crítica literária e a biologia recente poderia revelar aspectos importantes das formas parasitárias e das codificações e contaminações produtivas que Süsskind nomeia com a ideia de geminação e que observaremos em ação na poesia *slam* e, mais particularmente, no modo como duas performances “geminam” o discurso e a dicção de pastores evangélicos neopentecostais.

## 2 O viral e o marginal

Como já mencionado, há inúmeros pontos de convergência entre o biológico e o literário, explorados por procedimentos e métodos como cronologias comparativas e paralelos entre a produção (teórica, crítica, experimental) nas duas arenas. Haraway (2016) e Gagnier (2018), entre outros, demonstram que narrativas de críticos literários e historiadores da biologia se intercontaminam constantemente, multiplicando contatos entre autores e cientistas, células e personagens, descobertas e vanguardas, vacinas e manifestos.

Lorraine Daston, em *Biographies of Scientific Objects* (2000), demonstra como a materialização de objetos científicos implica a apropriação de seu vocabulário por diferentes práticas sociais, estabelecendo novas conotações sobre as denotações habituais. Assim, os transbordamentos lexicais entre as artes, ciência, política, economia e outras áreas confirmariam a realidade de objetos como células, colônias, anticorpos, germes, linhagens. Teriam igualmente reforçado temas como invasão, coexistência, parasitismo, defesa; e legitimado mecanismos como mutação, cópia, código, edição, clonagem, tradução, sequenciamento, vacinação. Aqui, assim como na teoria da narrativa, encontramos estruturas lineares, fragmentadas, cíclicas, recursivas, reversíveis etc.

A obra literária, por sua vez, pode formar um todo orgânico, filiar-se a um gênero, ser estudada geneticamente, receber predicados como híbrida, embrionária. Evolução, desenvolvimento, formação, entelêquia, identidade são, dentre outros, noções aplicadas a viventes, poemas e narrativas. Assim, as metáforas que se deslocam de um campo para outro constituem um “espaço compartilhado” entre modos de experiência (Kövecses, 2013) que



refletem atualizações de contextos diversos e têm caráter convencional.<sup>5</sup> Dentro desse espaço compartilhado, é possível postular – para além da troca epistemológica, histórica e de caráter formal – a existência de afinidades ontológicas entre as ciências da vida e a experiência literária, com padrões estruturais e dinâmicas tendenciais compartilhadas pelos dois universos, na esteira dos processos de criação e morfogênese que as caracterizam.<sup>6</sup> Afinal, nos dois campos, veremos novas formas serem geradas a partir de variações em lida com o erro e o acaso, uma lida que ao mesmo tempo se radica no contexto histórico e o transborda, atribui sentidos às oscilações do meio por introjeção de regras convencionadas, regras nem determinísticas nem aleatórias, mas potencialmente mutáveis e imprevisíveis, desde que mantenha a coerência de uma unidade ela mesma indefinível.

Formas literárias e biológicas seriam portanto entidades discretas cujos contornos emergem como causa e consequência de certo modo de organização que, adaptando-se a mudanças no contexto externo, confere estabilidade e singularidade ao conjunto. Individualidades desse tipo reúnem os requisitos do que os físicos chamam “sistemas complexos adaptativos” com suas “condições de contorno”. Assim, conceitos utilizados pelas ciências da complexidade poderiam ajudar a pensar paralelos entre poética e biologia celular, quando se trata de entender os critérios de demarcação dessa unidade ontologicamente complexa, a obra de arte. Também encontramos tal reflexão no ensaio “O modo de existência dos objetos literários”, de Patrice Maniglier (2013), uma releitura contemporânea do formalismo russo – especialmente dos textos de Chklovski sobre a *Teoria da Prosa* e “A arte como procedimento” – feita desde observações de Latour sobre o modo de existência da ficção (2012).

Trata-se ali de compreender como a forma literária ganha contorno, num processo de objetivação, ou seja, como objeto que resiste em sua consistência própria à toda apropriação subjetiva. De início, a história é conhecida: não seria essa afirmação da autonomia da obra literária, de seu estranhamento distanciado da sociedade e da linguagem comum, o que caracterizava o formalismo? E não viria daí a literariedade, a identificação de procedimentos que tornam um ato de linguagem uma forma especificamente literária? É aqui que o diálogo com Latour em torno da ontologia da ficção abre outras veredas. Tomada nessa via ontológica, com suas qualidades sensoriais e conceituais existentes no mundo – não como representação ideológica ou transcendental sobre ele – a forma ficcional se mostra intrinsecamente composta, equívoca, feita de fatores heterogêneos mutuamente implicados e irreduzíveis entre si: não é a obra literária inconfundível com a mera justaposição de seus materiais, signos e frases num texto, pois é inseparável dos efeitos estéticos, conceituais, sociais, existenciais etc. que produz? De outro lado, não é ela também irresumível em paráfrases ideais, intraduzível em outras palavras?

<sup>5</sup> Nas ciências cognitivas, Faulconier e Turner (2000) chamam esse processo de “blending”. Cornelissen (2006), por sua vez, chamará os acordos entre os diferentes campos nessa zona de transição de “imaginação disciplinada”.

<sup>6</sup> Vale registrar, nesse sentido, que o presente trabalho comunga com a chamada “virada ontológica” a recusa da dicotomia entre uma suposta objetividade natural exaustivamente – ao menos *de jure* – determinável e uma subjetividade cultural sempre restituída ao campo da liberdade. Dizer que os objetos científicos são construídos e existem dentro das redes de práticas e de relações – mais ou menos consistentes – nas quais se sedimenta historicamente não implica um construtivismo onipotente (seria um absurdo tão grande quanto dizer que a linguagem não tem realidade física no mundo, ou que os processos biológicos não elaboram e partilham convenções entre seres). Significa, pelo contrário, apreender que gêneros e formas tanto literárias quanto vivas (se é que é possível distingui-las assim) são atravessadas por processos de morfogênese especulativa e determinações estruturais, que se articulam em diferenciação recíproca caso a caso. A esse respeito, cf. Latour, 2000.



Se a “forma” é algo de próprio, que resiste, em sua especificidade objetual, às tentativas de apropriação interpretativa do sujeito, é porque ela é o que resta, irreduzível, nessa zona de articulação recíproca e irreduzibilidade mútua entre intencionalidades de sentido e determinações materiais, entre corpo e linguagem, voz e pensamento, som e sentido. Importante ressaltar aqui – considerando as performances de *slam* que analisaremos – o erro mais comum na recepção das ideias formalistas:<sup>7</sup> que é opor forma ao conteúdo. Na leitura que propomos, o conceito de forma não é definido por essa oposição, mas como *realidade emergente*, ou seja, com vida própria – não absorvível por desígnios ou causalidades – emergindo na transformação contínua das ligações entre efeitos e procedimentos, discursos e materiais.

Assim, a “literariedade” não seria um conjunto de predicados identificáveis por um juízo determinante, nem por uma oposição estática em relação ao uso ordinário da linguagem, nem mesmo pela realização programada de um conjunto de procedimentos previamente legitimado pelo campo literário, mas um elo tenso entre motivação e variação cruzando diversos níveis de um efeito produzido por ela.<sup>8</sup> Ou seja, sonda-se a partir desse efeito o procedimento virtualmente necessário para sua produção, uma sondagem comparatista, experimental: para perceber a necessidade do elo entre o procedimento e seu efeito, aciona-se em variação o âmbito dos efeitos *potencialmente* perceptíveis e dos procedimentos *potencialmente* acionáveis.

Podemos perceber como, por exemplo, certa rima é necessária para certo efeito de sentido quando sondamos rimas variáveis, que por sua vez acionam outras possibilidades de sentido, que instigarão outras variações sonoras possíveis e assim por diante. Na dança entre acaso e necessidade, procedimentos virtuais e efeitos motivados se entrelaçam e se transformam uns aos outros, repetindo e diferindo mutuamente o modo como se agenciam e se percebem. Não foi à toa que a noção de *ostranenie* aproximou as ideias de *estranhamento* e *singularização*: “para produzir a sensação de vida, sentir os objetos, experimentar que a pedra é pedra, existe o que chamamos arte” (Chklovski apud Maniglier, 2013, p. 59). Trata-se de um vaivém espiralar contínuo entre a busca pelo que há de *singular* e internamente necessário na experiência e o encontro com suas possibilidades latentes de variação, que renovam incessantemente o *estranhamento* em relação aos hábitos perceptivos que a haviam feito demasiadamente genérica e familiar.

“Forma” então se torna o nome desse processo emergente de transformação, por meio do qual a busca por sua unidade e consistência interna coincide com seu contínuo deslocamento, ao longo do qual se articulam, se chocam e diferem projetos interpretativos (do autor,

<sup>7</sup> Erros que, segundo Maniglier (2013), derivariam de tal recepção ter sido fortemente mediada por Jakobson e sua abordagem funcionalista da linguagem poética.

<sup>8</sup> Afinal, uma receita técnico-procedimental não bastaria para fazer um texto literatura (como Oswald de Andrade já falava do parnasianismo como máquina de versos). A adoção a priori de um procedimento artístico só se valida como enunciado de uma *contrainte*, assumida em sua arbitrariedade, como ponto de partida posto à prova da mesma relação emergente e transformacional com os efeitos que produz, a partir dos quais tal experiência se torna ou não efetivamente artística (Maniglier, 2013). Vale notar, como corolário dessa afirmação, que nessa leitura o formalismo não estabiliza um campo literário como campo autônomo definido por propriedades internas, o que seria “elementar” aos seus meios, práticas e linguagens, mas desdobra – como lembra Maniglier – uma experiência de soberania – conceito que ele retira de Bataille – de transformação contínua de seus contornos. Se aqui há uma impossibilidade constitutiva de definir arte, dela não deriva um nominalismo decisionista – do tipo: “é arte o que se decide chamar assim” – precisamente porque, emergente e contínuo, esse processo de variação dos contornos não é domesticável por nenhuma forma de decisão.

do leitor e outros agentes) e determinações exteriores (materiais, contextuais etc.). Para compreender esse modo de ser do desvio, do real emergente, Maniglier utiliza duas noções-chave do “espaço compartilhado” por teorias literárias e biológicas: o parasita e o vírus. Afinal, se a forma se faz estabelecendo variações internas e externas – ou, nos termos formalistas, diferenciações em relação à série literária (o que esse procedimento faz em comparação com outros, de outros gêneros ou obras) e à série não-literária (o que ocorreria em outros tipos discursivos) – logo, a forma se constitui como unidade apenas conforme internaliza tais variações em sua cadeia de motivações.

Seria essa outra forma de parasitismo? Segundo Maniglier, “a *existência* de fatos literários exige que eles parasitem algo além deles próprios. Uma ‘forma’ tem o modo de ser de um desvio, um deslocamento – o que em linguagem contemporânea chamaríamos talvez de um vírus” (2013, p. 50). Contudo, é preciso lembrar que a biologia celular distingue entre o *viral* – parasitismo do outro para cópia e reprodução do mesmo – e os códigos que criam condições de contorno por meio de trocas metamórficas *marginais*, entre meio externo e interno (Barbieri, 2012).

Ao pôr em variação os modos de operação dos procedimentos e efeitos artísticos, a forma propõe uma experiência literária que – longe de se voltar narcisicamente para si e dar as costas ao mundo – difere, varia, refina, transforma os modos de percebê-lo e se relacionar com ele. Compreendendo a linguagem como meio junto ao qual e com o qual se desdobra a experiência de percepção do mundo, a forma artística – em seu caráter objetual emergente e transformacional, em contínua morfogênese – faz da dobra da arte sobre si mesma uma dobra da vida sobre si mesma. Por isso, não haveria uma oposição estrita entre pesquisa formal e paixão ética, entre estrutura e vida (Maniglier, 2013, p. 64).

Essa incorporação/diversificação (herança com variação, nos termos da biologia) desdobrada no surgimento de novos seres, corpos e objetos literários tem como consequência a intensificação do potencial metafórico do termo “fronteira”. Dado que o território inquieto das conexões sinápticas e das hesitações textuais é, ao mesmo tempo, potencial criativo e atestado de precariedade, ocupá-lo seria admitir, como constitutiva, a própria ambivalência; como instável, a própria forma. Por certo, a lida com esses confins da forma em desvio contínuo ganha configurações específicas em diferentes experiências artísticas e sua relação com as demandas de cada linguagem, material e contexto que agencia. Se, na literatura contemporânea, escutamos frequentemente noções como fluidez e reconhecimento, hibridismo e polarização, seja para defendê-las ou acusá-las, em outros momentos – as vanguardas construtivistas ou abstratas do século XX, por exemplo – vinham à tona conceitos como isolamento e exclusão, pureza e rigidez.

No caso da poesia *slam*, veremos como processos virais e marginais podem atuar – no limite entre o parasitário e a geminação crítica, nos termos de Süsskind – e como tal atuação trata da sutil economia de hibridismo e polarização que as performances põem em cena. Contra o discurso triunfante da inespecificidade híbrida no sistema das artes, o *slam* polariza, insiste em criar seu próprio espaço, sua consistência, às margens do sistema literário (Tennina, 2017). Contra as polarizações fáceis e estáticas com inimigos marcados, internalizam-se discursos, dicções e procedimentos dos mais variados sistemas culturais (aí incluído o das artes, mas também – no caso das performances que analisaremos – o discurso religioso).

Se a economia social brasileira abole singularidades (homogeneização de padrões de consumo, massificação cultural, gentrificação dos espaços urbanos, rápida difusão de

informação e desinformação) e paradoxalmente reforça fronteiras (desigualdades sociais, políticas, raciais, nacionais, de gênero, orientação sexual etc.), o *slam* teria força para elaborar uma contraeconomia marginal, que aciona polarizações em meio a padrões homogêneos e abre canais de contaminação ali onde as portas normalmente se fecham.

### 3 Afetos que se espalham e se estranham

“Das ruas para as escolas, das escolas para as ruas”: o grito de guerra do *slam* interescolar de São Paulo – competição de poesia que reúne alunos do ensino fundamental da cidade – nos conduz para aquela que seria a cena de origem de muitos *slammers* nas periferias urbanas: a iniciação oferecida por oficinas de *slam* conduzida por *slammers* mais velhos dentro da escola pública. Reiterada, tal atividade constitui um ciclo de formação: o adolescente hoje introduzido a esse mundo ou incentivado a dele participar amanhã volta à escola como *slammer* formado e se torna ele mesmo um formador oficineiro. Assim, uma característica do *slam* é sua relação com o espaço escolar periférico precarizado, relação tensa, marcada por recusas (especialmente a da literatura consagrada na historiografia, na tradição letrada ou no campo literário contemporâneo) e apropriações críticas (como os saberes partilhados nas disciplinas de ciências humanas e as promessas de cidadania e ascensão social feitas pela educação formal, cuja não realização passa a ser denunciada) (Ferreira, 2022; Santos, 2024).

Vale sempre lembrar que a *slam poetry* surge dentro de um processo cultural que não se limita a esse diálogo com a escola, mas se inscreve mais amplamente no trânsito constante, contagioso, diferencial e internacional de linguagens entre periferias urbanas conectadas pela globalização em curso.<sup>9</sup> Em cada uma dessas localidades, o *slam* encontra demandas e normatividades existenciais e políticas que o singularizam. Dentre essas dinâmicas de singularização, no caso brasileiro (e paulistano, em particular, ainda que outras cidades promovam experiências similares<sup>10</sup>), a interação com a experiência escolar nos parece constitutiva, como se o *slam* viesse dar contornos a um desejo que já latejava antes. O trajeto do poeta Márcio Ricardo, cujo poema “Fanta” será analisado, é nesse sentido, emblemático: como ele diz em entrevista para o site *verso em versos* (2018), o acolhimento de seus poemas, dentro da escola, pela poeta Maria Vilani, teria sido um momento decisivo de seu percurso e já de certo modo prefiguraria esse diálogo *slam*-escola que estava para se consolidar.

Um dos motivos para que boa parte da comunidade escolar nas periferias abra espaço para o *slam* em suas atividades curriculares e extensionistas (ainda que existam resistências por parte de docentes e pais conservadores, cf. Santos, 2024) é a sensação – já medida por pesquisas no campo da educação (Ferreira, 2022; Neves, 2017) – de que os adolescentes contagiados por essa prática social em geral passam a ter desempenho acadêmico melhor em humanidades, mas também em redação, quando não na sua postura geral quanto ao espaço escolar. Trata-se de consequência intrigante, dado que as letras de poesia *slam* constantemente acusam as falhas da escola pública (Ferreira, 2022, p. 168) ou ostentam os desvios de sua linguagem em relação à norma culta (Santos, 2024, p. 103).

<sup>9</sup> Sobre o surgimento do *slam* nos EUA e especificidades de sua disseminação pelas periferias do Norte e do Sul Global, bem como, particularmente, por diferentes regiões do Brasil, cf. Romão, 2022, p. 32-71.

<sup>10</sup> Sobre o *Slam* interescolar de Juiz de Fora, cf. Ferreira, 2022, p. 110-130.

Ao denunciar o caráter postiço das normas gramaticais e discursivas, os poemas de *slam* procuram marcar distância do que consideram literatura de prestígio, aquela dos livros didáticos, acusada geralmente de artificialidade retórica e de estar distante dos dilemas sociais e existenciais vividos pelas populações periféricas. Um ponto polêmico – sobre o qual nos demoraremos – é a repetida reivindicação, por parte de *slammers*, de que seus poemas não elaboram a forma, não “enfeitam”, pois dizem uma verdade nua e crua (Ferreira, 2022, p. 56). Alguns chegam à contradição performativa de afirmar esse descuido formal enunciando versos deliberadamente rimados.<sup>11</sup> Ora, as práticas de versificação do *slam* não são as mesmas da poesia daqueles livros, estão mais próximas àquela da cultura do hip-hop, do rap – com uma polimetria fortemente guiada pela rima, como veremos. Mas isso não bastaria para justificar aquela indiferença formal. Delicado e com muitos emaranhamentos, esse tópico foge ao escopo deste artigo. Por ora, registre-se que, por meio dessa indiferença, o *slam* parece procurar se distanciar do restante do campo cultural-literário, bem como resistir ao saber acadêmico da teoria literária e seus instrumentos analíticos.<sup>12</sup>

Por fim, não menos importante são as diversas vozes sociais que o *slam* ao mesmo tempo evoca e tensiona: as diversas fronteiras e hierarquias anteriormente citadas – de classe, raça, gênero, orientação sexual etc. – são endereçadas, internalizando os diferentes enunciados sociais em torno delas, seja para denunciá-las, agir contra elas ou situar os ambientes dentro dos quais se desdobra alguma experiência existencial do enunciador em cena<sup>13</sup> (Neves, 2017). Diferentes discursos – do policial ao político, do criminoso ao professor, ainda que na experiência brasileira contemporânea eles sejam confundidos por diferentes razões – são agenciados e modalizados pelas demandas rítmicas e fonéticas da performance. Note-se desse modo como em cada uma dessas relações – com a escola, o campo artístico-literário e a sociedade – o *slam* realiza movimentos de aproximação e distanciamento, mais ou menos visíveis, tensões com o ambiente externo por meio das quais ele desdobra seu processo de individuação, suas linhas de contorno.

Soma-se a isso, em seu núcleo, um conjunto de regras mais fixas, lembradas aos jurados de cada competição de *slam*: os poemas devem ter sido escritos pelo próprio poeta que o apresentará, não poderá ultrapassar três minutos nem utilizar outros apoios cenográficos ou musicais (Neves, 2017). A estabilidade dessa convenção – longe de denotar a adoção apriorística e impensada de uma forma (aos antípodas daquele discurso sobre a suposta indiferença formal do *slam*) – deriva do caráter eminentemente coletivo dessa experiência, constrói um palco ocupado por vozes plurais – palco cujo igualitarismo na distribuição do tempo e nas possibilidades cênicas melhor focaliza a escuta nas diferenças que indicarão quem ganhará o torneio.

Tudo somado, a hipótese delineada aqui é a de que a força do *slam* na experiência social brasileira deriva de seu modo de fazer comunidade, de contagiar seus poetas desde

<sup>11</sup> A letra de Jairo Periafricana: “No mistério da morte/ no enigma de marte/ Num beijo roubado/ imitando a arte / Na frase sem crase / no verso sem métrica / É Usa abusa da licença poética”.

<sup>12</sup> Por certo, esse distanciamento é relativo e cheio de hesitações, idas-e-vindas. É o que mostra a existência mesma de um trabalho acadêmico como o de Luiza Romão (2022), *slammer* que teve um de seus livros de poemas premiado com o Jabuti, e, que, por outro lado, expõe agudamente os dilemas formais e estéticos que habitam o desencontro entre o *slam* e o campo literário (Romão, 2022, p. 108-110).

<sup>13</sup> Eu lírico? Eu poético? *Slammer*? Outra dimensão dessa experiência do *slam* – que também foge ao escopo do artigo – seria pensar a economia do biográfico e do encenado. A ideia de enunciador em cena (Maingueneau, 1993) é adotada para o momento do vir a público do poema, sem definir sua ficcionalidade.

adolescentes, numa experiência de individuação pessoal e coletiva em tensão constitutiva com saberes, demandas e promessas do meio social externo, em especial da escola e do campo artístico.<sup>14</sup> Para entender melhor como os contornos da comunidade constituída em torno dessa experiência emergem e adquirem vida se transformando junto a essas externalidades, analisaremos duas performances, uma de Kimani, outra de Márcio Ricardo, dois *slam-mers* de atuação destacada em São Paulo.<sup>15</sup>

“Profecia”, de Kimani, incorpora o gestual, a dicção e a intensidade característica das pregações de pastores evangélicos, visando não tanto os televangelistas digitais com atuação nos bairros gentrificados das elites brasileiras, mas aqueles que abrem “igreja em fundo de quintal”, ou seja, vizinhos que habitam o mesmo espaço periférico do *slam*. Os primeiros versos se endereçam a esse pastor e colocam a poeta em oposição a ele:

Aê, tu paga de herói, mas eu tô ligada / que é vilão Sem meia palavra, nem indireta, / meu papo é reto. / Cê gosta de pregação / né não? / Então, / segura aí o meu sermão / É o que o teu discurso de salvação / não rola, rôla, rola, rôla. Rala rapa! / Tá tão acostumado a mudar verbo de lugar, / palavra de sentido é proposital / e é mudando verbo de lugar, / palavra de sentido /que fácil é abrir igreja em fundo de quintal, / difícil é aceitar casamento homoafetivo/ como algo normal. / “Cura para homoafetivo” / é subjetivo, sugestivo. Denotativo, / Né não? [...]”<sup>16</sup>

Contra a retórica concebida para pregação, o “papo reto”, com as marcas mais fortes da linguagem periférica se fazendo ouvir na provocadora aproximação sexual entre “não rola” e “rôla”, cujas combinatórias se alternam até “rala rapa”, sacramentando a distância em relação ao pastor endereçado. Até esse ponto do sermão de Kimani, temos uma enunciação de *slam poetry* característica, com ostensivo linguajar das ruas e rimas – sejam elas toantes, aliterantes ou imperfeitas – bem acentuadas em meio a versos com métricas muito variadas, mas que vão guiando o ritmo do corpo e a intensidade da voz ao longo da performance. Isso começa a mudar no próximo trecho:

Na casa de meu Pai há muitas moradas/ exceto pra viado, puta, maconheiro, macumbeiro e sapatão. / meus irmãos eu tenho a cura, eu tenho a cura em minhas mãos. / Cura viado no grito e surra se precisar, / Cura puta com celibato e um tanque de roupa pra lavar, / Curar maconheiro é fácil, / é só o demônio do corpo expulsar / Macumbeiro é mais difícil, / trabalhoso de limpar né? / Sacomé não vem sozinho... / Você expulsa a Maria Padilha, e seu zé, / mas o erê fica, ele não arreda o pé. / Fácil é curar maria homi, / é só dar uma surra de rola que ela vira mulé. / — ah mulé tu é assim porque tu nunca teve um homi...

“Na casa de meu pai há muitas moradas” – a citação do discurso religioso é feita para trazer à tona as exclusões, as formas de vida para as quais ele não daria lugar. Mas é no verso

<sup>14</sup> Por certo, muitos outros estudos já têm perseguido essa hipótese por meio de diferentes abordagens, por exemplo, como faz Luiza Romão, adensando os múltiplos meandros da ideia de *representação*, em diálogo com a filosofia política e a teoria estética e literária (2022, p. 170-214). Percorremos aqui outra via, atenta ao modo como a forma poética das performances de *slam* emerge e ganha contorno em meio à interação entre diferentes sistemas de signos e práticas sociais, linguísticas e artísticas.

<sup>15</sup> Para mais informações sobre Márcio Ricardo, cf. MÁRCIO RICARDO, 2025. Sobre Kimani, KIMANI, 2025.

<sup>16</sup> Para assistir a performance analisada, conferir: KIMANI, 2022..



“meus irmãos eu tenho a cura, eu tenho a cura em minhas mãos” que o poema se faz contaminar intensamente pelo fervor e veemência das pregações neopentecostais. Geminando a enunciação do inimigo, a performance nele enxerta outro ponto de vista, sob o qual se expõe a violência das “curas” prometidas a homossexuais, praticantes de religiões afrobrasileiras e outros alvos sociais. A plateia também responde à altura da performance, aproximando ainda mais a experiência coletiva do *slam* daquela vivida nas próprias igrejas, por pessoas próximas (familiares, vizinhos) aos presentes, se não diretamente por muitas deles.

Acusando o mercantilismo da fé (“Cadê teu dízimo, dona Maria? / Eis o mistério da fé, Deus dá em dobro / e lá já se vai quase o salário todo”) ou se desviando do universo protestante para denunciar a pedofilia dentro da igreja católica (“Eu vi criança tremer de medo, mas não era medo de Deus não. Ele viu o sacrário e a batina”), sem deixar de reencenar outra provocação ao recalque religioso do sexo (“Batina caiu no chão e no chão quatro. / Pêlo do padre, Pedro e o Padre, Pedro, Padre, — PARE!”), a enunciação do poema reitera os gestos, ritmos e ciclos rítmicos que sinalizam sua poeticidade, ao mesmo tempo em que mantém em primeiro plano a voz do pregador, modulando aqui e ali tons questionadores, irônicos, sedutores, conforme passeia por diferentes dilemas dessa experiência. Se algum coletivo aí se desenha, suas condições de contornos se encontram irritadas pelo choque dessas vozes heterogêneas, o que não implica na impossibilidade de nomear alguns inimigos diretos, queimar os queimadores na sua própria fogueira:

E nem me vem com esse mimi de “Ta amarrado”. / Já que é pra amarrar, vamo amarrar essa porra então. / Desce aí mano a corda, o açoite e o revide, vou amarrar sua língua e servir na santa ceia. / Vai ter queima. / Eu queimo Malafaia, queimo Feliciano e jogo Temer na porra da fogueira também. / Irmã Kimani, terminou aqui a pregação de hoje, meus irmãos, será que eu já posso ouvir aí um Amééééé?

Ainda seria possível afirmar que a geminação da enunciação religiosa no mesmo plano da poética elabora o choque de dois circuitos de afetos (Safatle, 2016) — ou seja, dois sistemas de relações entre corpos, mundos e desejos, o dos templos e o das ruas periféricas, que então se interpenetram, se contaminam e se polarizam. Algo similar, mas sem um componente explícito de denúncia social ocorreria no poema performado “Fanta”, de Márcio Ricardo:

Psssss! Gunk! Gunk! Oi! Me desculpa! / É que passa tanta coisa pela minha cabeça / que às vezes eu fico meio distraído / parece que eu sou meio mal-educado / mas eu não sou / eu nem ofereci para vocês, “cês” querem? / É Fanta! Sabe? Fanta refrigerante, / Fanta laranja / Aquilo que se você tomar em excesso/ pode fazer mal? É Sério! / Se tiver gastrite, e tomar muito / pode dar até uma úlcera, / experiência própria / E as pessoas dizem: / o Márcio, ele é louco! / Ele fez uma poesia com o nome de refrigerante, / Fanta, calma! / Eu vou explicar para vocês. / É que faz sete anos que eu perdi meu pai / e até hoje quando eu chego em casa / eu bato na porta e falo: / Boa noite, pai! / É, até hoje a ficha não caiu! / De tanto que eu amo, de tanto que eu gosto dele [...].<sup>17</sup>

O poema começa encenando uma situação cotidiana, o oferecimento educado do refrigerante popular, em seguida constitui um refrão sobre efeitos de seu consumo repetido.

<sup>17</sup> Confira: MÁRCIO RICARDO, 2019, para uma performance desse poema de *slam*.

Encerrando a cena introdutória, a pergunta metalinguística – para que um poema sobre isso? – enseja a dimensão confessional que será dominante a partir daí: a bebida desperta a memória do pai falecido do enunciador em cena. Nesse momento, a intensidade emotiva da fala se torna mais carregada e podemos antever que, nessa performance, a questão não será diretamente política – como é o caso de muitas outras de Márcio Ricardo – mas subjetiva, íntima. Ostensivamente teatralizadas (e se sustentando mais nesse jogo de diálogos recuperados pela voz do próprio enunciador do que nas rimas e polimetrias, embora elas também compareçam esporadicamente), as marcas de cada interlocução expõem a distância entre a percepção social e a percepção do poeta acerca de si mesmo.

Atravessando a conhecida hostilidade social em relação ao ensimesmamento poético (“Dizem, que eu pareço ser arrogante/ por eu passar pelas pessoas/ e nem sempre cumprimentar/”), a partilha da memória íntima se anuncia como possível mediadora, talvez ela elucide os mal-entendidos. Para tanto, o enunciador em cena anuncia “juntar o poeta e a pessoa / ainda que eu seja a mesma fita na foto”, portando-se como fiador da história sentimentalmente rememorada, qual seja, um episódio de infância vivido com a irmã em torno de refrigerantes e dos cuidados do pai trabalhador. Ela enseja o início de um novo crescendo dramático, ao longo do qual a escrita do poema se revela resposta a um chamado – a conversa com o pai – que invade a cena do *slam* e arrebatada o poeta (“tudo me encanta”), com intensidade gestual, sentimental e vocal comum ao púlpito religioso.

E agora eu pergunto para vocês / você sabe o que a saudade? / É quando muita gente diz que você é foda / E o que você mais queria / não está em sua volta / [...] E eu nem sei porque eu sinto tanta raiva / talvez seja por escrever tanto / e quase ninguém entender a minha fala / eu sou falho e na folha / foi o único jeito que encontrei de trocar ideia com meu pai / é gente! Eu escrevo poesia pra conversar com meu pai / Pra trocar ideia com meu pai / Já que ele não está em carne e osso presente / pelo menos que ele possa estar um pouquinho assim / no meu coração e na minha mente / e toda vez que eu vejo um caderno e uma caneta / é como se ouvisse meu pai chamar assim / vem filho vem filho vem filho vem filho / vem filho vem filho vem filho vem filho / daí eu vou e nessa troca de ideia com meu pai / tudo me encanta, tudo me encanta [...]

O que está em jogo nessa contaminação de vozes oriundas de diferentes territórios periféricos, entrecruzadas agora não para tecer uma denúncia social e política, como no caso da performance de Kimani, mas para exprimir a intimidade, a memória afetiva que o poeta vê na origem de seu desejo de escrita? Por certo, a conclusão da performance devolverá a última palavra à ficção, lembrará que todos os personagens ali evocados são imaginados – “e aí eu acordo, e eu percebo que era só imaginação / quando eu vejo que não tem nem o meu pai e nem a fantá – era só poesia”. Contudo, podemos perguntar: o que ocorre nessa aproximação com o modo de enunciar do pastor evangélico, quando se trata daquilo que é mais íntimo à coletividade poética formada pelo *slam*?

Dizer que a presença do outro aí é inquietante seria talvez pouco, sobretudo quando se consideram as agudas diferenças políticas, sociais e comportamentais desses mundos em atrito e articulação, diferenças bem pontuadas na performance de Kimani. Se, ainda assim, é possível que a dicção religiosa tenha efeito estabilizador, funcionando como gramática já formalizada para a expressão dos afetos dessa comunidade, por outro lado, também não deixa de ser perturbadora, e nisso desestabiliza, lança o centro de ancoragem desse coletivo para



fora de si mesmo, obriga-o a sentir o solo comum partilhado, na periferia, por quem transita por outros territórios culturais, políticos e ideológicos.

Assim, a geminação crítica da performance de Kimani acopla a voz poética à voz religiosa, adensando tensões entre elas para operar desvios irônicos, sobredeterminações de sentido e reapropriações de sua força retórica, sem amálgama ou homogeneização dessas vozes, sem síntese em comunidade unívoca ou fixação de contornos por mera reprodução (cópia) viral de uma identidade previamente assegurada. Pelo contrário, a própria diversidade do mundo do *slam* (atravessado por pautas de classe, raça, gênero, dentre outras) se vê ali em conflito com um inimigo íntimo então internalizado, mobilizado em suas margens, dando sequência à vida de seu próprio inacabamento, vida marginal por excelência, como vimos. Já a geminação no poema de Márcio Ricardo evoca a dicção religiosa no núcleo afetivo do sujeito periférico, mas desativa sua função proselitista habitual, deslocando-a para o jogo poético do íntimo e do fingido. Se, por um lado, ele se arrisca mais na proximidade contagiante desse impulso mobilizador de afetos, por outro, acende – talvez de forma ainda mais intensa – a inquietação em torno dos contornos dessa coletividade.

## 4 Conclusão

No início de junho de 2025, Acauam Oliveira – professor da Universidade Federal de Pernambuco, autor de uma das teses de doutorado de maior impacto no campo cultural recentemente, *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*, crítico com atuação destacada no estudo das manifestações estéticas da periferia brasileira – publicou uma longa reflexão sobre os debates da recente lista dos melhores livros de literatura do século XXI publicada pela Folha em 24/05/2025 (Porto, 2025). Um ponto destacado nessa discussão – dentre outros – seria o primado do conteúdo sobre a forma, revelado pelas obras listadas, especialmente as que ocuparam os primeiros lugares, escritas por autoras e autores negros, retratando a violência racial no Brasil (Oliveira, 2025). O crítico toma uma posição bastante densa: de um lado, reconhece haver boas razões para se inquietar com a perda de fibra da forma; por outro lado, lembra como esse suposto conteudismo é acusação antiga contra a literatura escrita por pessoas negras no Brasil, desde pelo menos Machado de Assis. A avaliação de déficit na elaboração formal teria sempre acompanhado a recepção da literatura negra em nosso território, de Machado a Conceição Evaristo, passando por Carolina Maria de Jesus e muitos outros.

Como se vê, o hábito ancestral de opor forma à conteúdo segue gerando ruídos. Como essa discussão seria desdobrada caso se compreendesse por “forma” não um gesto de composição que sintetiza ou emoldura um “conteúdo” (testemunhando uma vitória da ordem sobre o caos, na esteira da história ocidental do desenvolvimento técnico do controle da natureza), mas como realidade emergente, no desvio contínuo provocado pela implicação mútua e irreduzibilidade recíproca de seus materiais e linguagens, de seus procedimentos e efeitos de sentido? Como vimos, essa concepção de forma – que tivemos em conta em nossa análise dos poemas de *slam* – não delimitaria um domínio autônomo ou específico, mas prolongaria um processo soberano de diferenciação contínua de seus contornos (cf. nota 8), desdobrado em atrito e articulação com seus meios externos e tensões internas.

Para Oliveira (2025), por outro lado, interessa mais associar aquele déficit formal a “um dado material objetivo a ser transfigurado esteticamente”. Reivindicando esse juízo sobre o que seria um estado de fato da atualidade, o crítico conclui que escrever a partir dessa falta, dessa precariedade, teria mais força estético-política na era necropolítica neoliberal diagnosticada por Achille Mbembe do que seguir os paradigmas de elaboração formal densa da modernidade, “sistematicamente incapazes de dar conta da experiência de dissolução do mundo contemporâneo”. O que se desdobra dessa nova potência estética do precário, porém, é uma experiência incômoda, radicalmente indomesticável nos termos do sistema cultural progressista (apesar de tentativas constantes): a cultura periférica, ali exemplificada pelo funk de Oruam, com sua capacidade ambivalente de polarização e aceitação dos ditames do capitalismo, sem “adesão irrestrita a parâmetros civilizatórios” e reprodução dos “discursos mais fundamentalistas de seus pastores”.

Vimos como a experiência dos poemas analisados está próxima desses dilemas e também se constitui nessa economia de polarização e porosidade em relação a discursos, materiais e fatores oriundos de sistemas externos – dentre eles o campo literário mais prestigiado, a instituição escolar, a norma culta da língua, as polícias, as igrejas etc. Corolário da noção de forma que adotamos entretecendo o diálogo entre a biologia celular e teoria literária é a ausência de qualquer horizonte de reconciliação civilizatória entre esses diferentes sistemas; muito pelo contrário, a vida dos contornos formais dependeria da conservação de sua heterogeneidade recíproca, de sua relação tensa e conflituosa, mesmo quando trocam informações. Como vimos, isso não significa retirar de cena toda e qualquer inquietação ética ou política da paixão de forma, muito pelo contrário, implica zelar por sua vida mortal e pela potencialidade de transformações de seus meios (cf. Maniglier, 2008) precisamente ali onde se desenham alianças e deslocamentos. Se a reflexão de Oliveira termina com David Kopenawa e a “radicalidade de uma linguagem que não é mais humana” como ponto de fuga, talvez não seja descabido ver no *slam* a escavação de um território de experiências linguísticas, políticas e existenciais *vivas*, que de algum modo contribuem para resistir à queda do céu.

## Referências

BARBIERI, Marcello. *Code Biology: A New Science of Life*. Heidelberg: Springer, 2015.

BARBIERI, Marcello. Codepoiesis – the deep logic of life. *Biosemiotics*, n. 5, 2012, p. 297-299. DOI: <https://doi.org/10.1007/s12304-012-9162-4>.

CORNELISSEN, Joep. Making Sense of Theory Construction: Metaphor and Disciplined Imagination. *Organization Studies*, v. 27, n. 11, p. 1579-1597, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1177/0170840606068333>.

DASTON, Lorraine. *Biographies of scientific objects*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

DOLAR, Mladen. A política da voz. Tradução: Fabio Roberto Lucas. *Literatura & Sociedade*, v. 19, n. 19, 2014, p. 192-206.

FAULCONIER, Gilles; TURNER, Mark. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Nova York: Basic Books, 2003.

- FERREIRA, Nayane Oliveira. *Cultura de rua e o slam interescolar: a literatura periférica na escola*. 2022. Tese (Programa de Pós-Graduação em Educação) – Universidade Nove de Julho, 2022.
- GAGNIER, Regenia. “A symbiological approach to sex, gender, and desire in the anthropocene”. *Journal of the Theoretical Humanities*, v. 22, 2017, s. p. DOI: <https://doi.org/10.1080/0969725X.2017.1285601>.
- HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble: making kin in the chthulucene*. Duke: Duke University Press, 2016.
- HOUAISS, A et al. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua Portuguesa*. Link de acesso: [https://houaiss.uol.com.br/houaission/apps/uol\\_www/vopen/html/inicio.php](https://houaiss.uol.com.br/houaission/apps/uol_www/vopen/html/inicio.php)
- KÖVECSESE, Zoltán. The metaphor-metonymy relationship: correlation metaphors are based on metonymy. *Metaphor and Symbol*, v. 28, n. 2, p. 75-88, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1080/10926488.2013.768498>.
- LATOUR, Bruno. On the partial existence of existing and nonexisting objects. In: DASTON, Lorraine (org). *Biographies of scientific objects*. Chicago: University of Chicago Press, 2000, p. 247-269.
- LATOUR, Bruno. *Enquête sur les modes d'existence : une anthropologie des modernes*. Paris : La découverte, 2012.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Le contexte de l'oeuvre littéraire*. Paris: Dunod, 1993.
- MANIGLIER, Patrice. Du mode d'existence des objets littéraires. *Temps Modernes*, n. 676, 2013, p. 48-80. DOI: <https://doi.org/10.3917/tm.676.0048>.
- MÁRCIO RICARDO - “FANTA – FINAL SLAM DA GUILHERMINA.(1 vídeo [03:53]). Youtube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7H3wMYuEAF4>. Acesso em: 01 dez. 2025.
- MÁRCIO RICARDO. Sobre o poeta. *Slam Digital*, c. 2025. Disponível em: <https://slamdigital.com.br/poeta/marcio-ricardo/>. Acesso em: 02 dez. 2025.
- MARX, William. Catharsis. In: BERNARD, Mathilde; GEFEN, Alexandre; TALON-HUGON, Carole. *Arts et Émotions*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 63-69
- NANCY, Jean-Luc. *Le partage des voix*. Paris: Galilée, 1982.
- NANCY, Jean-Luc. *Les Muses*. Paris : Galilée, 2001.
- NEVES, C. A. B. Slams: letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo. *Linha d'água*, v. 30, n. 2, 2017, s/p. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v30i2p92-112>.
- OLIVEIRA, Acauam. “O que é um bom livro para um jornalão?”. *Outras palavras*. 9 jun. 2025, s/p. <https://outraspalavras.net/poeticas/o-que-e-um-bom-livro-para-um-jornalao/>
- PORTO, Walter. “Veja os melhores livros brasileiros de literatura do século 21, segundo júri convidado pela Folha”. *Folha de São Paulo*, 24 mai. 2025, s/p. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2025/05/veja-os-melhores-livros-brasileiros-de-literatura-do-seculo-21-segundo-juri-convidado-pela-folha.shtml>. Acesso em: 02 dez. 2025.
- ROMAO, Luiza Sousa. *Microfone em chamadas: slam, voz e representação*. 2022. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos – corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SANTOS, Elisa da Silva. *Na arena da cena poética: a batalha do slam no contemporâneo*. 2024. Tese (Doutorado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2024.

KIMANI - PROFECIA (1 vídeo [3:12]). Youtube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x8x14yfmr1I>. Acesso em: 02 dez. 2025.

KIMANI. Sobre o poeta. *Slam Digital*, c. 2025. Disponível em: <https://slamdigital.com.br/poeta/kimani/>. Acesso em: 02 dez. 2025.

SÜSSEKIND, Flora. *Coros contrários massa*. Recife: CEPE, 2022.

TENNINA, Lucía. *Cuidado com os poetas!* Literatura e Periferia na cidade de São Paulo. Porto Alegre: Zouk, 2017.

VALÉRY, Paul. *Œuvres II*. Paris: Galimard, 1957.

VERSO EM VERSOS. *Transformação com Márcio Ricardo*. Entrevista disponível em <https://www.verso-emversos.com.br/2018/09/transformacao-com-marcio-ricardo.html> – Setembro de 2018.

# Mecanismos de busca: coletividades corais anônimas, tecnologias midiáticas e gênero em Angélica Freitas e Cindy Sherman

## *Search Mechanisms: Anonymous Choral Collectivities, Media Technologies and Gender in Angélica Freitas and Cindy Sherman*

Miguel de Ávila Duarte

Universidade Estadual de Campinas

(Unicamp) | Campinas | SP | BR

maviladuarte@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6366-2464>

**Resumo:** Partindo da noção de coralidade, proposta por Flora Süssekind, buscamos investigar como se articulam as questões de gênero e as configurações de tecnologia midiática nos “3 poemas com auxílio do Google” de Angélica Freitas, a quinta seção do livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), tendo por contraponto a série dos *stills* que Cindy Sherman produziu entre 1977 e 1980, trabalho chave da produção artística feminista daquele momento. A relação entre os trabalhos de Freitas e Sherman se dá na medida em que articulam representações normativas de gênero com os *media* hegemônicos do seus respectivos contextos: a internet (e *a fortiori* as redes sociais), no caso da brasileira, e o cinema (e por extensão a televisão), no caso da estadunidense. Ao mesmo tempo, parecem dialogar com formas históricas das respectivas disciplinas artísticas, as formas poéticas do mote e glosa e a tradição da pintura narrativa, respectivamente. Por fim, tentaremos reformular a distância histórica entre tais trabalhos no quadro do panorama mais amplo da cultura e da sociedade brasileira contemporânea, que temos descrito a partir do que denominamos, em diálogo com o conceito clássico de Angel Rama (1985), as *ruínas da cidade letrada*.

**Palavras-chave:** Poesia e mídia; Angélica Freitas; Cindy Sherman; Literatura e coletividade.

**Abstract:** Based on the notion of chorality proposed by Flora Süssekind, we seek to investigate how gender issues and media technology configurations are arti-



culated in 3 *poemas com auxílio do Google* by Angélica Freitas, the fifth section of the book *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), having as a counterpoint the series of stills that Cindy Sherman produced between 1977 and 1980, a key work in the feminist artistic production of that period. The relationship between the works of Freitas and Sherman occurs insofar as they articulate normative representations of gender with the hegemonic media of their respective contexts: the internet (and a fortiori social networks), in the case of the Brazilian, and cinema (and by extension television), in the case of the American. At the same time, they seem to dialogue with historical forms of their respective artistic disciplines, the poetic forms of *mote e glosa* and the tradition of narrative painting, respectively. Finally, we will attempt to reformulate the historical distance between these works within the broader panorama of contemporary Brazilian culture and society, which we have described based on what we call, in dialogue with the classic concept of Angel Rama (1985), the ruins of the city of letters.

**Keywords:** Poetry and media; Angélica Freitas; Cindy Sherman; Literature and collectivities

Em texto de 2013, Flora Süssekind lança mão do termo coralidades para descrever

um conjunto significativo de textos [que] parece ter posto em primeiro plano uma série de experiências corais, marcadas por operações de escuta, e pela constituição de uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos. Coralidades nas quais se observa, igualmente, um tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura. E que não à toa conectam este campo a outras áreas da produção cultural. (Süssekind, 2022, p. 202)

Passada já mais de uma década, os desenvolvimentos posteriores têm sublinhado o caráter quase profético desse ensaio – publicado originalmente no jornal *O Globo*, e mais recentemente, em livro (Süssekind, 2022.). Seu foco é um conjunto de textos contemporâneos cujas formas corais puxam para si a polifonia das multidões anônimas. Multidões cujo vozeiro digital povoa a falsa (como facilmente se constata) nova *polis* das redes sociais. Dizemos isto não apenas no sentido de que as formas corais continuaram a caracterizar parte signifi-



cativa da produção artística brasileira contemporânea, em especial aquela que poderíamos – seguindo Florencia Garramuño (2014) – denominar como “expansiva” ou “inespecífica”. Mas principalmente no sentido de que o protagonismo daqueles “famosos anônimos imbecis” – cuja caracterização Sussekind (2022, p. 208) vai buscar em uma fala de André Sant’Anna – se fez sentir em toda a tragédia política que se abateu sobre o Brasil, a partir das malfadadas jornadas de junho de 2013, citadas na abertura do ensaio em questão. Se naquele momento pareciam se abrir tanto possibilidades esperançosas quanto possibilidades terríveis, é difícil contestar o fato de que foram estas últimas que predominaram nos anos subseqüentes de lavajatismo, golpe parlamentar-midiático de 2016, intimidação fascista de instituições culturais (a partir de 2017), ascensão política da extrema-direita (2018), associada ao negacionismo em plena pandemia de COVID-19 (2020). Embora não seja impossível acreditar que agora o pior já tenha passado, em certo sentido, ao invés de acabar, a crise política brasileira (que se arrasta há mais de uma década) tem se “normalizado”, ainda mais no contexto das crises políticas igualmente perenes daquilo que ainda há algum tempo se denominava “Ocidente”.

É dentro de tal quadro que pretendemos investigar as formas como a coletividade, percebida sob a espécie coral do anonimato, se articulam com as questões tecnológicas e de gênero no âmbito dos “3 poemas com auxílio do Google” de Angélica Freitas, a quinta seção do livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), tendo por contraponto a série dos *stills* que Cindy Sherman produziu entre 1977 e 1980, trabalho chave da produção artística feminista daquele momento. A relação entre os trabalhos de Freitas e Sherman se dá na medida em que articulam representações normativas de gênero com os *media* hegemônicos dos respectivos contextos: a internet (e as redes sociais), no caso da brasileira, e o cinema (e a televisão), no caso da estadunidense. Parecem também dialogar com formas históricas das suas disciplinas artísticas, as formas poéticas do mote e glosa e a tradição da pintura narrativa, respectivamente. Por fim, tentaremos reformular a distância histórica entre tais trabalhos no quadro mais amplo da cultura e da sociedade brasileiras contemporâneas, que temos descrito a partir do que denominamos, em diálogo com o conceito clássico de Angel Rama (1985), as *ruínas da cidade letrada*.

A confluência entre os “3 poemas com auxílio do Google” e um dos trabalhos abordados por Flora Sussekind no ensaio já mencionado, *Delírio de Damasco* de Veronica Stigger, foi registrada por Leonardo Villa-Forte

Não coincidentemente, *Delírio de damasco* e “3 poemas com auxílio do Google” compartilham forte ar político. É curioso notar que ambos usam o [mesmo] tipo de fonte – “discurso alheio comum” [...]. O olhar de Freitas e Stigger está virado para o anonimato, a opinião veloz, irrefletida, a fala “que não é séria” e que é propícia à investigação, via escuta/leitura/escrita, do conservadorismo ou preconceito instalado nos discursos. Os trabalhos de Freitas e Stigger tocam, assim, a abordagem documental. (Villa-Forte, 2019,p. 202)

Ambos os trabalhos – que se apropriam, por um lado, de buscas realizadas na internet, e, por outro, de frases ouvidas casualmente na rua – são também exemplos do que tem sido denominado poesia conceitual ou “escrever sem escrever”. Marjorie Perloff (2013), Kenneth Goldsmith (2011) e, no contexto brasileiro, o próprio Villa-Forte (2019) têm refletido sobre o lugar de tal forma de escrita no quadro das poéticas contemporâneas. Descrito em termos gerais, o argumento de tais autores se baseia na ideia de que a apropriação – introduzida no âmbito das artes plásticas pelos já centenários *ready-mades* de Marcel Duchamp e transfor-



mada em procedimento artístico de uso corrente no contexto das neovanguardas dos anos 1960-1970 – se torna uma forma fundamental de escrita com o advento da web. A internet seria, assim, concebida como um manancial infinito de textualidade a ser manejado com o mais difundido par de teclas de atalho, *ctrl+c* (copiar) e *ctrl+v* (colar). Pensada como análoga ao impacto da fotografia no campo das artes plásticas, tal situação implicaria a possibilidade de radicalizar a releitura pós-moderna da relação entre original e cópia e da própria noção de originalidade ao mesmo tempo que retomaria a trajetória das múltiplas formas de escrita experimental, relegadas a segundo plano após o encerramento do ciclo das neovanguardas. Por fim, tal poesia conceitual estaria, por sua vez, vinculada às discussões sobre propriedade intelectual em uma cultura conectada.

No caso dos *stills* de Cindy Sherman, temos também uma relação com os procedimentos de apropriação ainda que de forma mais mediada. Como argumenta Arthur Danto (1998, p. 8), a artista se apropria não de fotos específicas (como faria, por exemplo, Richard Prince ou, no contexto brasileiro, Rosângela Rennó), mas de um gênero fotográfico, o *still* de cinema. Os trabalhos de Sherman são fotos meticulosamente produzidas no sentido de parecerem *stills*. Porém, ao invés de atrizes de filmes reais, temos a própria artista assumindo uma miríade de papéis, todos eles clichês cinematográficos cuja tipicidade tácita dispensa até mesmo títulos específicos em cada foto (a série é denominada *Untitled film stills* e cada foto é identificada apenas por um número). Procedimento que leva Annateresa Fabris (2003, s. p.) a indagar: “como pensar em auto-retratos diante das composições de Sherman, destituídas de toda vontade de auto-revelação, de toda dimensão íntima?”. Como argumenta Danto

Em qualquer sentido em que cada foto [*still*] é dela [*of her*], nenhum dos trabalhos até onde consegui compreender é de alguma forma um auto-retrato de Cindy Sherman. Na melhor hipótese são retratos que ela compartilha com toda mulher que concebe a narrativa da própria vida no idioma dos filmes baratos. (Danto, 1998, p. 10, tradução nossa)

Se Freitas opera com o documental em um âmbito, a literatura, que costuma ser concebido como propício para a narrativa ficcional, Sherman introduz elementos de ficção e narrativa em um território muitas vezes concebido a partir do processo de documentação, a fotografia. Danto (1998, p. 11) argumenta que a artista joga com o cruzamento entre aqueles trabalhos que operam pela via da apropriação no âmbito da fotografia e aqueles nos quais a fotografia documenta alguma espécie de performance. É através desse procedimento híbrido que, para Annateresa Fabris,

Cindy Sherman enfatiza a construção retórica que rege a representação cultural (e social) da mulher, conferindo ao cinema e à televisão o papel de fato determinante que eles tiveram na configuração de um conjunto de representações míticas e arquetípicas, as quais confinam o espaço do feminino à dimensão da imagem em seus múltiplos significados. Imagem transformada em visão crítica pela artista ao assumir o papel de atriz e ao criar um jogo dialético entre representação e auto-representação a fim de melhor sublinhar a ficção subjacente à construção do feminino. (Fabris, 2003, s. p.)

É fácil notar a afinidade de tal trabalho com o quadro geral do livro *Um útero é do tamanho de um punho*, incluindo os “3 poemas com auxílio do Google”, que nesse aspecto não se

diferenciam fundamentalmente dos demais poemas ali presentes. Como descreve Gabriel José Innocentini Hayashi, temos ali

o investimento no tema feminino, cuja sùmula um tanto breve e forçada poderia ser “o que significa ser mulher no Brasil hoje em dia?”, [...], [que] proporciona [...] um efeito cumulativo de grande eficácia, com inesperados desdobramentos em cada uma de suas sete partes. [Angélica] Freitas corrói estruturas binárias (sendo a principal delas a oposição homem x mulher), ao assumir ironicamente discursos preconceituosos e desvelar a violência ainda em voga na linguagem e na sociedade. [...] [Trata-se de um] procedimento crítico de desvio e desestabilização do signo “mulher” e de suas interpretações e fantasias [...] (Hayashi, 2015, p.91-92)

O que torna a justaposição dos “3 poemas com auxílio do Google” com o trabalho de Cindy Sherman especialmente interessante é a ênfase no caráter mediado e mais especificamente midiático dos discursos normativos sobre gênero explorados em cada caso. Se Sherman produz falsas imagens referentes ao universo cinematográfico (e, por extensão, televisivo), elas são virtualmente indistinguíveis das imagens que efetivamente são produzidas a partir daquele universo – imagens que são elas também, em certo sentido, “falsas”, ou seja, encenadas, produzidas, pesadamente retóricas. Contra o senso comum da fotografia ligada ao documental, baseada na sua dualidade de signo simultaneamente indicial e icônico (para usarmos as categorias de Charles Peirce), temos aqui a fotografia como estrutura retórica, narrativa, ficcional. Mas que, no entanto, convida à identificação, sublinhada pela transformação da própria artista nas múltiplas personagens estereotipadas. O meio torna-se opaco, desnaturalizado. Já no trabalho de Freitas, como descreve Villa-Forte,

O poema se lê como um texto com unidade entre a ideia geral e os versos, um por um, sem incongruências. Só que os versos apontam para fora na medida em que a poeta afirma que são poemas feitos com auxílio do Google – não são poemas feitos em homenagem ao Google ou com o pensamento no Google, ou a partir dos afetos que a poeta sente quando usa o Google, são poemas feitos com, por meio de, através. Neles, [Angélica] Freitas torce os sentidos originais dos trechos que encontra online e lhes confere novos sentidos ao compor uma nova peça (Villa-Forte, 2019, p.113)

O mecanismo de busca já naquele momento hegemônico na web – o Google, principal produto de uma das mais poderosas e lucrativas corporações contemporâneas, a Alphabet Inc. – é trazido para o primeiro plano. Se Sherman responde a um meio que produz imagens produzindo mais imagens (que, exatamente por serem redundantes com aquelas, assumem um caráter de suplemento), Freitas responde a um meio que organiza texto organizando texto. Em entrevista, a poeta afirmou que no processo de escrita de *Um útero é do tamanho de um punho* ela resolveu “procurar na web textos sobre o corpo da mulher, pra ver como eram escritos, como era a linguagem, que palavras eram usadas, se havia alguma estrutura ou pensamento recorrente” (*apud* Villa-forte, 2019, p. 119). Operações de pesquisa que, nas demais seções do livro, pertencem somente à gênese do texto, não marcando de maneira visível o que lemos ali, parte do que a partir da tradição aristotélica poderia ser descrito como o trabalho propriamente mimético da poesia, subsídio para a produção de certa verossimilhança – no caso, não com o que possa acontecer no mundo, mas com as formas através das quais se

fala dele. Mas nas “googlagens” (termo que a autora usa para denominar seu procedimento) propriamente ditas é a irrupção quase documental do resultado de três buscas específicas que ocupa o espaço no qual, se pensarmos na tradição da poesia lírica, se esperaria encontrar um eu-lírico. Ao invés de uma voz, encontramos várias, fragmentos originalmente dispersos em muitos textos de muito autores, oriundos provavelmente de uma tipologia textual também variada. E, no entanto, trata-se também de apenas uma voz, aquela do mecanismo de busca. Um algoritmo absolutamente opaco para quase todos os seus usuários que é contraditoriamente percebido como transparente, virtualmente invisível, devido à forma como se encontra integrado no cotidiano.

A busca é em si uma reorganização de texto disponível online que será, por sua vez, reorganizado pela autora. Uma das características fundamentais de tais poemas é o fato de se apresentarem claramente como poemas, no sentido de, apesar da sua carga conceitual provocativa, evocarem formas reconhecíveis dentro da tradição poética. Dispostos pela via do procedimento da anáfora, o mesmo que estruturava já certos sonetos de Camões ou ainda o “E agora José?” de Drummond, os poemas também podem ser compreendidos a partir da estrutura igualmente tradicional do mote e glosa. Segundo a descrição de António Coimbra Martins (1978, p. 369): “glosa é uma estância que retoma, desenvolvendo-o, o sentido dum dado tema, do qual repete um ou mais versos em posição certa. Este tema, a que se chama o mote, consta duma estância geralmente curta”. Forma fundamental da poesia portuguesa do séc. XVI, registrada amplamente no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende e na produção de Francisco de Sá de Miranda e Luiz de Camões, frequentemente é baseada em mote alheio, ou seja, o verso de um terceiro, às vezes nomeado, às vezes não. Trata-se de uma estrutura fundamentalmente dialógica, verbo próprio que se constitui a partir do verbo alheio.

Nas “googlagens” o jogo das vozes se complica. Se na estrutura de mote e glosa tradicional o mote costuma ser alheio e a glosa própria, no trabalho de Freitas é o mote, no caso o termo da busca, que pode ser considerado próprio, enquanto a glosa é coral, coletiva e anônima, ainda que mediada pela voz contraditoriamente opaca e transparente do algoritmo. Os termos de busca que intitulam os três poemas – “a mulher vai”, “a mulher pensa”, “a mulher quer” – podem ser associados também a outras formas de busca, a longa busca dos múltiplos movimentos feministas através da história por direitos/liberdades supostamente universais: o direito/liberdade de ir e vir, o direito/liberdade de pensar, o direito/liberdade a vontades e desejos autônomos (outra acepção do verbo buscar). Em vez de desenvolver o mote, a glosa coral toma a forma de um mosaico de frases feitas que contradiz de forma ácida e irônica, pela via de um desfile de preconceitos e normatividades opressoras, a efetividade dos termos buscados – “a mulher vai se casar ter filhos cuidar do marido e das crianças”; “a mulher pensa em nada ou em algo muito semelhante”; “a mulher quer um macho que a lidere”. O caráter anônimo das vozes que glosam é reforçado por sua ambiguidade, pois, como observa Villa-Forte:

Em razão da escolha da terceira pessoa gramatical para falar sobre a mulher, a voz pronunciada faz as vezes da voz de um outro indefinido. Pode ser um outro não mulher que realiza inferências sobre o que certa mulher quer ou sobre o que a mulher em geral, como gênero, costuma querer – e só o ato de realizar essa generalização já diz algo. E pode ser, também, a voz da própria mulher exprimindo sua percepção acerca de si, como também pode ser uma mulher expressando sua visão em relação a outra mulher ou às mulheres em geral. Qualquer uma das cinco vias torna o texto acidamente doloroso. (Villa-Forte, 2019, p. 114)

A personagem “mulher” aproxima os poemas em questão daqueles constantes de outras partes do livro. Com uma diferença. Temos ali “a mulher” (com artigo definido, mas que no contexto tende contraditoriamente à generalização) por oposição a “uma mulher” (com artigo indefinido, individualizando, porém, os aspectos da normatividade de gênero que atuam no caso específico), mais frequente nos poemas das outras seções do livro, definida em geral por um adjetivo por vezes normativo (“boa”; “limpa”; “sóbria”; “bonita”, etc.) ou degradante (“suja”; “ébria”; “feia”, etc.). Exatamente por essa articulação entre o específico e o geral – o pessoal que também é político, segundo a formulação feminista já clássica – que podemos talvez argumentar que os “3 poemas com auxílio do Google” não constituem uma seção anômala na arquitetura do livro, mas sim um dos seus pontos centrais. De certa forma, sua coralidade apropriativa acaba por contaminar os demais poemas do livro, servir como a documentação que embasa todas as outras narrativas. A recusa em centrar nesses poemas alguma espécie de eu lírico (outra característica que ecoa outras partes do livro) – resultando na encenação da coralidade anônima das redes – parece distanciá-los da tradição da poesia lírica. Procedimento que possui paralelo nos trabalhos de Cindy Sherman, retratos em que a imagem da própria artista se faz presente, mas que – seguindo a argumentação já exposta de Fabris e Danto – não constituem propriamente auto-retratos no sentido tradicional do termo. Retomando, porém, o paralelo com as formas poéticas em mote e glosa, cabe observar as próprias ambiguidades desse suposto “eu” da lírica tradicional. Vejamos o seguinte poema de Sá de Miranda

A ESTE VILANCETE  
DE MANOEL DE LEIVA

*Pois os meus olhos são vossos  
que faço eu  
ao dar a seu dono o seu?*

Quantos conselhos se dão  
aos olhos com que vos vi!  
Um diz assi, outro assi,  
razões que não vem, nem vão;  
vou-me após o coração  
que vos já deu  
quanto soía ter de seu.

Tudo é em vosso poder:  
de livre que eu aqui vim,  
não deixastes nada em mim,  
nem olhos que al possam ver.  
E como podia ser  
ver-vos eu  
e ter mais nada de meu?  
(Miranda, 2003. p. 36-37)

Como pode se observar, o mesmo eu-lírico se põe em funcionamento nos versos dos dois poetas, interpelando uma mesma dama. O jogo de máscaras do amor cortês opera na contramão da individuação do eu-lírico, da sua vinculação com um poeta específico, elementos que só se tornarão incontornáveis no modelo de poesia lírica do Romantismo oitocentista.

Falando de um momento anterior ao aqui descrito em relação ao mote e glosa, Paul Zumthor (2001, p. 71) descreve a figura do “autor empírico”, ou seja, a voz que entoia o poema, que tantas vezes no contexto medieval é aquela do jogral, intérprete e não autor das palavras que lança ao mundo. No caso da tradição do mote e glosa, talvez caiba também falar de uma figura equivalente que faz convergir o pronome pessoal *eu* composto por autores distintos. Convergência para a qual contribui o caráter convencional dos elementos que compõem a cena típica do amor cortês. Uma convenção que se baseia exatamente em papéis de gênero bastante rígidos.

Voltando aos “3 poemas com auxílio do Google”, podemos arriscar que ali a glosa coral, supostamente aleatória e fragmentada, produzida pela via do mecanismo de busca, faz emergir, no entanto, um jogo discursivo sobre as noções de gênero tão rígido, convencional e normativo quanto aquele do amor cortês. Cabe mesmo indagar ao que nos referimos quando falamos das vozes ali presentes. Não se trata obviamente de vozes que se apresentem de maneira literalmente sonora, marcadas pelo caráter único de cada grão-de-voz. São vozes-feitas-texto e só assim que elas podem ser o que são – ao mesmo tempo muitas (de cada uma das situações de onde foram extraídas) e uma só (aquela do mecanismo de busca). Trata-se de uma comunidade que se expressa em termos acusticamente impossíveis, aquela característica de um lugar virtual, que possui apenas a aparência superficial da *polis*.

Um contraexemplo talvez ajude a demarcar o argumento acima. Na variante do Samba carioca denominada Partido Alto, uma estrutura em tudo análoga àquela do mote e glosa se encena a partir de uma comunidade literal de vozes, articulação acústica de um grupo humano em um lugar específico. Na descrição de Nei Lopes (2008, p. 27-28), trata-se de uma “espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou ‘primeira’) e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão”. Temos aí uma forma antifonal na qual o uníssono do refrão ou “primeira” encena a comunidade da roda-de-samba e é respondido pela parte solada de cada partideiro que se apresenta, assim, em resposta e diálogo com a coletividade. Já nas “googlagens” nada responde a nada, trata-se de um diálogo da surdez, a comunidade se estabelece como que à revelia, como puro efeito do mecanismo de busca. A relação entre o mote e a glosa se dá pela via do mal-entendido, o “ir”, o “pensar” e o “querer” das chaves de busca correspondendo com a letra dos mesmos termos nos versos de glosa, mas não com seu espírito. O que se encontra encenado é uma comunidade ao mesmo tempo intensamente interligada e rigorosamente atomizada. O primeiro dos poemas “a mulher vai” é possivelmente o mais representativo nesse sentido:

a mulher vai

a mulher vai ao cinema  
a mulher vai aprontar  
a mulher vai ovular  
a mulher vai sentir prazer  
a mulher vai implorar por mais  
a mulher vai ficar louca por você  
a mulher vai dormir  
a mulher vai ao médico e se queixa  
a mulher vai notando o crescimento do seu ventre  
a mulher vai passar nove meses com uma criança na barriga  
a mulher vai realizar o primeiro ultrassom

a mulher vai para a sala de cirurgia e recebe a anestesia  
 a mulher vai se casar ter filhos cuidar do marido e das crianças  
 a mulher vai a um curandeiro com um grave problema de hemorroidas  
 a mulher vai se sentindo abandonada  
 a mulher vai gastando seus folículos primários  
 a mulher vai se arrepender até a última lágrima  
 a mulher vai ao canil disposta a comprar um cachorro  
 a mulher vai para o fundo da camioneta e senta-se choramingando  
 a mulher vai colocar ordem na casa  
 a mulher vai ao supermercado comprar o que é necessário  
 a mulher vai para dentro de casa para preparar a mesa  
 a mulher vai desistir de tentar mudar um homem  
 a mulher vai mais cedo para a agência  
 a mulher vai pro trabalho e deixa o homem na cozinha  
 a mulher vai embora e deixa uma penca de filhos  
 a mulher vai no fim sair com outro  
 a mulher vai ganhar um lugar ao sol  
 a mulher vai poder dirigir no afeganistão  
 (Freitas, 2012. p. 55)

Em contraste marcado com as outras duas “googlagens”, em “a mulher vai” os versos podem ser seguidos como se delineassem uma sequência narrativa: a uma primeira cena de desejo (versos 2 a 6), se segue uma gravidez e um parto (versos 8 a 12); daí se parte para uma relação normativa recheada de frustrações, que se resolve em alguma forma de rompimento (versos 13 a 25). O verso final interrompe a possibilidade de leitura linear, visto que toda a movimentação anterior parece incongruente com a cena afegã na qual a possibilidade de conduzir ou não um automóvel se encontra em questão. O que acaba por enfatizar a provável heterogeneidade dos versos anteriores, a ambiguidade irresolúvel entre a algaravia coral e a voz única do mecanismo de busca. O encerramento do poema aponta para uma dimensão fundamental da crítica feminista que caracteriza *Um útero é do tamanho de um punho*: as estruturas opressivas do patriarcado que emergem nos seus poemas se encontram imbricadas com resquícios normalizados de ondas feministas anteriores. Comemorar que “a mulher vai poder dirigir no afeganistão”, frase que parece retirada de uma manchete apologética em relação à chamada “Guerra ao terror” promovida pelos EUA, acaba por constituir uma apropriação especialmente cínica da temática dos direitos das mulheres. Sem dúvida, o fato do regime Talibã restringir formalmente a possibilidade de mulheres conduzirem automóveis é indefensável. No entanto, a afegã que tiver a sua vida destruída por uma bomba estadunidense ou que estiver reduzida à mais abissal miséria em um território devastado pela guerra também não poderá dirigir um automóvel, além de ter muitas outras possibilidades mais básicas para a vida humana igualmente negadas. O fato de, depois de vinte anos, a Guerra do Afeganistão ter se encerrado, em 2021, com a volta do Talibã ao governo do país demonstra como as referências aos direitos das afegãs não passaram de um bem sucedido movimento de *marketing* visando legitimar as movimentações do complexo industrial-militar estadunidense, único beneficiado real do processo. Suposto feminismo liberal como véu ideológico da agressão militar imperialista.

Dentre os verbos que individualizam cada um dos “3 poemas com auxílio do Google”, “ir” é aquele que mais se adéqua a construções narrativas, a certa linearidade. Os poemas em torno de “pensar” e “querer” acabam sublinhando a sua construção por justaposição, a



relação paratática entre os versos, ainda que organizados por relações de proximidade temática. Por oposição à narratividade sequencial ficcional, temos o acúmulo de justaposições de sabor documental. Como já proposto, nos *stills* de Sherman a fotografia assume – de maneira inversa, porém, simétrica – função narrativa. No entanto, a narratividade aqui se apresenta de forma ostensivamente não sequencial. Cada fotografia parece remeter a um filme diferente, estrelado talvez mesmo por uma atriz diferente, ainda que saibamos que é a artista que se encontra posando em cada uma das fotos (e, como ressalta de maneira característica Danto [1998, p. 10], isso é algo de que tomamos conhecimento e não algo que possamos deduzir com os nossos próprios olhos). O enredo de cada um dos filmes hipotéticos em questão nos parece, porém, acessível – separado do receptor por uma distância transponível por algum palpite de peculiar intuição. Para produzir tal efeito é preciso desdobrar de alguma forma a temporalidade que caracteriza a narrativa (e, por extensão, o cinema) nas dimensões restritamente espaciais da imagem estática (a fotografia, nesse ponto igualada à pintura). Ora, como argumenta Walter Moser, tal possibilidade já se vê mapeada por aquele que primeiro descreveu a oposição entre artes temporais e espaciais, G. E. Lessing:

o pintor só pode, em princípio, representar um momento único dentro do desenvolvimento de uma ação, mas tende a transcender essa coação escolhendo como objeto a ser representado o que Lessing denomina um momento “fértil” (*fruchtbar*) ou “conciso e denso” (*prägnant*). Esse momento seria escolhido de maneira a obrigar o espectador a estendê-lo em sua imaginação em direção ao passado ou ao futuro; ele contém, portanto, uma temporalidade potencialmente mais vasta que o momento representado picturalmente. (Moser, 2006, p. 46)

Cultivando a construção do “momento fértil”, Sherman retoma toda uma tradição retórica da pintura narrativa, cujo o ápice talvez se encontre em certas vertentes da pintura europeia do séc. XVII – incidentalmente um contexto no qual se exige funções pesadamente ideológicas para as artes visuais, tanto no sentido da propaganda religiosa da Contra-reforma, quanto naquela dos regimes absolutistas. Mas cabe lembrar que toda imagem tem alguma dimensão retórica e o caráter de epifania, de captura do efêmero supostamente espontâneo, de certa tradição da fotografia de arte do séc. XX (Cartier-Bresson, por exemplo) não elimina, apenas esconde, seu caráter de construção. O gesto de Sherman se dá na direção oposta, ao carregar nas tintas, na teatralidade, dos momentos férteis que constrói, a artista expõe, de maneira quase brechtiana, sua própria artificialidade. Em *Untitled Film Still #10* temos *the girl*<sup>1</sup> ajoelhada no chão de uma cozinha interrompendo por um instante o ato de recolher do chão as compras, que se encontram esparramadas junto a uma sacola de papel rompida, para olhar (de maneira descontente, porém contida) possivelmente para uma personagem (Um homem? Uma criança? Outra mulher?) que se encontra extra quadro. Temos ali um cuidadosamente construído “momento fértil”, que nos leva a indagar o que estaria acontecendo na cozinha daquela jovem, mas possivelmente já desiludida, dona-de-casa. Para retomarmos os versos de Freitas, seria a mulher que “vai colocar ordem na casa”? Ou aquela que “vai ao supermercado comprar o que é necessário”? Ou ainda a que “vai para dentro de casa para preparar a mesa”? Psicologizando um pouco a cena, talvez seja a mulher que “vai desistir de tentar

<sup>1</sup> “A garota”, segundo Danto (1998, p. 11), “sempre a mesma ainda que diferente”, é a personagem recorrente dos *Untitled Film Stills*.



mudar um homem” e se sente na obrigação de conter seus sinais de insatisfação diante de uma situação que pode ser tanto um acidente doméstico banal quanto o resultado de um ato de violência doméstica.

Cabe indagar se é possível extrapolar a ideia do “momento fértil” que Sherman mobiliza nos *stills*. Os *stills* de cinema como um todo poderiam ser considerados o “momento fértil” que a artista utiliza para remeter a uma metanarrativa, as representações de gênero no cinema e na televisão. Ao sublinhar o caráter construído das imagens, ela torna visível a máquina que mobiliza tais representações. As imagens são de uma mulher, uma personagem, uma atriz – que, como costumavam enfatizar os comerciais de televisão, “poderia ser você” –, mas o diretor, o roteirista, o produtor, etc. seriam naquele momento quase certamente homens. O mecanismo de perpetuação das representações chave do patriarcado se apresenta de maneira bastante concreta no extra-quadro, não aquele da narrativa ficcional, mas aquele das instâncias da indústria cultural que tipicamente produzem (e, em muitos sentidos, ainda produzem) tais imagens. Podemos enxergar talvez aqui – assim como nos trabalhos mencionados de Angélica Freitas – aquilo que Judith Butler chama de “repetição parodística do gênero”:

A repetição parodística do gênero [...] denuncia a ilusão da identidade de gênero como uma profundidade intratável e uma substância interna. Como efeito de uma *performatividade* sutil e politicamente imposta, o gênero é um “ato”, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, revelam seu *status* fundamentalmente fantasístico. (Butler, 2003, p. 211)

Mas nesse ponto o caráter dos media hegemônicos contemporâneos aos quais se referem os trabalhos de Sherman e Freitas apresenta suas diferenças fundamentais. No caso do cinema e da televisão temos meios nos quais uma emissão concentrada se dirige a uma recepção ampla e difusa – uma estrutura na qual certa concentração, no mínimo relativa, de poder no polo de emissão é bastante evidente. Contra tal inimigo, a estratégia de combate necessária parece ser alguma variante feminista da estratégia revolucionária característica do séc. XX, a tomada dos meios de produção. Mas como enfrentar a reconfiguração do patriarcado em uma estrutura supostamente horizontal de comunicação, na qual a emissão aparenta ser quase tão difusa quanto a recepção?

A incorporação no poema de Freitas de detritos textuais comuns da web – fragmentos dessa substância caracteristicamente contemporânea denominada “conteúdo” a qual somos todos exortados a consumir e a produzir na web (em especial, nas redes sociais) –, resultam de fato no que, como já visto, Flora Süssekind (2022, p. 202) denomina um “tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário”. Mas a possibilidade ou mesmo a necessidade de um poema, um artefato fundamentalmente enquadrado nessa categoria anteriormente central denominada “arte”, se engajar com o universo indistinto do “conteúdo” também pode ser compreendida pela hipótese – que temos desenvolvido em várias ocasiões (Duarte, 2025, 2024 e 2021) – de que a antiga “cidade letrada” estaria em ruínas. Se falamos de “ruínas da cidade letrada” estamos invocando a noção de “cidade das letras”, desenvolvida no ensaio de mesmo nome do crítico uruguaio Angel Rama (1985). Com ela o crítico almeja dar conta da relação duradoura entre escritura, cidade e poder na América Latina. Partindo da forma como se articulou no período

colonial uma casta de intelectuais a serviço das coroas ibéricas, ele descreve como a diminuta república das letras latino-americana conseguiu perpetuar, apesar de transformações profundas como as independências e as modernizações/laicizações da virada do século XX, o domínio das letras enquanto privilégio e, desta forma, seu poder. Tal concepção nos parece uma espécie de contraponto indissociável da outra grande proposta do autor para a interpretação das literaturas e culturas latino-americanas, a ideia de transculturação narrativa, cuja percursora na obra do crítico uruguaio foi mapeada por Roseli Barros Cunha (2007). Ora, se temos por hipótese aqui que tal configuração cultural e literária se encontra em ruínas, isso significa que observamos no contemporâneo alguma espécie de cisão fundamental, mas que, longe de eliminar as construções anteriores, se apropria delas, constrói por sobre (com e contra) suas ruínas. Mas qual seria a natureza da cisão aqui evocada? Nas últimas décadas, os diagnósticos de uma transformação fundamental do campo literário têm se acumulado, gerando reações que vão da nostalgia melancólica de *A literatura em perigo* (2009), de Tzvetan Todorov, até ao entusiasmo com a nova ordem exemplificada pelo texto *Literaturas pós-autônomas* (2010), de Josefina Ludmer. No âmbito das artes plásticas, Arthur Danto (2010) e Hans Belting (2012) propuseram suas versões do fim da história da arte – uma tópica originalmente hegeliana retomada já anteriormente por Theodor Adorno –, assim como suas visões de como a arte continua operando para além de tal ruptura. Marcos Siscar (2010), pensando mais especificamente na poesia, chega a identificar um certo *discurso da crise*, ou seja, a repetição de um discurso melancólico sobre a perda de relevância da arte das palavras que ignora que, na verdade, a trajetória da poesia moderna como um todo é marcada de múltiplos modos pela ideia de crise. Ao localizarmos o fragmento aqui proposto desse mais amplo discurso da crise como sendo o de um (relativo) ruir das muralhas da cidade letrada, pretendemos focar não apenas nas universalmente evocadas transformações midiáticas ou no contínuo avanço da indústria cultural por sobre o que costumava ser denominado autonomia (ainda que relativa) da arte. Mas, também, chamar a atenção para o fato de que a relativa democratização educacional das últimas décadas tem produzido no Brasil apropriações interessantes do que costumava ser um jogo seletivo com a arte e a escrita, gerando frestas interessantes no que seria a versão literária do *pacto da branquitude* descrito por Cida Bento (2022). Ou seja, podemos para tal ponto ampliar a leitura que propõe Siscar (2010, p. 11): “quando falamos de crise, em poesia, não falamos exatamente de um colapso de ordem factual, mas mais precisamente da emergência de um ponto de vista sobre o lugar onde estamos, sobre nossas condições de ‘comunidade’”. Acreditamos que a emergência de certas obras, certas poéticas, certos pontos de vista sobre as *ruínas da cidade letrada* poderiam ser identificados mesmo com um contraponto a certa visão do contemporâneo como o espaço de uma suposta pluralidade sedada e pacificada – de que também fala Siscar (2014): momento no qual, além de montanhas amorfas de “conteúdo”, emergem escritas ao mesmo tempo potentes e problemáticas do contemporâneo, como o próprio trabalho de Angélica Freitas, entre outros.

Isso posto, a dimensão de tal cenário da contemporaneidade cultural à qual os “3 poemas com auxílio do Google” se relacionam mais diretamente é aquela mais enfaticamente negativa: a corrosão pela via tecnológica do que Jürgen Habermas (2003) denominava esfera pública. O ato de colecionar detritos no âmbito de uma obra de arte não constitui a rigor nenhuma novidade, basta observar como a noção de colagem que emerge do Cubismo no princípio do século XX se espalha por muito da produção cultural dos já mais de cem anos seguintes. A matéria-prima de parte significativa de tais colagens – literais ou metafóricas

cas – costumava ser exatamente um dos elementos mais característicos tanto da “cidade letrada” quanto da “esfera pública”, na forma em que ambas se organizaram nos séc. XIX e XX: o jornal diário e artefatos impressos correlatos, cujos fragmentos encontramos nas telas de Picasso e Braque, cuja presença torna possível o “Poema tirado de uma notícia de jornal” de Manuel Bandeira e cujo acúmulo nas “bancas de revista” se vê descrito em “Alegria, alegria” de Caetano Veloso. Da perspectiva contemporânea é necessário registrar exatamente as múltiplas dimensões do vácuo deixado no lugar anteriormente ocupado pelo jornal e pelo jornalismo cultural no âmbito da literatura, da arte e da cultura, da segunda metade do séc. XIX até a virada do séc. XXI, assim como o caráter limitado das instâncias equivalentes posteriores (blogosfera dos anos 00; coleções editoriais; revistas especializadas; feiras; oficinas, etc.). Na web, a cultura de massas se compartimentaliza em nichos, a serem explorados ou não pelo usuário. Esse pode tanto pesquisar nos mecanismos de busca o último sucesso do rádio e da televisão, quanto uma peça ou filme que havia passado décadas fora de catálogo, ou ainda o trabalho de algum artista contemporâneo desconhecido. As ideias de centralidade, importância, relevância se tornaram cada vez mais porosas, quase inefáveis. As possibilidades decorrentes, a princípio, pareciam libertar uma série de formas de recepção, de novas formas de organização descentralizada da produção e difusão culturais, o que em parte pôde efetivamente ser observado. No entanto, a lógica de bolhas, fundamental para quase tudo de interessante e importante que tem acontecido na cultura do século atual, é a mesma que possibilitou o retorno de propostas políticas extremamente regressivas nas últimas décadas. Poderíamos ver aí a derrocada do poder dos especialistas e vozes autorizadas dos meios de comunicação de emissão concentrada (o cinema e a televisão que permeiam os trabalhos de Cindy Sherman; os jornais e revistas aqui aludidos), que parecia a alguns ser a promessa de um mundo mais igualitário e livre, resultando, porém, na sua substituição pelos “famosos anônimos imbecis” produtores/consumidores de “conteúdo”. O resultado seria talvez mais uma dessas elegias lamentosas da cultura e dos valores que volta e meia se fazem presentes nos discursos sobre a contemporaneidade – especialmente, em um cúmulo de ironia e paradoxo, nas redes sociais. Uma condenação de tipo elitista das possibilidades culturais, sociais e políticas da coletividade, que cede à extrema direita o lugar de representante “populista” das majorias, do princípio democrático mesmo, no exato momento em que essa se move para destruir todas as instâncias de representação política e argumentação racional.

Mas o que temos aqui é, na verdade, uma armadilha ideológica, exatamente a que vem sendo veiculada por uma parte extremamente interessada do processo em questão, as próprias *big techs*. Max Fisher relata a resposta da representante de uma das maiores empresas do ramo quando confrontada com os dados das consequências violentas da utilização de sua plataforma:

“Não há nada de novo nos tipos de ofensa que vemos”, disse a chefe de diretrizes globais [do Facebook] quando perguntei sobre as consequências da plataforma. “A diferença está no poder de amplificação que uma mídia social tem”, completou. “Em termos de sociedade, ainda estamos muito no princípio do entendimento quanto a todas as consequências que as mídias sociais podem ter”, afirmou o diretor de segurança cibernética, sugerindo que a mudança primordial acarretada pela tecnologia havia sido apenas reduzir os “ruídos” na comunicação, o que permitia que as mensagens chegassem mais longe e mais rápido. Era um retrato curiosamente incompleto do funcionamento do Facebook. Muitos na empresa

pareciam quase ignorar que os algoritmos e o design da plataforma moldavam propositalmente as experiências e os estímulos dos usuários e, portanto, os próprios usuários. (Fisher, 2023, p.16-17)

Vemos aí a tentativa de retratar as plataformas de redes sociais como mero *locus* de formas discursivas que as antecedem e que estariam apenas potencializadas pelo seu poder. Seriam apenas uma ampliação da *polis*, do espaço de discussão e deliberação que caracterizaria a esfera pública. No entanto, como mostra Fisher, até mesmo relatórios internos do Facebook chegaram à conclusão de que os impactos de tais formas de tecnologia na sociedade eram consequência de ações deliberadas.

“Nossos algoritmos exploram a atração do cérebro humano pela discórdia”, alertaram os pesquisadores [contratados pela própria empresa] em uma apresentação de 2018 que depois vazou para o Wall Street Journal. Na verdade, prosseguia a apresentação, os sistemas do Facebook eram projetados de tal modo que levavam aos usuários “cada vez mais conteúdo de discórdia, de forma a conquistar a atenção e aumentar o tempo do usuário na plataforma”. Os executivos engavetaram a pesquisa e rejeitaram a maior parte das recomendações, que sugeriam ajustes nos sistemas de promoção, os quais escolhem o que os usuários veem, que poderiam reduzir seu tempo de internet. (Fisher, 2023, p. 19)

Em suma, as plataformas que atualmente dominam a internet não são mero veículo do eventual discurso de ódio que propagam, mas beneficiários diretos e portanto parte interessada dos efeitos nefastos que causam. A dimensão crítica dos “3 poemas com auxílio do Google” não se dá, assim, somente em relação ao discurso machista difuso na sociedade – as múltiplas vozes que glosam de maneira trágica os três motes/termos de buscas idealistas que negam ponto a ponto –, mas também em relação à voz única, supostamente neutra, do próprio mecanismo de busca. Para além da sua função de mecanismo que auxilia, no caso, a produção de poemas, vemos aqui o algoritmo se tornando também mecanismo interessado de amplificação, propagação e radicalização do machismo – fenômeno exemplificado pela emergência da chamada *manosphere*, conjunto de “produtores de conteúdo” que vende versões absurdamente extremas e explícitas da misoginia, muitas vezes para garotos inseguros e inclusive menores de idade.

Até aqui temos acompanhado como as “googlagens” de Angélica Freitas se relacionam com diversas figuras da coletividade. Para encerrar, vale a pena destacar a comunidade produzida pelo próprio livro *Um útero é do tamanho de um punho*, raro momento em que recentemente se encontraram uma obra poética arrojada e o público mais amplo, em que crítica e vendas estiveram razoavelmente em acordo. Uma pequena centralidade produzida não pelo capital, mas por um desejo de comunidade. Se parece natural que uma movimentação social tão significativa quanto a onda mais recente de feminismo encontre seus objetos culturais de referência, o fato de um trabalho tão formalmente ousado e irreverente como esse de Angélica Freitas encontrar um público tão amplo é, porém, bastante significativo. Aos que insinuavam, ou desejavam, que a poeta se manteria ligada de maneira permanente ao tema da sua obra de maior sucesso, seus livros posteriores desmentiram ao menos parcialmente. Talvez seja o caso de afirmar que repetir *Um útero é do tamanho de um punho* seria trair não apenas a verve experimental da escritora, mas também o gesto, a necessidade que primeiro deu origem e intensidade

à obra em questão. Trata-se de um desses raros momentos em que a invenção de linguagem constrói um mecanismo outro, para buscas – poéticas e políticas – igualmente outras.

## Referências

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CUNHA, Roseli Barros. *Transculturização narrativa: seu percurso na obra crítica de Ángel Rama*. São Paulo: Humanitas Editorial, 2007.

DANTO, Arthur Coleman. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EDUSP, 2010.

DANTO, Arthur Coleman. Photography and Performance: Cindy Sherman's Stills. In: SHERMAN, Cindy. *Cindy Sherman Untitled film stills*. New York: Rizzoli International Publications, 1998.

DUARTE, Miguel de Ávila. Forma contra função: Preto Matheus e a (pseudo)ilegibilidade poética da letra. In: GUERRA, Priscila; HENNO, Juliana; TAVARES, Monica (orgs.). *Arte-design-tecnologia: tensões e distensões*. São Paulo: ECA-USP, 2025. Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portal-delivrosUSP/catalog/book/1640> Acesso em: 10 de jun. 2025.

DUARTE, Miguel de Ávila. Univoracidade(s): Cultura urbana e a linhagem brasileira da poesia visual nas obras de Renato Negrão e Preto Matheus. *I Jornada Internacional de Poesia Visual*, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.jornadadepoesiavisual.com/catálogo2022>. Acesso em: 10 de jun. 2025.

DUARTE, Miguel de Ávila. O som como parasita da palavra: escrita, som, canção e colagem em Palavra Palavra e Coleções digitais de Henrique Iwao. *Tabuleiro de Letras*, [s. l.], v. 18, n. 2, p. 83–96, Disponível em: <https://revistas.uneb.br/tabuleirodeletras/article/view/22083>. Acesso em: 10 de jun. 2025.

FABRIS, Annateresa. Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos. *Revista Estudos Feministas*, v. 11, p. 61–70, 1 jun. 2003. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2003000100004>.

FISHER, Max. *A máquina do caos: Como as redes sociais reprogramaram nossa mente e nosso mundo*. Todavia, 2023.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative writing: managing language in the digital age*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2011.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HAYASH, Gabriel José Innocentini. Acerca de “3 poemas com o auxílio do Google”, de Angélica Freitas. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 7, n. 13, 30 jun. 2015. DOI: <https://doi.org/10.35520/flbc.2015.v7n13a17309>.

LOPES, Nei. *Partido-alto: Samba de bamba*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós autônomas. *Ciberletras – Revista de crítica literária y de cultura*, n. 17, jul. 2007. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>. Acesso em: 10 de jun. 2025.

MARTINS, António Coimbra. Glosa. In: COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira, Galega*. Porto: Figueirinhas, 1978.

MIRANDA, Francisco de Sá de. *Obras Completas de Sá de Miranda*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 2003. Vol. II.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria. Revista de estudos de literatura*. v. 14. Belo Horizonte, jul./dez 2006. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.42-65>.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Unicamp, 2010.

SISCAR, Marcos. O *tombeau* das vanguardas: a “pluralização das poéticas possíveis” como paradigma crítico contemporâneo. *Alea*, v. 16, n. 2, jul. - dez. 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2014000200011>.

SÜSSEKIND, Flora. Coros dissonantes. In: SÜSSEKIND, Flora. *Coros, Contrários, Massa*. Recife: Cepe editora, 2022.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.



# Um (desen)canto em várias vozes: figurações da coralidade em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato

## *A (Disen)chant(ment) in Multiple Voices: Figurations of Chorality in Eles eram muitos cavalos, by Luiz Ruffato*

**Cleonice Freitas**

Pontifícia Universidade Católica de  
Minas Gerais (PUC-Minas)  
Belo Horizonte | MG | BR  
cleoamachado@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-7740-3401>

**Resumo:** O artigo analisa como Luiz Ruffato, em *Eles eram muitos cavalos*, encena a experiência urbana contemporânea por meio de uma estética da fragmentação e da coralidade. Adota como método a articulação de referenciais teóricos oriundos dos estudos literários, da arte contemporânea e da teoria estética, com destaque para os conceitos de restos do real (Garramuño, 2009, 2014), romance-instalação (Carvalho, 2005; Reiss, 2012), e a noção de contemporaneidade de Agamben (2009). A análise demonstra que a obra rompe com a linearidade narrativa e estrutura-se como uma instalação literária composta por múltiplos registros discursivos – vozes, documentos, cenas e ruídos – que tensionam os limites entre ficção e realidade. Evidencia que a coralidade, longe de propor harmonia, instaura um entrechoque constante de vozes dissonantes, que refletem a precarização, a invisibilidade e a violência social na cidade de São Paulo. Conclui que a fragmentação formal não é mero recurso estilístico, mas uma estratégia crítica que, ao encenar a escuridão do presente, conforme Agamben, expõe o colapso das formas tradicionais de representação, convertendo a literatura em espaço de resistência e denúncia das desigualdades urbanas.

**Palavras-chave:** Luiz Ruffato; literatura brasileira; coralidade; contemporaneidade; instalação literária.

**Abstract:** The article analyzes how Luiz Ruffato, in *Eles eram muitos cavalos*, stages the contemporary urban experience through an aesthetics of fragmentation and chorality. It adopts as method the articulation of



theoretical frameworks drawn from literary studies, contemporary art, and aesthetic theory, with particular emphasis on the concepts of remnants of the real (Garramuño, 2009, 2014), the installation-novel (Carvalho, 2005; Reiss, 2012), and Agamben's (2009) notion of contemporaneity. The analysis reveals that the novel disrupts narrative linearity and is constructed as a literary installation comprised of multiple discursive forms – voices, documents, scenes, and noises – which blur the lines between fiction and reality. It argues that chorality, rather than promoting harmony, generates a persistent collision of dissonant voices that reflect the precariousness, invisibility, and social violence present in the city of São Paulo. The article concludes that formal fragmentation is not merely a stylistic device, but rather a critical strategy that, by staging the darkness of the present, in Agamben's terms, exposes the collapse of traditional representational forms, thereby transforming literature into a space of resistance, and denunciation of urban inequalities.

**Keywords:** Luiz Ruffato; Brazilian literature; chorality; contemporaneity; literary installation.

## 1 Considerações iniciais

O romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, rompe com a forma romanesca tradicional ao abdicar da linearidade, da centralização de um sujeito e da progressão causal. Sua estrutura fragmentária não é mero experimentalismo, mas estratégia crítica para encenar a experiência urbana marcada pela precarização e pela violência social em São Paulo.

Este artigo questiona de que modo a fragmentação formal, a coralidade e a estética da montagem operam como dispositivos críticos capazes de expor os processos de desumanização da vida urbana. Argumenta-se que a obra não representa a cidade, mas a transforma em *instalação literária*: um espaço de restos, ruídos e vozes que tensionam os limites entre realidade e ficção. A análise articula os conceitos de restos do real (Garramuño, 2009, 2014), romance-instalação (Carvalho, 2005; Reiss, 2012), contemporaneidade (Agamben, 2009) e coralidade (Süssekind, 2022), a fim de demonstrar como a forma fragmentária do romance performa a falência das representações totalizantes.

Fragmentos como “Ratos”, “O Paraíso”, “Um índio”, “(ela)” e “Trabalho” ilustram a dissonância coral da obra: um canto quebrado de vozes que não se escutam, de corpos precários e de sentidos interrompidos. O romance instala a cidade como ruína e convoca o leitor a habitá-la – não como cenário, mas como ruído do presente.

## 2 O ser humano como resto do real

Na obra *La experiencia opaca* (2009), Garramuño faz um estudo pautado na literatura produzida no Brasil e na Argentina que se iniciou nas décadas de 1970 e 1980. Essa produção literária é parte do que ela denominou “os restos do real” (Garramuño, 2009, p. 15, tradução nossa).<sup>1</sup> Segundo a autora, essa literatura rompe com certos estatutos literários e promove mudanças radicais no modo de fazer literatura, estabelecendo uma série de relações contundentes entre a interioridade e a exterioridade da obra, a explosão da subjetividade da obra, entre outros.

Nessa perspectiva, como destaca a autora, inserem-se textos que rompem com as convenções de gênero e com formas estabilizadas de subjetividade. Trata-se de produções que recusam o molde da narrativa tradicional e suas pretensões de unidade formal e psicológica. A respeito dessa elaboração textual, afirma Garramuño (2009, p. 19, tradução nossa): “Trata-se de um tipo de escrita que, apesar de evidenciar os restos de realidade que constituem a matéria das suas explorações, desprende-se violentamente da pretensão de pintar uma ‘realidade’ completa regida por um princípio de totalidade estruturante”.<sup>2</sup>

Desse modo, os restos do real não constituem, por si sós, obras literárias, mas funcionam como ponto de partida para uma elaboração estética que, ao se configurar como literatura, desloca esses elementos do contexto original para o campo da encenação – o que Lser (2002) denomina o regime do “como se”.

Isso posto, as transformações advindas da adoção de um método de produção literária que rompe com certos preceitos se relaciona a uma “contestação à noção de originalidade como valor de inovação formal ou de distinção artística” (Garramuño, 2009, p. 233, tradução nossa).<sup>3</sup> Nesse ponto, a autora menciona obras que utilizam montagens, repetições e reescritas por meio da manipulação de documentos extraliterários, marcados por “restos do real”, resultando em criações que se afastam do cânone dos seus gêneros. Esse processo constitui o que ela denomina “campo expandido da literatura”. Para ela,

seria possível falar de uma literatura em um campo expandido, tanto pelas regras formais que a situam nesse espaço diferenciado entre a “realidade” e a “ficção”, ou entre “interior” e “exterior” – o que torna anódina a pergunta por essa diferenciação –, como pelo transbordamento de funções e de efeitos que emanam desses textos e intervenções sobre outros campos e disciplinas. (Garramuño, 2009, p. 248-249, tradução nossa)<sup>4</sup>

<sup>1</sup> No original: “Los restos de lo real”.

<sup>2</sup> No original: “Se trata de un tipo de escritura que, a pesar de hacer evidentes los restos de lo real que forman el material de sus exploraciones, se desprende violentamente de la pretension de pintar una “realidade” completa regida por un principio de totalidad estruturante”.

<sup>3</sup> No original: “En muchos de estos textos es posible ler una contestación a la noción de originalidad como valor de innovación formal o de distinción artística”.

<sup>4</sup> No original: “Podría hablarse de una literatura en un campo expandido, tanto por las reglas formales que la ubican en ese espacio desdiferenciado entre la “realidade” y la “fcción”, o entre “interior” y “exterior” – lo que hace anodina la pregunta por esta diferenciación –, como por el desborde de funciones y de efectos que emanam de estos textos e intervenciones sobre otros campos y disciplinas”.

Dessa forma, a encenação de registros textuais e mídias variadas contribui para o efeito expansivo da obra, a ponto de pôr em xeque a própria ideia de materialidade literária como unidade mínima. Garramuño (2009) observa que essa forma de produção, recorrente na literatura contemporânea, revela a maneira como os autores relacionam-se com o real – o que, por sua vez, transforma nossa percepção sobre a autoria.

Em *Eles eram muitos cavalos*, cuja primeira publicação data de 2001, Ruffato organiza uma multiplicidade de fragmentos, vozes e formatos, mas, embora seja o responsável pelo texto final, a indeterminação dos enunciadores – “Quem fala?”, “De onde vem essa voz?” – evidencia uma escolha estética que explora os limites dos “restos do real”, diluídos a ponto de perderem sua origem. Assim, o autor tensiona os contornos da autoria, transformando a literatura em espaço de vozes anônimas e coletivas.

Essa aposta no inespecífico para construir sua obra, conforme Garramuño (2014), pode percorrer lugares heterogêneos e diversos. É o que a estudiosa acredita que Ruffato faz nesse livro, compondo-o de fragmentos heterogêneos, “tanto no que diz respeito ao formato quanto aos personagens, que figuram como mosaicos de histórias, sentimentos, afetos” (Garramuño, 2014, p. 17), mas não encontram um modo de se articularem como romance. Nesse sentido, Garramuño ressalta que o próprio autor observou a necessidade de explorar novas formas de narrar que já não se definem pela configuração romanesca. Segundo Ruffato:

Para levar à frente um projeto de aproximação da realidade do Brasil de hoje, torna-se necessária a invenção de novas formas, em que a literatura dialoga com as outras artes (música, artes plásticas, teatro, cinema etc.) e tecnologias (internet, por exemplo), problematizando o espaço da construção do romance, que absorve onivoramente a estrutura do conto, da poesia, do ensaio, da crônica, da oralidade... (Ruffato, 2008 *apud* Garramuño, 2014, p. 17)

Nesse sentido, Garramuño (2014) elenca livros de poesia que incluem referências a fragmentos de filmes ou instalações, além de textos que passam do verso à prosa, entre outros. Com esse movimento, ela aponta que o enfraquecimento da forma aglutinante e individualizante do romance produz em obras como as de Ruffato “uma escrita que se distancia de qualquer tipo de particularização ou especificação, criando sempre pontes e laços de conexão inesperadas entre personagens e comunidades separados, heterogêneos e muito diferentes entre si” (Garramuño, 2014, p. 18). Nesse sentido, Garramuño ressalta que o próprio autor observou a necessidade de explorar novas formas de narrar que já não se definem pela configuração romanesca. Conforme Ruffato:

Lembrei-me então de uma instalação de artes plásticas, exposta na Bienal Internacional de Artes de São Paulo de 1996 (Ritos de Passagem, de Roberto Evangelista): centenas de calçados usados, masculinos e femininos, de adultos e de crianças, tênis e sapatos, chinelos de dedo e pantufas, botas e sandálias, sapatinhos de crochê e coturnos, caoticamente amontoados a um canto... Cada um deles trazia impressa a história dos pés que os usaram, impregnados pela sujeira dos caminhos percorridos. Ao invés de tentar organizar o caos – que mais ou menos o romance tradicional objetiva – tinha que simplesmente incorporá-lo ao processo ficcional: deixar meu corpo exposto aos cheiros, às vozes, às cores, aos gostos, aos esbarrões da megalópole, transformar as sensações coletivas em memória individual. (Ruffato, 2010 *apud* Garramuño, 2014, p. 19-20)

A partir do exposto, podemos afirmar que o próprio autor inscreve sua obra no campo da instalação artística. Esta, por sua vez, conforme Reiss (2012), configura-se como uma forma de arte em que o espectador se torna parte integrante do processo estético, pois lhe cabe ler, articular e dar sentido ao que visualiza. Com isso, altera-se a concepção da arte como mera representação, abrindo-se espaço para compreendê-la como um gesto criativo e participativo, que desloca o papel do espectador/leitor de consumidor passivo para produtor de sentidos.

Nesse contexto, Carvalho (2005), em sua tese de doutorado, dedica-se à análise conceitual da instalação. Entre os autores por ela mobilizados, destaca-se Mark Rosenthal, para quem a instalação se organiza a partir da confluência de uma “multiplicidade de objetos, imagens e referências” (Rosenthal *apud* Carvalho, 2005, p. 109). Em outro momento, a autora recorre a Rosalind Krauss, que ressalta o caráter não convencional da instalação, livre de linguagem ou suporte específicos, que se define por “operações lógicas com um conjunto de termos culturais, para o que é possível empregar qualquer meio, seja fotografia, livros, linhas nas paredes, espelhos ou a própria escultura” (Krauss *apud* Carvalho, 2005, p. 123).

Assim, na esteira das relações que podemos estabelecer entre a literatura e a instalação no romance de Ruffato, Garramuño postula que

a fertilização cruzada entre instalação e literatura se materializa na estruturação de um texto composto de fragmentos diversos que se incorporam ao espaço do livro enquanto materialidades heterogêneas. Como se o texto fosse ele também uma instalação, e a sua trama desconjuntada incorporasse objetos diversos no espaço da escrita, ela mesma convertida num cenário em que é possível conviverem os latidos de um cão abandonado, as vicissitudes de uma mãe solteira, as penúrias de um favelado, e a pressa alienada de um profissional ou cardápios de um restaurante efetivamente recolhidos na cidade e copiados no texto. (Garramuño, 2014, p. 20)

Nessa configuração, embora saibamos que o romance de Ruffato tenha como cenário de muitos dos seus fragmentos-capítulos a cidade de São Paulo, trata-se não obstante de uma São Paulo encenada numa espécie de romance-instalação. A cidade que aqui se apresenta, feita de colagens – cardápios, horóscopos, previsões do tempo e outros registros textuais – não é, porém, a cidade das elites; é a cidade do povo comum, a cidade do povo que, muitas vezes, passa despercebido, como anuncia a epígrafe do livro, que retoma versos de Cecília Meireles em *Romanceiro da Inconfidência*: “Eles eram muitos cavalos/ mas ninguém mais sabe os seus nomes/ sua pelagem, sua origem...” (Meireles, 1977 *apud* Ruffato, 2010, p. 7). Em versos que sugerem que se tomem cavalos por cavaleiros, sem atentarmos a particularidades, a vista primeira da epígrafe sugere que veremos uma massa que se mistura, não se distingue, que tudo o que virá a seguir cairá no esquecimento.

Infere-se, portanto, que o principal resto do real de que é feito este romance – que se configura como instalação – é o ser humano subalternizado, maltratado, cujo grito de socorro tem tanto valor quanto um anúncio de vaga de emprego, uma previsão de signo, um cardápio, que logo é esquecido e ignorado, que muda de um dia para outro: ruídos descartáveis no fluxo da cidade.

A esse respeito, o trecho a seguir, do fragmento “Ratos”, é bastante significativo:

Um rato, de pé sobre as patinhas traseiras, rilha uma casquinha de pão, observando os companheiros que se espalham nervosos por sobre a imundície, como personagens de um videogame. Outro, mais ousado, experimenta mastigar um pedaço de pano emplastado de cocô mole, ainda fresco, e, desazado, arranha algo macio e quente, que imediatamente se mexe, assustando-o. No após, refeito, aferra os dentinhos na carne tenra, guincha. Excitado, o bando achega-se, em convulsões. O corpinho débil, mumificado em trapos fétidos, denuncia o incômodo, o músculo da perna se contrai, o pulmão arma-se para o berreiro, expele um choramingo entretanto, um balbucio de lábios magoados, um breve espasmo. A claridade envergonhada da manhã penetra desajeitada pelo teto de folhas de zinco esburacadas, pelos rombos nas paredes de placas de outdoors. Mas, é noturno ainda o barraco. (Ruffato, 2010, p. 20-21)

A começar pelo título, essa história parece sugerir que todos os personagens são ratos, não porque todos eles são animais, mas porque todos vivem sob a mesma condição de penúria. No trecho selecionado, podemos perceber o uso de uma linguagem infantilizada e pormenorizada para se referir ao rato com “dentinhos” e a descrição detalhada e cuidadosa de toda a cena em que ele morde o bebê. Quando vai falar sobre este, por outro lado, a linguagem é mais seca, menos afetiva, distanciada. Há uma inversão para mostrar que não faz diferença – rato e bebê são um só. Embora em tonalidades diferentes, ambas as vozes apontam para o fato de que tanto o rato quanto o bebê são restos sociais e se encontram junto aos dejetos.

A sequência do trecho intensifica a condição de seres humanos como restos sociais encenados neste romance-instalação, ao mesmo tempo em que insere outras camadas de crueldade à cena de penúria elaborada.

O colchão-de-mola-de-casal onde se aninham sobreveio numa tarde úmida, manchas escuras desenhando o pano rasgado, locas vomitando pó, aboletado no teto de uma Kombi de carreto, vencendo toda a Estrada de Itapequerica, em-desde a Vila Andrade até o Jardim Irene, quando viviam com o Birôla, homem bom, ele. Uma vez levou a meninada ao circo, palhaços, cachorro ensinado roupinha-de-balé, macaco de velocípede, domador chicoteando leão desdentado em-dentro da jaula, cavalos destros, trapezista, equilibrista, pipoca, engolidor de espadas, maçã-do-amor, moças de maiô, algodão-doce, serrador de gente, pirulito, sorvete de palito. Aí começou a abusar da mais velha, agora de-maior, mas na época treze anos. Enfezada, despejou álcool nas partes, riscou cabeça de fósforo, o fogo ardeu a vizinhança, salvou os filhos, mas o tal, aquele, em sonhos de crack torrou, carvão indigente. (Ruffato, 2010, p. 21)

Os restos/ratos sociais estão em convulsão na imundície, e quem parecia ajudar agrava a situação. É significativo, no trecho acima, a escolha de um léxico que causa dubiedade, como em “o colchão de mola de casal onde se aninham”, uma vez que aninhar tanto pode ser aconchegar-se quanto fazer ninho, ou seja, o que os ratos faziam. Tal vocábulo reforça a ideia de pôr crianças e ratos no mesmo patamar, isto é, no mesmo lugar social: o da invisibilidade. Lugar este que, acreditamos, o autor busca inverter ao encenar essa situação em sua obra-instalação.

Linguisticamente interessante, também, é como Birôla é apresentado como “homem bom, ele”, e passa por todo um ritual de se tornar anônimo, após subalternizar ainda mais



àquelas crianças e passar de alguém nomeado, embora por um apelido jocoso, para “aquele”, ou melhor: “carvão indigente”.

Instalada essa cena no romance, as reflexões são várias, pois ela aborda um contexto em que vozes que aparentemente cantam juntas acabam por se opor, e a construção desse fato se dá quando o autor monta um cenário inicialmente favorável à convivência das vozes subalternas, mostrando um momento feliz, quando Birôla levou as crianças para se divertirem no parque e, em seguida, mostra que esse homem, ironicamente intitulado bom, abusava de uma delas. Essas vozes, afinal, embora parecessem cantar juntas, não estavam em uníssono; eram vozes contrárias.

Seguindo a leitura da obra, o fragmento “O Paraíso” oferece uma contundente representação da lógica estética e política dos restos do real no livro de Ruffato. Aqui, o personagem-menino, que anteriormente sobrevivia nas ruas – submetido às múltiplas formas de violência urbana, seja pela ação repressiva do Estado, como evidenciado no trecho “a cara suja na sola dos coturnos da polícia” (Ruffato, 2010, p. 62), seja pela violência entre pares marginalizados, “o fio do estilete dos manos doidos de crack” (p. 62), seja ainda pelos ataques sádicos dos grupos de extermínio, “os boyzinhos que encharcam de álcool e tacam fogo” (p. 62) – é deslocado para um espaço que, à primeira vista, poderia representar abrigo e segurança, mas que se revela outro ambiente de opressão e exploração.

A ironia cruel contida no título do fragmento – “O Paraíso” – explicita, de maneira quase paródica, a inversão perversa de valores na lógica da cidade neoliberal. Se antes o menino era um corpo descartável nas calçadas, agora se torna mercadoria de consumo sexual e espetáculo da miséria para os turistas estrangeiros. Sua existência inscreve-se na fronteira instável entre acolhimento e cárcere, proteção e exploração, consumo e descarte. O apartamento onde vive funciona como uma instalação de confinamento: “Da porta para dentro, tudo” (Ruffato, 2010, p. 62). Mas esse tudo se resume a um ciclo de funções biológicas e entretenimento mínimo: “Mija, caga, come, dorme...” (p. 62), intercalado com episódios de abuso, violência e espetacularização.

Essa lógica de encenação da miséria como produto, que transforma o corpo do menino em mercadoria para consumo global – como se pode visualizar neste trecho: “Gringo aponta aos amigos: a miséria” (Ruffato, 2010, p. 62) – conecta-se diretamente ao conceito de resto do real, conforme Garramuño (2009; 2014). Trata-se de uma configuração estética que não busca elaborar narrativas totalizantes, mas expor, em sua materialidade mais crua, aquilo que resta da experiência social contemporânea: os corpos excedentes, os sujeitos sem lugar, os destituídos de valor dentro da lógica capitalista urbana.

Além disso, o próprio espaço do apartamento se apresenta como metáfora do campo expandido da instalação, como proposto por Garramuño (2014) e Reiss (2012). Cada elemento do ambiente – o telefone com cadeado, o interfone arrancado, o computador trancado, o armário que faz as vezes de cozinha – funciona como objeto exposto, como peça de uma instalação que performa a precarização da vida. Nesse sentido, o menino não é sujeito no sentido clássico da narrativa, mas sim um resto, um fragmento social cuja única agência possível se limita à tentativa de fuga, que é também calculada em termos espaciais: “Se conseguir pôr o pé no parapeito da janela do andar de baixo, pulo na marquise...” (Ruffato, 2010, p. 63).

Essa condição ecoa diretamente a análise feita anteriormente do fragmento “Ratos”, em que a indistinção entre o bebê e os roedores encenava a degradação social a tal ponto que a vida humana e a vida animal equivalem-se enquanto resíduos urbanos. Em “O Paraíso”, o

menino não só é animalizado, mas também estetizado como parte de um espetáculo consumível, compondo a lógica perversa em que a miséria não apenas existe, mas é convertida em produto cultural e em objeto de desejo voyeurístico.

Dessa maneira, “O Paraíso” exemplifica de forma radical como, na obra de Ruffato, o ser humano subalternizado não apenas integra os restos do real, mas se constitui como o próprio material estético e político da narrativa. A literatura, nesse contexto, abandona qualquer pretensão de representação totalizante para se tornar, ela mesma, uma instalação de restos – de vozes, de corpos, de ruídos – que encenam a falência dos projetos de cidadania, de humanidade e de pertencimento no mundo urbano contemporâneo.

### 3 A linguagem como burburinho

Como observa Schøllhammer (2009), a literatura brasileira contemporânea se constitui como um espaço de confronto entre linguagem e violência. A cidade, especialmente na obra de autores como Luiz Ruffato, aparece não apenas como cenário, mas como forma: ela invade a linguagem, corrompe a sintaxe, impõe ruídos e silêncios.

Diferente do esforço realista de recriar descritivamente uma pseudovisualidade como cenário homogêneo e pano de fundo para ações, a aguda visualidade do texto de Ruffato, efeito cortante do estilhaçamento das imagens, ressalta as dimensões não perceptíveis e não ópticas da imagem, aquilo que existe no limite da visibilidade e da legibilidade do visto e se presentifica imaginariamente – o medo, a fantasia, o sonho, a mentira, a atração espantosa da miséria, da violência, do obscuro, da ferida, da feiura e do grotesco —, invertendo e revirando nosso olhar e convertendo o espectador em objeto visível, visto pelo mundo que ele não quer ver. (Schøllhammer, 2009, p. 81)

Essa perspectiva é fundamental para compreender a estética do burburinho em *Eles eram muitos cavalos*, na qual a multiplicidade de vozes não gera uma polifonia harmônica, mas um campo de ruído, saturado de discursos em atrito – coralidade, no sentido proposto por Sússekind (2022). Inspirada por um questionamento de Martin Mégevand, a ensaísta avança nos estudos sobre a coralidade no âmbito contemporâneo, postulando que

trabalhada originalmente por Jean-Pierre Sarrazac, a coralidade enquanto disposição plural particular, polifonia que não se confunde com os “princípios do dialogismo”, e se constitui sobretudo por dispersão paratática, entrelaçamento, e pelo tensionamento continuado de forças contrárias, sugere analiticamente, como sublinha Mégevand, para além da “história das artes do espetáculo”, o cruzamento de várias áreas disciplinares e artísticas. (Sússekind, 2022, p. 23-24)

A partir do exposto, podemos dizer que a coralidade, ao contrário do coro na tragédia grega – que evocava um sentido único, isto é, o senso de comunidade – embora mantenha elementos justapostos, cumpre o papel de evidenciar a diferença entre eles, ou seja, que suas vozes, embora próximas, exibem tonalidades e cantos diversos.

Diante disso, acreditamos que a coralidade seja um conceito caro para a discussão das disparidades sociais encenadas na obra de Ruffato em estudo, porque esta trabalha com

o tensionamento de forças contrárias, a saber, o de pessoas advindas de condições sociais menos abastadas e de pessoas de prestígio econômico, político e social.

Nesse sentido, o fragmento “Um índio” exemplifica com contundência essa tensão entre vozes e a presença de uma xenofobia estrutural no espaço urbano. A linguagem utilizada para narrar o aparecimento do indígena no boteco do seu Aprígio – “balangando os negócios”, “bicho entusiasmou” (Ruffato, 2010, p. 30), “ensolarou a cara idiota” (p. 31) —, revela o modo como o outro é reduzido à condição de espetáculo, de exotismo, de alteridade ridicularizada. A voz narrativa, ao assumir a forma de um burburinho coletivo, não é neutra: carrega marcas de violência simbólica que recodificam a presença do indígena como incômoda, inconveniente, digna de repressão.

O episódio em que o indígena é violentamente reprimido pela polícia após dançar nu em público, apesar de claramente não compreender a lógica do espaço urbano que o circunda, demonstra a brutalidade com que o sistema trata o diferente. Há aqui a encenação de forças contrárias: de um lado, a figura do índio, marcada pela ingenuidade e pela alteridade; de outro, os dispositivos de repressão (a polícia, o dono do bar, os frequentadores), que não reconhecem humanidade do índio. Como sublinha Sússekind (2022), a coralidade não pressupõe harmonia, e sim o entrechoque contínuo de vozes dissonantes.

Na metade do fragmento, o gesto de seu Aprígio, que oferece comida ao indígena para logo depois explorá-lo, obrigando-o a lavar o banheiro imundo, sintetiza a perversidade da lógica social que rege esse mundo narrado: a exploração disfarçada de caridade, a xenofobia travestida de pedagogia. A fala “Isso, índio, isso!” (Ruffato, 2010, p. 31), repetida com sarcasmo, revela um tipo de escárnio que mascara a violência com o paternalismo.

Assim, o burburinho da linguagem, nesse fragmento, torna-se uma forma de coralidade perversa, na qual os discursos sociais que se entrecrocavam produzem uma imagem multifacetada da exclusão: cômica, grotesca, trágica. A forma-instalação do romance, ao acolher esse tipo de narrativa, reitera sua vocação de expor o tecido urbano em sua complexidade desigual, na qual a alteridade é constantemente tensionada e a voz do outro é, muitas vezes, reduzida a ruído.

O personagem indígena, ao final, torna-se uma sombra errante: dorme na calçada, limpa o salão, lava o banheiro, some por dias, reaparece. Sua presença é marcada pela oscilação entre o pertencimento funcional (é útil, reconhecido como prestador de serviços) e a exclusão afetiva e identitária (ninguém sabe de onde veio, quem é, o que sente). Ele é uma presença-sem-lugar, uma existência descartável, estendido na calçada, confundido com um cão de guarda. A fala de seu Aprígio, ao ver o personagem deitado em frente a seu estabelecimento – “Pelo menos, arrombar ninguém vai querer...” (Ruffato, 2010, p. 32) —, revela o ponto máximo da desumanização: o indígena é reduzido à função de obstáculo passivo, um corpo-muro.

A coralidade em *Eles eram muitos cavalos* não é apenas uma sobreposição visual ou semântica de vozes; ela se constrói como uma experiência sonora, marcada por ruídos, silêncios e dissonâncias que traduzem, sensivelmente, a falência da escuta social. Nesse sentido, Attali (1990) observa que o ruído não é apenas um excesso acústico, mas um anúncio do colapso, um sintoma das tensões que as formas simbólicas ainda não conseguem organizar. A cidade ruffatiana é um campo sonoro saturado: nela, os sujeitos não dialogam – gritam, cochicham, invocam, mas não se ouvem. A escuta, aqui, fracassa.

Em Ruffato, a escuta é constantemente sabotada. Os fragmentos de vozes que ecoam pela cidade – o menino que sofre abusos, o indígena ridicularizado, o trabalhador precarizado – são sons urbanos relegados ao ruído, vozes que falam e ninguém escuta. São presenças

acusticamente marginalizadas. Essa paisagem sonora, feita de sobreposição e ruído, compõe uma sintaxe da exclusão.

Em *Mil platôs*, Deleuze e Guattari (1995) propõem que a cidade seja compreendida não apenas como um espaço físico, mas como uma máquina semiótica – um campo de enunciação onde fluxos, corpos e signos se entrecruzam e produzem sentido. Nesse campo de significação, a cidade é linguagem: uma linguagem dissonante, marcada por exclusões, ritmos irregulares, signos do consumo e da segregação. Em *Eles eram muitos cavalos*, Luiz Ruffato não apenas representa esse espaço urbano, mas o *fala* – ou melhor, faz a cidade falar por meio de vozes que ecoam, gritam, sussurram e se anulam mutuamente. A coralidade urbana, nesse contexto, pode ser lida como inscrição da cidade enquanto linguagem múltipla e fraturada, em que cada voz é um signo em conflito, compondo um discurso fragmentado do presente.

Essa dissonância, no entanto, não se limita às vozes em ruína. Em alguns fragmentos, como “O prefeito não gosta que lhe olhem nos olhos”, observa-se uma ambiguidade reveladora: a coralidade pode também reproduzir, ainda que de forma involuntária, o ruído do poder. O servidor municipal que narra a rotina do prefeito o faz com reverência, orgulho, e certa naturalização do autoritarismo. A ironia do texto está justamente na distância entre o que é dito e o que se mostra: o leitor percebe o grotesco do poder ritualizado, enquanto o narrador exhibe admiração. Trata-se de uma crítica oblíqua, em que o elogio revela a sujeição. Essas vozes não resistem ao sistema – alimentam-no, reproduzindo suas farsas. Tal ambivalência amplia a potência crítica da coralidade ruffatiana, conforme proposta por Sússekind (2022), ao demonstrar que o entrechoque de vozes inclui também a bajulação estratégica, o elogio ingênuo e a normalização da violência simbólica. A cidade, portanto, não fala apenas sua dor: ela também repete o discurso que a silencia.

Ao organizar seus fragmentos como ruídos justapostos, Ruffato constrói uma paisagem verbal que desvela a cidade não apenas como cenário, mas como sintaxe social em ruína – uma linguagem que, como sugerem Deleuze e Guattari (1995), não diz, mas mostra. Trata-se, assim, de uma cartografia literária que mapeia os fluxos intensivos da urbe, operando à maneira de um rizoma: múltiplo, instável e em constante devir.

### 3.1 O leitor diante da instalação: escuta, curadoria, montagem

Se, como visto, a linguagem em *Eles eram muitos cavalos* opera como burburinho dissonante e a forma do romance se configura como uma instalação literária de restos, vozes e ruídos, cabe, então, problematizar o papel do leitor diante desse campo estético descentrado e caótico. A experiência de leitura proposta por Ruffato desloca-se radicalmente da expectativa tradicional de coesão narrativa, linearidade causal e fechamento simbólico. Aqui, o leitor não é conduzido – é lançado.

A fragmentação formal e a coralidade ruidosa exigem uma postura que se aproxima da de um curador ou montador que percorre uma exposição de peças desconexas, dispostas num mesmo espaço mas sem indicação clara de percurso. Tal como o espectador diante de uma instalação contemporânea, o leitor precisa ativar sentidos, articular fragmentos, atribuir conexões entre vozes que não necessariamente se escutam. Trata-se de uma fruição que requer movimento: ler aqui é trafegar, mapear, escutar – e não apenas interpretar.

Reiss (2012), ao tratar da instalação artística, sublinha o envolvimento ativo do espectador como uma das características definidoras do gênero. Segundo a autora, a instalação requer a presença física do espectador para existir como experiência. Esse mesmo princípio pode ser transposto para a leitura da obra de Ruffato, cuja composição descontínua faz da leitura um processo de participação sensível e cognitiva, em que os sentidos não são dados, mas provocados.

Nesse movimento, o leitor se torna parte da instalação – não mais consumidor passivo de uma história contada, mas operador de sentidos possíveis diante de uma linguagem quebrada e de um presente saturado. Como propõe Garramuño (2014), o campo expandido da literatura incorpora procedimentos das artes visuais e performáticas, reconfigurando a posição do leitor e, com ela, as próprias expectativas de legibilidade, linearidade e coerência.

É nesse ponto que a noção de escuta, tal como discutida por Attali (1990), adquire centralidade: se o ruído é anúncio de colapso e forma instável da linguagem, a escuta torna-se um gesto ético. Ler Ruffato é escutar o que o sistema urbano tenta silenciar: o menino reduzido à vitrine de miséria, o trabalhador precarizado, o indígena ridicularizado, a jovem mulher apagada entre camelôs e assédios. Essas vozes, que se cruzam sem se tocarem, são ruídos sociais que apenas o leitor atento pode reunir – e não para sintetizar, mas para manter vivos os traços da fratura.

Assim, o romance não apenas representa a cidade – ele convoca o leitor a vivenciá-la como ruína, como excesso, como instalação de restos, e o instala no próprio desconcerto. Ruffato, ao fraturar a narrativa, também fratura a leitura. O leitor, privado de uma totalidade, torna-se sujeito de um exercício estético precário, em que o sentido não é alcançado, mas construído a partir do que falta, do que não se encaixa, do que sobra.

Nessa chave, *Eles eram muitos cavalos* não é apenas um livro para ser lido: é um livro que se atravessa, no qual a leitura é ato de montagem, escuta e resistência – um gesto ético-estético que, como propõe Agamben (2009), habita a escuridão do tempo presente para revelá-la em sua opacidade e violência.

Esse gesto de leitura precária, tensionado entre ruído e escuta, se concretiza exemplarmente em certos fragmentos do romance, como “Trabalho”, no qual a coralidade se realiza como dissonância social encarnada em linguagem. A personagem central do trecho – um homem comum, marginalizado, pai de família desempregado – não é apresentado de forma psicológica ou introspectiva, mas como vocalização de uma experiência coletiva de precariedade. Sua trajetória é narrada num fluxo contínuo de linguagem que simula a oralidade, com frases longas, elipses, repetições e interrupções para falar de uma forma estética que não se submete à lógica racional linear, como se pode observar no trecho: “Já acompanhou uma montoeira de curso, Senac, Senai, Central do Trabalhador, nenhum asfaltou estrada prum bom emprego.” (Ruffato, 2010, p. 92).

A enumeração caótica dos cursos forma uma sequência quase musical, de ritmo informal e oral, marcada pela frustração coletiva da classe trabalhadora. A linguagem não se ordena de forma lógica ou argumentativa, mas vibra no embalo do desencanto – uma música dissonante da sobrevivência.

Na coralidade ruffatiana, a linguagem não tem centro; ela pulsa pelas margens. O que se vê é a colisão entre discursos – o da sobrevivência, o da moralidade, o da exclusão, o da piada, o do deboche, o do mercado –, todos condensados no corpo exaurido do narrado: “O cristo é mesmo o genro: motivador de piadas, desabonado na frente das vizinhanças, o que em-antes cochichos, hehehes entreparedes, desavessou em escâncaro...” (Ruffato, 2010, p. 92).

O escracho público dessa figura masculina empilhada num “quartículo” é uma das vozes do coral – mas ela não dialoga com as outras: apenas ressoa na cacofonia geral. Como



sugere Benjamin (1985), a miséria da experiência individual se tornou uma forma social de expressão, e essa expressão se faz através da fragmentação formal e da sintaxe em ruína.

A frase final, inacabada – “à espera de que o dia se desmorone meu deus e que tudo...” (Ruffato, 2010, p. 93) —, exprime a interrupção do próprio sujeito, que já não se conclui, assim como não se concluem as políticas públicas, os laços familiares ou os vínculos de pertencimento. A linguagem se quebra junto com a vida – e esse efeito é coral, dissonante, uma sucessão de gritos abafados, vozes entrecruzadas e silêncios forçados, mais próxima do ruído da multidão do que da pluralidade harmônica da polifonia.

Como observa Adorno (1982), a fragmentação como forma estética é adequada para representar a realidade moderna, marcada pela desintegração da totalidade e pela impossibilidade de sínteses reconciliadoras. Assim, Ruffato, ao invés de organizar essas vozes, as lança no caos urbano – um caos que canta, simultaneamente, sua dor, sua espera, sua revolta.

Essa paisagem sonora de vozes que não se escutam, de fragmentos que se sobrepõem sem formar unidade, prepara o terreno para o que Agamben (2009) identifica como o gesto contemporâneo por excelência: habitar a escuridão do tempo presente. Em *Eles eram muitos cavalos*, a descontinuidade da linguagem é também descontinuidade da experiência – uma falha no tempo, no sujeito, na narrativa. É a partir desse ponto que podemos pensar a descontinuidade como forma e como modo de existência.

## 4 Descontinuações contemporâneas

Como observa Agamben (2009), o contemporâneo é aquele que mergulha nas falhas e interrupções do presente – gesto que se encarna na própria estrutura descontínua do romance de Ruffato, feito de vozes que surgem, se esvaem e não se encontram. A contemporaneidade, nesse sentido, não é uma coincidência tranquila com o presente, mas uma tensão ativa com ele – uma capacidade de perceber as falhas, os buracos, as interrupções que o estruturam.

*Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, inscreve-se nessa lógica ao construir um romance feito de fragmentos descontínuos, de personagens que surgem e desaparecem, de vozes que não dialogam, apenas ecoam, roçam umas nas outras, se chocam. Ao invés de produzir uma narrativa totalizante, Ruffato nos oferece uma instalação literária em que a experiência urbana é capturada em cortes, colagens e silêncios. Ele não tenta iluminar São Paulo: ele escreve mergulhado nas trevas que a cidade projeta.

Um exemplo contundente desse mergulho está no fragmento “ele”, que se estende pela página 46, construído num fluxo caótico, quase sem fôlego, em que as barreiras entre corpo, trabalho, memória e despersonalização se desfazem:

Dia havia era assim, um desassossego, lugar algum – bom, formigamento excursionista, pernas mãos braços, por tudo desinteresse, pessoa nenhuma, nem conversa, cavar um buraco: trancar-se, **Tem Corinthians hoje... Num vai não?**, ventania em-dentro da cabeça, pensamentos redemunham, o corpo angustioso, vista chuvosa, digita o texto ahn? tabelas, para, relê, hum... incompreensível, deve de ser lá fora sol, correria de gente automóveis buzinas a fumaça o barulho, décimo andar o abafamento, o ar-condicionado desregulado...” (Ruffato, 2010, p. 46, grifos do original)



A fragmentação da sintaxe aqui não é mero efeito de estilo: ela é a tradução formal da descontinuidade subjetiva. O personagem não consegue se situar – nem no espaço, nem no tempo, nem dentro de si. Ele se dissolve no ruído da cidade, na ventania de pensamentos, na repetição automática de gestos: digitar tabelas, redigir minutas, processar pareceres, recitar termos jurídicos como um mantra vazio. O corpo oscila entre calor e frio, entre tensão e colapso, e a identidade vai se apagando: “Paulistânea, PI, um nome, uma sigla, borrando o RG, um nome, uma sigla, nada, lembrança nenhuma...” (Ruffato, 2010, p. 46).

A ruptura entre o fluxo interno e o mundo externo atinge o ápice quando a violência irrompe – o assalto, o revólver encostado na testa – e mesmo assim, mesmo sob ameaça de morte, os dedos continuam tamborilando no teclado, perdidos entre “processos pareceres adendos questionários minutas memoriais de-acordos considerando demandas litígios pleitos ações causas pendências citações agravos recursos apelações aprazamentos notificações interpelações” (Ruffato, 2010, p. 46). Essa sobreposição de registros, do íntimo ao burocrático, da sobrevivência à alienação, revela um presente saturado, que sufoca.

A partir da pergunta suspensa – “mas, e o dia?” (Ruffato, 2010, p. 46) – o texto escorrega para o vazio, para o absurdo, para a sátira: “é bonito o dia? é feio? faz frio? faz calor? [...] um executivo espancou um menino-de-rua com o laptop? um cobrador impediu um assalto? o mundo, o mundo acabou?” (Ruffato, 2010, p. 47).

O presente é apresentado como uma sucessão de acontecimentos triviais e brutais, todos nivelados no mesmo plano do absurdo cotidiano. A violência, a pressa, o esgotamento, o cansaço, tudo vira ruído, tudo vira resto. Como observa Agamben (2009), a contemporaneidade é essa capacidade de captar o presente não como algo transparente, mas como algo rachado, turvo, entrecortado por lacunas.

O personagem, na hora do almoço, tenta mastigar um xis-salada num canto escondido para escapar da vigilância da chefia, organiza sua *nécessaire*, mira-se no espelho, pensa em desistir de tudo – mas volta ao teclado. O ciclo não fecha, o dia não se resolve, a narrativa não se completa. Ele é um corpo exaurido, uma voz sem eco, um sujeito que já não sustenta um fio narrativo sobre si. Ele está, como sugere Agamben (2009), imerso nas trevas de um presente que já não oferece pertencimento, apenas sobrevivência.

Assim, a descontinuidade formal de *Eles eram muitos cavalos* é também uma descontinuidade ontológica: Ruffato não apenas representa vidas quebradas; ele quebra a própria forma de representá-las. Ao abandonar a progressão linear e mergulhar no fluxo descontínuo de vozes, corpos e restos, Ruffato escreve de dentro do presente rachado, tornando-se, nas palavras de Agamben (2009), aquele que habita a escuridão de seu tempo.

Como já apontado, no romance Ruffato opera uma ruptura deliberada das formas tradicionais de representação, lançando mão da fragmentação como estratégia de dizer o indizível da experiência urbana contemporânea. Nesse gesto, a linguagem literária deixa de ser veículo da ordem para se tornar espaço de tensão, ruído e falha. Um dos momentos mais emblemáticos dessa poética da descontinuidade está nos fragmentos “ele)” e “(ela” – organizados de forma graficamente assimétrica, como se cada um pertencesse a um lado inconciliável da cidade e da linguagem, embora estejam dispostos um após o outro, no catálogo de histórias que chamamos de romance-instalação.

A disposição dos títulos desses dois fragmentos – “ele)” com parêntese de fechamento e “(ela” com parêntese de abertura – recusa, desde o plano gráfico, qualquer possibilidade de fechamento, de completude, de paridade. Não há encaixe entre os dois. Há uma abertura “(ela”

e um fechamento “ele)”, mas sem conteúdo interposto, sem ponto de interseção ou sintaxe compartilhada. São vozes que partem de extremos, que não se escutam e cujos parênteses nunca se encontram. Há, portanto, uma separação ontológica e estrutural entre os dois sujeitos.

Essa marca gráfica já antecipa a estética da coralidade dissonante, tal como elaborada por Sússekind (2022): não há diálogo, mas justaposição, entrelaçamento sem fusão. O masculino e o feminino aqui não formam um par dialógico nem simbólico. São restos de linguagem, resíduos de subjetividade, vagando pelas bordas da cidade e da representação.

No fragmento “(ela”, a personagem é uma jovem de dezesseis anos cuja trajetória urbana é pontuada pela precariedade, pela fome, pelo assédio e pela performatividade forçada da feminilidade. O texto não oferece introspecção psicológica, mas uma sucessão vertiginosa de sensações, lembranças e ruídos, compondo uma espécie de plano-sequência poético: “Tão leve em seus dezesseis anos, cirurgicamente branco levita o tênis milímetros das pedras portuguesas que a Rua Direita foram. Suspira. No chão, dribla, estendidas, lonas e plásticos pretos...” (Ruffato, 2010, p. 47).

A leveza inicial – quase etérea – do corpo feminino em trânsito contrasta brutalmente com o acúmulo de sons e imagens que a invadem. A cidade é um mosaico hostil, no qual tudo se confunde: camelôs, sons simultâneos de caixas de som, lembranças de violência, convites sedutores com promessas falsas, fome, e um “copo plástico de quissuco” (Ruffato, 2010, p. 48) sorvido com lentidão. O corpo feminino, aqui, é tanto atravessado quanto observado, tanto desejado quanto descartado. É nesse ponto que a cidade se converte num campo de performatividade exaustiva, um lugar onde ser mulher é, necessariamente, estar à vista – e, por isso mesmo, à mercê.

O parêntese de abertura “(ela” não encontra fechamento porque seu percurso não se encerra, nem encontra destino. O fragmento não conclui uma história, não encerra um ciclo. O corpo feminino não se organiza numa narrativa com princípio, meio e fim: ele é fragmento, rastro, tráfego. O parêntese aberto é o espaço da exposição permanente, da mulher que está sempre sob o olhar dos outros, mas nunca em condição de voz plena ou de escuta protegida.

Em contraponto, o fragmento “ele)” – fechado em seu parêntese final – sugere uma clausura, uma alienação voltada para dentro. O personagem está preso num cotidiano corporativo maquinal, esvaziado de afeto e de presença subjetiva. O parêntese que se fecha sem abrir pode ser lido como símbolo de encerramento sem origem, uma identidade que já nasce morta, triturada pela rotina burocrática e pela violência urbana normalizada.

Ambos os parênteses, portanto, operam como signos da incomunicabilidade estrutural. Ou seja, “(ela” nunca se fecha – porque não encontra escuta, não tem pausa, não tem abrigo. Por sua vez, “ele)” já se fecha desde antes – porque não se abre ao outro, porque está encapsulado em sua alienação maquinal. Não se trata, aqui, de masculino versus feminino, mas da impossibilidade contemporânea de encontro, de sentido, de forma completa. O que há é ruído, sobreposição, espelhamentos precários.

Como propõe Agamben (2009), o contemporâneo é aquele que habita a escuridão do seu tempo, que se volta para as falhas de luz, para os pontos cegos da experiência. Os parênteses erráticos dos fragmentos destacados de *Eles eram muitos cavalos* revelam justamente essas zonas opacas, nas quais a linguagem se desfaz e o sujeito se desarticula.

Nesse sentido, Ruffato não escreve para representar vidas – ele quebra a forma para performar a fratura da vida contemporânea, e ao fazê-lo constrói não um romance tradicional, mas um coral de vozes desencontradas, um espaço de instalação urbana, como defende Garramuño (2014). A cidade é o cenário, o corpo é o suporte, o ruído é a forma.

## 5 Considerações finais

Ao desconstruir a forma romanesca e substituir a linearidade narrativa por uma montagem descontínua, *Eles eram muitos cavalos* se afirma como uma experiência estética liminar. Composta por fragmentos que se justapõem sem conciliação, a obra encena a cidade como um corpo múltiplo e dissonante – marcado pela precariedade, pela violência e pela invisibilidade.

A noção de restos do real, proposta por Garramuño (2009), oferece uma chave conceitual para compreender esse gesto. Ruffato não busca representar o real, mas trabalhar com seus resíduos – vozes, cenas, objetos e ruídos – que não se integram a uma totalidade, mas tensionam os limites da ficção. Fragmentos como “O Paraíso”, “Ratos” e “Um índio” exemplificam essa estética da sobra, em que corpos precarizados são encenados como matéria sensível da denúncia.

A forma do romance como instalação literária também se confirma: o texto funciona como espaço expositivo, em que o leitor é convocado a articular sentidos a partir do que falta ou do que não se encaixa. Essa exigência de participação ativa reforça o papel ético da leitura como escuta e montagem.

A coralidade, segundo Sússekink (2022), não organiza vozes em harmonia, mas em choque, ruído e ruína – como mostram os fragmentos “(ela”, “ele)” e “Trabalho”. Nesse coro quebrado, os personagens não dialogam: cruzam-se, se perdem, se apagam.

Como propõe Agamben (2009), a literatura contemporânea não ilumina o presente, mas habita sua escuridão. É nesse gesto que o romance de Ruffato encontra sua força: ao expor as fraturas do mundo urbano, transforma o texto em espaço de resistência – uma instalação de restos que faz da literatura um lugar de denúncia e de memória.

## Referências

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* Chapecó: Argos, 2009.

ATTALI, Jacques. *Ruídos: ensaio sobre a economia política da música*. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas; 1). São Paulo: Brasiliense, 1985.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio*. 2005. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 1.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2014.

GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. v. 2. p. 955-987.

REISS, Julie. *From margin to center: the spaces of installation art*. 2. ed. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Literatura brasileira contemporânea e cultura política*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

SÜSSEKIND, Flora. *Coro, contrários, massa*. Recife: CEPE, 2022.

# Eles eram muitos e não tinham emprego: narrar o sofrimento após o colapso da modernização na literatura brasileira contemporânea

## *They Were Many and Unemployed: Narrating Suffering After the Collapse of Modernization in Contemporary Brazilian Literature*

Rafael Lucas Santos da Silva  
Universidade Estadual de Maringá (UEM)  
Maringá | PR | BR  
rafaellsilva.prof@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-1245-8284>

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo propor uma análise de dois fragmentos da obra *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Publicado em 2001, a característica da estrutura fragmentária do romance possibilitou a seleção de dois fragmentos como *corpus*, a saber, “#19 Brabeza” e “#44 Trabalho”, com vistas a discutir, de maneira focalizada, a figuração das experiências de desemprego. Em perspectiva interdisciplinar, tal leitura considera a noção de “sofrimento psíquico”, de Safatle (2020), como uma categoria de mediação entre os recursos estilísticos e os processos sociais antagônicos, entendidos a partir da noção de “promessa desenvolvimentista”, de Cardoso (2010) e Schwarz (1999). Busca-se, assim, indicar, à luz do processo histórico-social brasileiro, que as experiências de sofrimento estruturam a própria técnica narrativa, de maneira que, a partir de elementos como o foco narrativo, o discurso do narrador, a construção de personagens e a configuração do tempo em ambos os fragmentos analisados, é possível verificar estratégias formais compelidas a romperem com os modelos tradicionais de representação como meio de dar forma a expectativas reiteradamente frustradas de reconhecimento e pertencimento ligadas à desintegração do assalariamento formal. Isso permitiu inferir que tais experiências possuem lastro histórico com longo percurso de sedimentação no processo histórico-social, especialmente no que tange à figura do

“homem livre pobre” (Schwarz, 1990, 2012), bem como desvela o colapso das promessas da modernização.

**Palavras-chave:** literatura brasileira contemporânea; os pobres na literatura; subjetividade e processo social.

**Abstract:** This article aims to analyze two fragments from *Eles eram muitos cavalos*, by Luiz Ruffato. Published in 2001, the novel's fragmentary structure made it possible to select two passages as the corpus, namely “#19 Brabeza” and “#44 Trabalho,” with the purpose of discussing, in a focused manner, the figuration of unemployment experiences. From an interdisciplinary perspective, this reading takes Safatle's (2020) notion of “psychic suffering” as a mediating category between stylistic resources and antagonistic social processes, understood in light of the “developmentalist promise” discussed by Cardoso (2010) and Schwarz (1999). The analysis thus seeks to demonstrate, in view of the Brazilian socio-historical process, that experiences of suffering structure the very narrative technique, insofar as elements such as narrative focus, the narrator's discourse, character construction, and the configuration of time in both fragments reveal formal strategies compelled to break with traditional models of representation as a way of giving form to repeatedly frustrated expectations of recognition and belonging linked to the disintegration of formal wage labor. This allows us to infer that such experiences bear a historical weight with a long process of sedimentation in Brazilian society, especially regarding the figure of the “poor free man” (Schwarz, 1990, 2012), while also exposing the collapse of the promises of modernization.

**Keywords:** contemporary brazilian literature; the poor in literature; subjectivity and social process.



## 1 Considerações iniciais

A necessidade de dar voz ao sofrimento é a condição de toda verdade. Pois sofrimento é objetividade que pesa sobre o sujeito; aquilo que ele experimenta como seu elemento mais subjetivo, sua expressão, é objetivamente mediado.

Theodor Adorno (1966).

Qual a relação entre ficção, trabalho e sofrimento? Tal questão tensiona uma compreensão do sofrimento como expressão de contradições imanentes à organização social, especialmente no que se refere às relações de trabalho e seus desdobramentos na literatura brasileira contemporânea. *Eles eram muitos cavalos* (Ruffato, 2013) é uma obra na qual encontramos, justamente, as repercussões da crise da instituição do mercado de trabalho formal no universo simbólico das suas personagens, a ponto de formalizar a experiência de sofrimento a partir de um tempo em que o trabalho já não organiza a vida coletiva, todavia pesa, em sua falência, sobre a interioridade dos sujeitos. Seguindo a indicação de Adorno (2009), o sofrimento não é somente experiência subjetiva. Nesse sentido, toda expressão estética do sofrimento é já dialética. O sofrimento constitui, na verdade, a exposição de marcas de recalques e repressões produzidas pelos processos de socialização, estabelecendo um índice objetivo das mediações sociais que configuram a vida social. Perguntar pela relação entre ficção, trabalho e sofrimento é, assim, indagar de que modo a experiência social afeta diretamente a constituição da subjetividade e, por consequência, a própria possibilidade de figuração, no interior da qual o subjetivo e o histórico se encontram de modo inseparável.

Luiz Ruffato inscreve-se no campo literário brasileiro contemporâneo como um dos poucos escritores a converter o trabalho e as experiências de relações de trabalho em matéria ficcional. Em suas narrativas, as relações de trabalho não são somente pano de fundo, mas o próprio eixo em torno do qual gravitam os dilemas de suas personagens. Conforme o próprio autor assinalou:

Sobre o que escrever era a pergunta que me parecia fácil responder. Obviamente, eu pensava sobre o universo que conheço, o do trabalhador urbano, os sonhos e os pesadelos da classe média baixa, esse recorte social indefinido, com todos os seus preconceitos e toda a sua tragédia. [...] Mas, curiosamente, quando fui pesquisar na história da literatura brasileira os meus antecessores, imensa a minha decepção. Poucos, ou melhor, pouquíssimos autores, haviam se debruçado sobre essa questão. (Ruffato, 2008, p. 320)

Esse depoimento revela não somente a escolha temática de Ruffato, como igualmente a lacuna histórica que ele procura suprir, demonstrando uma percepção que carrega em si uma dimensão radical de ruptura, identificando a cultura como arena de lutas e contradições. Afinal, como destaca Hermenegildo Bastos (2006, p. 93), “a prática literária é também

uma forma de representação política”, na medida em que inscreve e reconfigura experiências coletivas no universo simbólico da ficção. Portanto, se o trabalho constitui uma das categorias fundamentais da vida social, sua ausência enquanto matéria literária sinaliza um deslocamento significativo nas formas de representação do sistema literário brasileiro.

O interesse de Ruffato pela reflexão sobre as relações de trabalho envolve uma enorme dedicação a pensar a sociedade brasileira. A característica desse interesse não implicou seguir um relato factual. A produção ficcional de Ruffato reforça aquilo que Luiz Costa Lima (1981) destacou como a especificidade da ficção: seu poder de desvelar contradições que escapam à análise objetiva das instituições. Segundo o autor, a “via específica” da ficção configura-se como figurações estéticas “das instituições sociais e de suas repercussões no universo simbólico dos indivíduos”, possibilitando, dessa maneira, que seja desvelado “o que não seria apreensível pela análise direta destas instituições, que a respeito limita-se a apresentar estatísticas e testemunhos ilustrativos” (Lima, 1981, p. 127).

Desde sua recepção inicial, *Eles eram muitos cavalos* (daqui em diante *EEMC*) tem sido amplamente discutido como um romance que captura a experiência urbana em sua forma mais fragmentária e caótica. No entanto, a experiência social do trabalho permaneceu muitas vezes em segundo plano. Hossne destacou que a condição urbana não deveria ser compreendida como um processo isolado das relações sociais e econômicas, defendendo, assim, que a obra de Ruffato “problematiza a questão na medida em que seu foco são menos as cidades – as grandes ou pequenas – e muito mais o fracasso de um projeto de modernização” (Hossne, 2007, p. 19).

Diante disso, o presente artigo deseja contribuir para os estudos da obra *EEMC*, a partir de uma reflexão sobre esse “fracasso de um projeto de modernização” tangente às experiências de trabalho e desemprego presentes na obra de Ruffato. Devido à característica da estrutura fragmentária do romance, optamos por selecionar dois fragmentos como *corpus*, a saber, “#19 Brabeza” e “#44 Trabalho”, com vistas a discutir, de maneira focalizada, a figuração das experiências de desemprego como sintoma das contradições sociais à luz do processo histórico-social brasileiro. A partir de elementos como o foco narrativo, o discurso do narrador, a construção de personagens e a configuração do tempo em ambos os fragmentos analisados, esperamos evidenciar que o sofrimento decorrente do desemprego é decisivo para a compreensão das estratégias formais armadas como princípios de uma formalização estética do colapso histórico de uma promessa desenvolvimentista que, ao prometer inclusão social, produziu, em seu lugar, exclusão e sofrimento.

Qual promessa é esta da modernização e como seu colapso produz sofrimento? Uma compreensão preliminar do cerne dessa questão faz-se necessária inicialmente, pois orientou a abordagem adotada. Tal compreensão fundamenta-se nos estudos de Cardoso (2010) e Schwarz (1999), aos quais associamos a noção de sofrimento psíquico. Na esteira de Safatle (2020), compreendemos o sofrimento psíquico intimamente ligado a *déficits* de reconhecimento social. Conforme esclarece o autor, o sofrimento psíquico não é meramente um problema individual; trata-se, antes, de uma expressão de contradições imanentes à organização social, possibilitando, assim, uma concepção que defende a inseparabilidade entre o sofrimento psíquico e a estrutura do desejo, da linguagem e das formas institucionais de organização social. Mobilizando tais compreensões, em perspectiva interdisciplinar, defendem-se os fragmentos “#19 Brabeza” e “#44 Trabalho” como exemplos marcantes de sofrimento psíquico oriundo do desemprego, o que permitiu, finalmente, inferir a relação no sistema literário, no

que se refere ao binômio exclusão/representação das classes marginalizadas, concluindo que possui lastro histórico com longo percurso de sedimentação no processo histórico-social, especialmente no que tange à figura do “homem livre pobre” (Schwarz, 1990, 2012).

## 2 Trabalho e sofrimento pelas promessas não cumpridas na modernização periférica

A expressão “promessa” foi utilizada por Cardoso (2010) e Schwarz (1999) para expressar que a estruturação de um mercado de trabalho formal nunca se concretizou plenamente na sociedade brasileira. Abordando as políticas trabalhistas varguistas, Cardoso indica que nesse momento surgiu um horizonte de expectativas, esclarecendo que, nesse sentido, foi gerada nos trabalhadores “a expectativa de proteção social, alimentando uma promessa de integração cidadã” (2010, p. 776, grifos do autor). O impacto dessa promessa se fez sentir especialmente no deslocamento das populações rurais para as cidades, na medida em que a expectativa possibilitava esperança de ascensão social e estava diretamente ligada à crença de que o mercado de trabalho urbano permitiria uma melhoria substancial das condições de vida. Contudo, a expectativa gerada pelas políticas trabalhistas varguistas não foi acompanhada por uma efetiva concretização de uma sociedade do trabalho, mas sim por um modelo restritivo e seletivo de inclusão. Schwarz (1999) também reconhece que a migração para as cidades, impulsionada pelo crescimento industrial, não se traduziu em uma incorporação efetiva dos trabalhadores no mercado formal, resultando em uma urbanização caótica e na marginalização de amplas camadas da população.

De acordo com Schwarz (1999), o “nacionalismo desenvolvimentista” surgiu como uma tentativa de superação da condição colonial e da dependência econômica, promovendo a industrialização como caminho para a modernização e a integração social. A questão é abordada pelo autor como a “promessa desenvolvimentista”, que se dirigia à realização de uma “sociedade nacional integrada”, preocupada com o “destino dos oprimidos e excluídos” a fim de trazê-los “ao universo da cidadania, do trabalho assalariado e da atividade econômica moderna” (Schwarz, 1999, p. 156).

Em suas análises, Schwarz não apenas desmistifica a promessa desenvolvimentista, como também esclarece que sua falência implica a própria expressão do modo como a modernização periférica brasileira se deu dentro da lógica do capitalismo global, “um aspecto da inviabilização global das industrializações retardatárias, ou seja, da impossibilidade crescente, para os países atrasados, de se incorporarem enquanto nações e de modo socialmente coeso ao progresso do capitalismo” (Schwarz, 1999, p. 160). Ao discutir os efeitos concretos desse fracasso, Schwarz apontou para a criação de uma massa de trabalhadores sem lugar na nova ordem econômica:

Assim, por exemplo, o desenvolvimentismo arrancou populações a seu enquadramento antigo, de certo modo as liberando, para as reenquadrar num processo às vezes titânico de industrialização nacional, ao qual a certa altura, ante as novas condições de concorrência econômica, não pôde dar prosseguimento. Já sem terem para onde voltar, essas populações se encontram numa condição histórica

nova, de sujeitos monetários sem dinheiro, ou de ex-proletários virtuais, disponíveis para a criminalidade e toda sorte de fanatismos. (Schwarz, 1999, p. 159)

Nos anos 1980, o desenvolvimentismo entra em crise devido à globalização e às novas demandas tecnológicas. Schwarz (1999) destaca que, com as mudanças estruturais do capitalismo, estava claro que a promessa havia colapsado. Essa promessa não cumprida é crucial para o campo da cultura brasileira. Concebemos ser precisamente nesse horizonte que *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, se insere, formalizando esteticamente o colapso da modernização, a desintegração social e a quebra de expectativas de que falam Cardoso e Schwarz. Na esteira de Schwarz (2019, p. 123), podemos compreender como uma trágica experiência que implica uma característica de que “a maior parte dos pobres não é realmente explorada no sentido pleno do capitalismo, embora eles evidentemente sejam vítimas do desenvolvimento capitalista”. Ainda segundo o autor, temos um impasse estrutural: “se você observar o Brasil, vai sentir intensamente que os pobres gostariam de trabalhar para entrar no mercado e conquistar um mínimo de reconhecimento social. Mas não há trabalho para eles. Essa gente foi abandonada de mãos vazias” (Schwarz, 2019, p. 135).

Dentro dessa perspectiva, é crucial considerarmos que esse não reconhecimento funda uma forma específica de sofrimento, que não se reduz à privação econômica, configurando-se, na verdade, como um colapso da própria possibilidade de inscrição simbólica no tecido social. Partindo da psicanálise lacaniana, Safatle (2020) esclarece ser possível compreender que o sofrimento é sempre uma expressão de contradições e *déficits* de reconhecimento na sociedade. Essa concepção desloca o entendimento do sofrimento psíquico do campo da patologia para o campo da contradição e da crise, elementos que são inerentes à própria vida social.

Tal compreensão do autor, fundamentada na teoria lacaniana, enfatiza a inseparabilidade entre subjetividade e estrutura social. Se a vida psíquica é um efeito da estrutura social, então as formas de sofrimento não podem ser compreendidas sem uma crítica às contradições presentes nessas estruturas. Assim, Safatle (2020) argumenta que o sofrimento psíquico pode ser lido como um sintoma de um mal-estar mais profundo nas relações sociais, revelando marcas de dominação e exclusão que atravessam os sujeitos. Longe de ser exclusivamente vivência individual, ele constitui índice objetivo das mediações históricas que conformam a subjetividade.

Diante das reflexões apresentadas, esperamos ter conseguido indicar o campo fértil para discutir a relação entre as contradições sociais, o impacto do colapso da modernização e a questão do sofrimento psíquico. Devido ao escopo, essas reflexões teóricas apresentadas sintetizam de modo geral os contornos das problemáticas, as quais discutiremos já mediante a análise da obra de Ruffato na próxima seção.

### 3 Fragmentos de vidas colapsadas

Ruffato (2010, p. 139) já assinalou que concebe ser necessário “assumir a fragmentação como técnica (as histórias compondo a História) e a precariedade como sintoma — a precária arquitetura do romance, a precária arquitetura do espaço urbano”. Com efeito, observa-se que a principal característica em *EEMC* é a ausência de um narrador central ou unificador, estabele-

cendo uma perspectiva fragmentária que desafia o leitor a construir um significado a partir da justaposição e do contraste entre os fragmentos.

De acordo com Hossne, em *EEMC*, “a cidade é antes de tudo as relações que nela se estabelecem: a sociabilidade na cidade é a história mesma que se conta no livro” (Hossne, 2007, p. 36). Por isso, compreendemos cada fragmento de *EEMC* funcionando como uma janela para um aspecto da cidade, com personagens anônimos que estilizam diferentes experiências urbanas de relações sociais. Por algumas dessas janelas, podemos verificar então experiências de trabalho marcadas pela expectativa frustrada em relação ao ingresso no mercado de trabalho formal. Perder o vínculo formal (carteira, contratos protegidos) não é só perder renda, também implica perder reconhecimento social, gerando vidas colapsadas pelo sofrimento que também são índice dessa precariedade urbana, sustentando a negatividade que atravessa os fragmentos.

### 3.1 “#9 Brabeza”

A diegese desse fragmento focaliza a personagem Brabeza, em busca de comprar um rádio-gravador como presente de Dia das Mães. A necessidade de presentear a mãe doente impulsiona a narrativa: “Quatro tardes para o Dia das Mães e nem um puto no bolso” (Ruffato, 2013, p. 46). O léxico (“puto no bolso”) já assinala o registro coloquial e popular da fala, marcando distância do padrão culto. Por sua vez, a entonação abrupta, produzida pelo ritmo binário e pela ausência de mediação sintática, evidencia que o problema da sobrevivência é imediato, não teorizado. Isso possibilita, desde o início, observar uma busca estilística dramatizada pelo próprio ritmo da prosa, que já dá o tom do relato: um tempo escasso, uma data que se impõe como imperativo afetivo e a ausência de recursos financeiros:

Horas várias perfilara na frente da vitrina Extra-Mappin da praça Ramos, no registro de preços, prestações, hum, que complicação!, carteira-assinada, comprovação de endereço, RG, CIC, duas referências, hum, que complicação! Não, haverá de dar jeito, armar outra qualquer, a velha, coitada, nem exigente, aliás, nem esperando nada, o que ganhasse, surpresa, de bom tamanho, aplaudiria. Bem, então, à luta! Um rádio-gravador AM/FM CCE mesmo e estamos conversados! Agora: onde cavar uns trocados? Brabeza despasseia. Lugar para bater carteira é a rua Barão de Itapetininga, os caixas-eletrônicos. (Ruffato, 2013, p. 46)

O desejo de comprar o presente vai, justamente, revelar a precariedade econômica, evidenciada pela busca constante por trabalho (“garimpo por trabalho”). É dessa tensão que se desdobra o fragmento. A narração é fragmentada e circular, alternando momentos de ação com *flashes* de memórias. Percebemos uma combinação de elementos do presente, como sua “campana” na rua Barão de Itapetininga, e lembranças que ampliam o contexto emocional e moral da personagem. O narrador adota uma perspectiva heterodiegética com forte influência do foco modo dramático. Isso significa que o narrador observa e relata os acontecimentos do lado de fora, ao mesmo tempo em que mantém proximidade com a experiência da personagem, reproduzindo seus pensamentos e reflexões de maneira direta e indireta-livre, de maneira que a ambientação é reflexa e construída pela perspectiva do protagonista. O nar-



rador utiliza as percepções e pensamentos de Brabeza para compor a atmosfera de tensão, sofrimento e desamparo.

A linguagem de Brabeza é sintomática: frases curtas, interjeições, hesitações expressam a angústia de um sujeito que não pode se dar ao luxo da introspecção. A escrita é rápida, telegráfica em certos momentos, e não permite elaborações extensas, como se o próprio ritmo impedisse a reflexão aprofundada. O mundo não dá tempo para parar e pensar; a narrativa do fragmento reproduz essa pressão. As frases fragmentadas, a ausência de transições fluidas entre os pensamentos e os eventos reforçam a ideia de um tempo que atropela o sujeito: não há respiro, porque o mundo que se narra não permite respiro.

Desempregado, não lhe é possível obter dinheiro por meio de um salário. Nem mesmo atua no setor informal. A resposta de Brabeza a essa exclusão se dá na criminalidade de pequeno porte: furto, golpes, abordagens nos caixas eletrônicos. De fato, conforme destacou Schwarz (1999, p. 174), “os excluídos de hoje são consumidores sem meios para consumir, o que os obriga a algum grau de ilegalidade. Se não há emprego e tudo tem preço, como vão fazer?”. Na pergunta formulada por Schwarz, encontra-se um elo entre o desemprego estrutural e a criminalização da pobreza. A ausência de trabalho formal empurra uma parcela significativa da classe trabalhadora para a economia informal e para práticas ilícitas de sobrevivência.

Destaque-se que o relato do fragmento não glamouriza a delinquência nem a apresenta como escolha, e sim como um desdobramento quase natural da impossibilidade de inserção no mercado de trabalho. Justamente por isso, identificamos um deslocamento sutil entre a ação e a consciência da personagem, um jogo entre racionalização e culpa que implica a tensão do seu objetivo de comprar o “rádio-gravador AM/FM CCE”. A contradição se orienta pelo interesse de Brabeza não querer, na realidade, executar esses roubos e furtos: “Despretensioso, na hora que a coisa aprumar, persegue emprego decente, limpo de consciência. Mas, enquanto, não pode a mãe passar necessidade, na cama entevada, doença indescoberta” (Ruffato, 2013, p. 47).

O espaço urbano, tal como figurado no fragmento, é um território de fluxos rápidos e intransigentes, onde o sujeito não encontra formas de inserção legal, restando-lhe o ilícito e o ilegal. A presença de referências concretas, como a menção ao “Big Mac, que é mais gostoso no McDonald’s da rua Henrique Schaumann”, reforça a articulação entre o local e o global – o personagem se debate entre o desejo por bens modernos e a realidade de um sistema que o exclui e o oprime. Esses detalhes, quase que cotidianos, assumem uma função simbólica, apontando para a contradição de um mundo onde a modernidade e a exclusão social coexistem de maneira inexorável. O roubo não dá prazer – contudo, a recusa ao roubo tampouco oferece alternativa. O sofrimento psíquico de Brabeza se manifesta não exclusivamente pela incerteza material, mas pela tensão ética que sua situação impõe. Ele não deseja ser um “bandido”, como ele mesmo grita ao ser detido, entretanto, segundo a lógica figurativa, a estrutura social não lhe permite outra forma de ação que não seja aquela que o coloca em conflito com a norma. O trecho “Nada de curriola, então: na solidão, o centro seu palco” (Ruffato, 2013, p. 45) é revelador: há um deslocamento do pertencimento coletivo para a ação solitária, que reforça o desamparo e, ao mesmo tempo, a individualização da sobrevivência.

A sua identidade se constrói a partir de uma constante busca por reconhecimento – seja através da obtenção de bens que simbolizam valor social (como o rádio-gravador) ou da tentativa de legitimar sua experiência por meio de narrativas de trabalho honesto. A dissonância entre o pragmatismo para a execução dos delitos e a culpa internalizada reforça a frag-



mentação subjetiva da personagem. Percebe-se na ação de Brabeza que precisa ter a frieza estratégica (“Mulher, mais melhor: é marcar e ir atrás, momento chega, relaxo, pode tatear a bolsa da fulana ou meter a gilete no couro”), ao mesmo tempo que possui uma hesitação moral, expressa no incômodo ao lembrar da mãe: “vergonha de roubar, fica alembando a mãe, maginando, se ela desconfia, hum, nossa senhora!, o fim, capaz de morrer, desgostosa” (Ruffato, 2013, p. 47). O episódio da prisão, por exemplo, marca esse momento de revelação:

Foi pego já, bobeira, em-antes devolveu aos dentes do bueiro a carteira de couro (legítima) grávida de dinheiro e documentos. Na delegacia da Sé já recebia as pancadas de praxe, quando a senhora afanada revelou não o reconhecer. Berrou, então, a honestidade de seu garimpo por trabalho; bradou a carteira-profissional anotada (com carimbos falsos); “Não sou bandido!, não sou bandido não!”, chorou (Ruffato, 2013, p. 46-47)

O termo “garimpo” inscreve a sua busca por emprego em um regime de exploração radical, evocando uma busca incessante e exaustiva em meio aos detritos de uma economia que não lhe reserva espaço. A menção à “carteira-profissional anotada (com carimbos falsos)” revela o impasse absoluto da sua condição: a tentativa de acessar os mecanismos institucionais do reconhecimento passa necessariamente pela falsificação, um simulacro de pertencimento.

Lacan (1991) esclareceu que o desejo está intrinsecamente vinculado à demanda, pois se estrutura a partir das marcas impressas pela demanda do Outro, de modo que o sofrimento implica a subjetivação do saber na demanda. No caso de Brabeza, o saber internalizado diz respeito à necessidade de trabalho como critério de pertencimento – daí seu apelo desesperado à carteira profissional, ainda que falsificada. Mesmo que tenha esse caráter de falsidade, para o caso da personagem, vale lembrar, conforme demonstrado por Telles (1993), a ausência de inscrição simbólica, via carteira e contrato formal, implica uma visibilidade negativa. Trabalhadores sem vínculo formal não aparecem como cidadãos, mas como suspeitos. O simbólico, aqui, é o que separa o “respeitável” do “perigoso”, de acordo com a autora. Por isso, essa internalização para Brabeza é frustrada no momento em que as estruturas materiais e simbólicas lhe interditam qualquer possibilidade de acesso a esse trabalho, e, conseqüentemente, ao reconhecimento social que dele advém. A angústia de Brabeza, expressa no choro que encerra o trecho, advém justamente dessa impossibilidade de encontrar um lugar discursivo estável. Ele oscila entre a posição de trabalhador frustrado e a de criminoso, porém nenhuma dessas posições lhe oferece uma saída efetiva, gerando um sofrimento psíquico.

### 3.2 “#44 Trabalho”

A diegese desse fragmento organiza-se em torno de uma personagem, construída narrativamente a partir de dilemas e expectativas no âmbito de desejos relacionados ao mercado de trabalho formal, que vão da busca por inserção no mercado de trabalho formal à progressiva frustração e desistência. A personagem não é nomeada ao longo do fragmento. A jornada diária da personagem, “Todo dia às cinco horas da tarde toma rumo de casa, no Boi Malhado, a pé, porque nem trocado pra passagem do ônibus tem”, constitui não somente uma rotina, mas um ponto de partida para a compreensão do seu sofrimento psíquico e do déficit de reconhecimento. Essa repetição cotidiana, marcada pela escassez – “nem trocado pra passagem

do ônibus tem” – configura a narrativa de uma existência marcada pela marginalização, onde o próprio percurso diário revela uma ruptura entre o que é esperado (um deslocamento digno e reconhecido socialmente) e o que é vivido.

O ambiente pelo qual transita é marcado pela precariedade, pela violência simbólica (Cf. Žižek[2014])<sup>1</sup> e pela tensão constante entre os membros da família. Essa ambientação reflexa é construída de forma dissimulada, pois emerge principalmente das ações e pensamentos do personagem, sem descrições elaboradas. O narrador adota uma perspectiva heterodiegética, porém o tempo da narração é predominantemente subjetivo, com momentos em que as reflexões e experiências do protagonista interrompem a fluidez cronológica. O conflito dramático implica o fato de que o protagonista enfrenta a incapacidade de mudar sua situação e, ao mesmo tempo, tenta manter a dignidade frente às humilhações:

Todo dia às cinco horas da tarde toma rumo de casa, no Boi Malhado, a pé, porque nem trocado pra passagem do ônibus tem. Já acompanhou uma montoeira de curso, Senac, Senai, Central do Trabalhador, nenhum asfaltou estrada prum bom emprego. Tudo, mero pretexto para a consentida escravidão, oito horas de suador diário, uma merreca no fim do mês, ô!, preferível a atóice, ao menos pagar não paga pra tramar. E vagueia para a casa do sogro, onde se empilham, três anos já, num quartículo, cama de casal, penteadeira, guarda-roupa, bercinho, sufoco danado, mas não é de favor que moram não, têm orgulho, ara!, a mulher dirige a perua-escolar que o pai pôs pra rodar, clandestina, sim, fosse regularizar!, primeiro tocava engordar caixa, depois, a parte do governo, simpatizava com a compreensão das escolinhas, ia-se vivendo. (Ruffato, 2013, p. 102)

A frase “nenhum asfaltou estrada prum bom emprego” condensa a tensão entre a promessa e a frustração. O próprio deslocamento diário – feito a pé, por falta de dinheiro para a passagem – é emblemático de uma mobilidade ilusória, um percurso que, ao invés de levar ao progresso, apenas repete a condenação à precariedade. O verbo “asfaltar” associado ao emprego evoca a ideia de um caminho sólido e estruturado que, no entanto, nunca se concretiza, remetendo à frustração diante das promessas não cumpridas do trabalho formal.

A situação exemplifica precisamente uma nova modalidade de alienação: não se trata mais unicamente da rigidez impessoal do trabalho fordista, mas da exigência de autoexpressão produtiva dentro de um mercado onde a instabilidade e o risco são normalizados. Propomos ser possível apreender essa situação, na medida em que ela impõe também à personagem uma forma de sofrimento psíquico estruturado pela internalização da responsabilidade individual pelo próprio fracasso.

De acordo com a figuração do fragmento, a impossibilidade de inserção mais qualificada no mercado de trabalho é interpretada aqui como fator crucial do colapso subjetivo. A personagem está presa a uma rotina que se impõe sobre ela e que define sua identidade, de maneira que a ação se restringe à tentativa fracassada de manutenção de uma vida que se dissolve a cada passo. A formação profissional prometida pelos cursos técnicos e centros de capacitação (“Senac, Senai, Central do Trabalhador”) expõe contraditoriamente apenas a corrosão de qualquer horizonte de reconhecimento. O narrador desmonta aqui um dos mitos associados recentemente ao discurso e imaginário neoliberal do trabalho: o de que a qualificação profissional conduz ao sucesso. Não há redenção pelo esforço, apenas a constatação de que

<sup>1</sup> Emprega-se o termo “violência simbólica” inspirado a partir da acepção desenvolvida por Slavoj Žižek.

todo investimento retorna como frustração, que se transforma em sofrimento. É instigante apreender, portanto, que o protagonista acumula cursos, porém não acumula perspectivas.

A precariedade se estende do trabalho à moradia: “E vagueia para a casa do sogro, onde se empilham, três anos já, num quartículo.” O verbo “empilhar” não é gratuito. Ele sugere não apenas a falta de espaço físico, mas a degradação da vivência da personagem. O diminutivo reiterado (“quartículo”, “dividazinhas chués”, “mixaria cotidiana”) funciona como operador de desvalorização, encenando linguisticamente a rebaixada condição material. A prosódia de frases longas, carregadas de intercalações e elipses, sugere um discurso sufocado, que se alonga sem chegar a uma resolução, estilizando a própria vida do personagem, empilhada, comprimida, sem espaço.

Por sua vez, a convivência forçada gera humilhações constantes: “O cristo é mesmo o genro: motivador de piadas, desabonado na frente das vizinhanças” (Ruffato, 2013, p. 103). A presença do familiar desempregado é tolerada, porém não aceita, desdobrando-se como humilhação social. Note-se que essas “piadas”, ao acentuarem a ausência de reconhecimento, implicam já um deslocamento da responsabilidade pelo fracasso profissional das condições estruturais do mercado de trabalho para a suposta incapacidade pessoal do trabalhador em realizar sua individualidade e ingressar formalmente. Identificamos um uso intenso do sumário para condensar eventos passados (como as dificuldades financeiras) e cenas pontuais do presente, que caracterizam uma irreversibilidade quase palpável, na medida em que indicam a impossibilidade de restaurar o estado anterior de dignidade e autonomia. Esse caráter irreversível reforça a sensação de sofrimento psíquico, uma vez que o personagem se vê preso em uma espiral de repetições que não permitem a transformação efetiva de sua condição.

O próprio fragmento não possui pontuação final:

Aos domingos, quando a cunhadaria e os maridos e mulheres e os filhos e filhas achegam manhã acordando, rouba uns trocados da bolsa da esposa e sai de fininho, o dia inteiro bundando no Parque Ibirapuera, deitado na grama olhando o jato d'água em frente à Assembleia Legislativa, nuvens que se formam e se desmancham, à espera de que o dia se desmorone e que tudo. (Ruffato, 2013, p. 102)

A ausência de pontuação no final do trecho já sugere uma suspensão do sentido, um esgotamento que não encontra resolução. O Parque Ibirapuera, espaço de lazer e contemplação, não aparece como um refúgio genuíno. Estabelece-se, na verdade, como um intervalo de inação, um espaço onde o personagem apenas “bundando” observa passivamente o fluxo do mundo, sem encontrar nele qualquer possibilidade de ruptura. Há um sofrimento psíquico pela ausência de possibilidade de um futuro que não esteja reduzido à mera sobrevivência, de maneira que a ausência de fechamento narrativo caracteriza, portanto, a própria impossibilidade de estabilizar simbolicamente uma vida social na qual o trabalho deixou de mediar as relações sociais.

#### 4 “emprego em lugar nenhum”: movimento coletivizante pelo desemprego, história e sofrimento

Nos dois fragmentos, o que se apresenta não é apenas a figura isolada de um trabalhador precarizado ou de um jovem às voltas com a necessidade do furto. Acreditamos ser possível apreender uma estreita relação entre tema e forma: o tema do desemprego se articula com o foco narrativo instável. O sofrimento psíquico que advém do colapso do trabalho como promessa de reconhecimento se figura, no plano formal, por meio de construções narrativas que alternam o fluxo de pensamento, a linguagem oralizada e a interrupção de sequências causais. A configuração do tempo nos dois fragmentos se afasta da linearidade progressiva e da continuidade causal que tradicionalmente organizariam uma narrativa realista.

Forrester (1997, p. 10) formulou de maneira precisa uma dimensão que geralmente ficava em segundo plano: “não é o desemprego em si que é nefasto, mas o sofrimento que ele gera [...]”. O sofrimento psíquico nos fragmentos analisados não é só um tema, mas uma questão estrutural que afeta a forma do texto. Conforme vimos, a violência cotidiana, expressa na desigualdade material e na desagregação do reconhecimento social, provoca a clivagem na capacidade do narrador de organizar a experiência em um relato estável. A composição dos fragmentos, com frases curtas, elipses e sintaxe descontínua, estiliza a precariedade que não se limita às condições materiais dos protagonistas, como também atinge suas subjetividades, espoliadas psiquicamente pela luta pela sobrevivência.

Conforme Pochmann (2011), no ano de 2000, o Brasil ocupava a posição de 3º no ranking do desemprego global. Antunes e Pochmann (2007, p. 207) utilizaram a expressão “explosão do desemprego estrutural” para definir esse período: “entre os anos de 1989 e 2005, o desemprego passou de 1,9 milhão de trabalhadores (3% da PEA) para 8,9 milhões (9,3% da PEA), bem como houve piora nas condições e relações de trabalho”.

*EEMC* foi escrito e lançado justamente nesse período de explosão do desemprego estrutural. Incertezas envolvendo o desemprego, inclusive com personagens com medo de serem demitidos, são fortes ao longo da construção da obra. Aliando essa questão com a falência da promessa desenvolvimentista, que já vimos a partir de Cardoso (2010) e Schwarz (1999), compreendemos que resulta um sofrimento psíquico específico. A nova organização social já não oferece as mesmas oportunidades de emprego, ainda assim continua a cobrar dos indivíduos uma inclusão no mercado de trabalho formal que se tornou estruturalmente inviável, gerando desamparo que reforça o sofrimento psíquico.

Nesse sentido, pode-se dizer que há em *Eles eram muitos cavalos* uma solução formalmente produtiva para a inscrição do desemprego. Destaque-se que o cotidiano de trabalhadores desempregados não surge com clareza pedagógica ou descrição detalhista, tampouco com traço documentais e pitorescas. A composição dos fragmentos confere à matéria social implicada nesse cotidiano uma inscrição estilística na qual a forma fragmentária, os cortes abruptos, o ritmo truncado e o fluxo associativo implicam que o mundo é percebido por um sofrimento psíquico.

De acordo com o encaminhamento da nossa leitura, buscamos observar, a partir da leitura de dois fragmentos da narrativa de Ruffato, não apenas uma dimensão da cidade fragmentada, mas sobretudo o drama tecido da vida cotidiana a partir da experiência do desemprego. Nesse sentido, o desemprego, como também o “não-emprego” (viração, crime, ocupações informais e precárias), é forma de experiência que denuncia o colapso da pro-

nessa desenvolvimentista que sustentava parte do imaginário nacional. Hossne (2007, p. 36) indicou que, embora a narrativa não tenha um princípio organizador fixo, “o amontoado é uma estrutura em si, que parece se abrir como arena, em um movimento coletivizante – seria, assim, parte de algo que poderia ser chamado de ‘romance-arena’”. O termo “movimento coletivizante”, que Hossne mobiliza para nomear o gesto estrutural da obra, não indica a composição de um coletivo coeso ou reconciliado, mas precisamente a operação formal pela qual experiências que tendem a ser vividas como atomizadas – como ruínas subjetivas – são colocadas lado a lado, simultaneamente, em um campo compartilhado.

O grito de Brabeza e o silêncio contemplativo do trabalhador no Ibirapuera figuram, em polos distintos, a mesma impossibilidade de reconhecimento, confirmando que, no Brasil contemporâneo, pobreza significa também exclusão simbólica e incivilidade institucionalizada. O sofrimento é o que sustenta a perspectiva diegética de ambos os fragmentos, direcionando as estratégias formais para constituir a sociabilidade das personagens. A fragmentação, nesse ponto, torna-se estratégia para figurar a ausência do vínculo social com o mercado de trabalho formal. O pesquisador Otsuka (2022) foi responsável por uma importante reflexão sobre essa relação da técnica da fragmentação com a questão das relações de trabalho. Indicou que a disposição dos fragmentos do romance não é arbitrária; ao contrário, a organização cronológica dos episódios indica um tempo rigidamente subordinado à lógica do trabalho: “a maior parte das atividades realizadas pelas personagens liga-se ao trabalho ou tem relação, ainda que negativa, com o trabalho” (Otsuka, 2022, p. 263). Segundo o autor, é possível também perceber nos fragmentos diferentes modalidades de atuação no mercado de trabalho: “Os segmentos narrativos focalizam principalmente personagens da classe média baixa que atuam em diversas formas de trabalho – formal, informal, semilegal” (Otsuka, 2022, p. 263).

Não há um programa otimista em relação à temática do trabalho, como é possível observar em muitos dos romances proletários dos anos 1930 (Bordini, 2019). Nestes, a ênfase recaía sobre o proletariado organizado ou em vias de organização. O que une, assim, os dois fragmentos é o modo pelo qual a desintegração do assalariamento formal se estabelece como sofrimento, a partir da construção de uma voz narrativa que expõe a falsidade das promessas institucionais. Em ambos os fragmentos, nos deparamos com uma narração marcada pela oscilação entre registros discursivos díspares, estilizando a sobreposição da variedade da sociabilidade a partir de práticas discursivas que se tensionam entre a cultura popular e o nível burocrático, como se vê, por exemplo, no contraste entre o discurso institucional e jurídico-administrativo do advogado e da carteira assinada em Brabeza e a dimensão dos cursos profissionalizantes em “#44 Trabalho”.

Destaque-se que, em ambos os fragmentos, o dinheiro não comparece, sendo da ordem da inacessibilidade. Em “#44 Trabalho”, a personagem está enredada em “dividazinhas chués” e em uma rotina de restrição extrema, sendo que, por sua vez, Brabeza está constantemente sem “um puto no bolso”. Ficamos, assim, diante de dois casos de indivíduos que dependem estruturalmente do dinheiro para existir socialmente e que, no entanto, não têm acesso estável a ele. Identifica-se, assim, as duas personagens inseridas na lógica dos “sujeitos monetários sem dinheiro”, desprovidos dos recursos essenciais (salário, cidadania plena) para usufruir dos benefícios que o dinheiro deveria proporcionar. Schwarz (2012) traçou um paralelo entre os “sujeitos monetários sem dinheiro” e os “agregados” – homens livres, porém excluídos do núcleo da economia formal – que caracterizavam o período pós-escravista. No



século XIX, a ausência de uma proteção jurídica e a dependência de relações de favor (como o clientelismo e a patronagem) criavam um “limbo social para os pobres”. Embora os contextos sejam distintos, a comparação permite evidenciar como, historicamente, a exclusão se manifesta por meio da precariedade dos vínculos formais de trabalho e cidadania. A relação entre sofrimento psíquico e teoria lacaniana em Safatle (2020) aparece, sobretudo, na articulação entre subjetividade e estrutura simbólica, de maneira que a experiência do sofrimento psíquico, portanto, não pode ser dissociada dos processos de socialização. Nessa perspectiva, podemos compreender a crise do mercado de trabalho formal, ultrapassando o contexto imediato de lançamento da obra *EEMC*. Se, conforme Safatle (2020), o sofrimento psíquico é inseparável das estruturas de reconhecimento social, convém sublinhar que esse reconhecimento social nunca aconteceu para uma significativa fração da classe trabalhadora brasileira. Com Schwarz (1999, 2012), compreende-se que a transição histórica da escravidão para a modernidade capitalista não eliminou a precariedade estrutural dos trabalhadores, mas apenas a reorganizou sob novas formas. A promessa desenvolvimentista colapsou antes mesmo de alcançar algum resultado significativo para essa fração da classe trabalhadora subalternizada.

Schwarz (1999) enfatiza que a promessa desenvolvimentista era marcada por uma profunda contradição: ao mesmo tempo em que buscava incorporar a população marginalizada, ela produzia novas formas de exclusão. Com essa concepção, o autor buscou evidenciar que a industrialização prometia modernizar o país e integrar os setores populares, entretanto, na prática, aprofundava desigualdades e criava novas formas de precarização. A migração para as cidades, impulsionada pelo crescimento industrial, não se traduziu em uma incorporação efetiva dos trabalhadores no mercado formal, resultando em uma urbanização caótica e na marginalização de amplas camadas da população.

A cada ciclo de transformação material, renova-se a exclusão, não como uma falha do sistema, antes como sua verdade estrutural. No país onde o passado não passa, a dialética do progresso inverte seu próprio sentido: o avanço das forças produtivas já não se configurou em ampliação da cidadania, ao contrário, converte-se em sua restrição. Eis a contradição que Schwarz (2012) resume didaticamente:

Quando escrevia os seus extraordinários artigos abolicionistas, Joaquim Nabuco tinha claro o laço entre escravidão, latifúndio e degradações ligadas à dependência pessoal, no campo e na cidade. Nas palavras incisivas do próprio Nabuco, era um quadro que diminuía o valor de nosso título de cidadão. Desde então, até a crise do nacional-desenvolvimentismo, nos anos 1970, a transformação dos excluídos em assalariados rurais, operários e cidadãos fez parte do ideário progressista. Sobretudo através da industrialização e da reforma agrária, que prometiam reformar o país, acabando com a liga de mandonismo, miséria, clientelismo, subcidadania etc., que nos separavam da modernidade. Com a globalização, essas expectativas passaram por uma redefinição drástica. Para desconcerto geral da esquerda, a modernização agora se tornava excludente e reiterava a marginalização e a desagregação social em grande escala. Para quem não sabia, o progresso do capital e o progresso da sociedade podiam não coincidir. (Schwarz, 2012, p. 178)

A dependência pessoal do século XIX, fundada na lógica do favor e do mandonismo, ressurgiu no século XXI sob o signo da precarização do trabalho, da informalidade e do desemprego estrutural. Essa descrição revela uma estrutura de exclusão que, apesar das mudanças históricas, mantém um padrão essencial: a falta de acesso ao trabalho formal e aos direitos



plenos de cidadania. Assim, a fragmentação da forma literária em Ruffato é sintoma de uma experiência traumática de longa duração: o colapso da promessa de inclusão pelo trabalho. A experiência traumática do colapso do trabalho formal, ao mesmo tempo em que destitui os sujeitos de reconhecimento social, reconfigura também a forma literária, levando-a a operar por ruínas, fragmentos e interrupções.

Os protagonistas de Ruffato nesses dois fragmentos não ascendem nem declinam; eles apenas se dissolvem, diluídos em uma existência que já nasceu precarizada. No que se refere aos “países capitalistas avançados”, Castel (2001), ao tratar da precarização do trabalho na sociedade francesa, utiliza a expressão “desestabilização dos estáveis” para designar uma perda dos padrões de proteção social dos assalariados de classe média e média baixa. A expressão nos interessa aqui justamente para chamar a atenção para o que não é o caso das personagens dos fragmentos “#19 Brabeza” e “#44 Trabalho”, nem tampouco de grande parte da população de uma sociedade periférica como o Brasil. Tanto Brabeza quanto o trabalhador anônimo de “#44 Trabalho” jamais se estabilizaram. Se Brabeza nutre ainda vaga esperança de um emprego, percebemos que o trabalhador anônimo do fragmento “Trabalho” já desistiu, expressando que o trabalho assalariado, fulcro da mediação social na era capitalista, perdeu sua centralidade, e com ele esgarçou-se a própria tessitura da modernidade, cujo horizonte de expectativas sempre esteve calcado na promessa de um futuro progressivamente mais promissor.

## 5 “Cansei nada vale tanto sacrifício trabalhar trabalhar trabalhar pra quê?”: considerações finais

Não será difícil reconhecer uma espécie de sensibilidade às formas esgarçadas da experiência social nos dois fragmentos escolhidos para leitura. Publicada em 2001, a obra de Ruffato está no bojo de uma inflexão histórica decisiva pela qual, na virada do século, o sistema literário brasileiro atravessa. Os tópicos discutidos ao longo deste artigo sobre *EEMC* não esgotam a leitura desse romance. Realizamos a imersão nos detalhes em dois fragmentos, assumindo que, como afirmou Benjamin, “o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material” (Benjamin, 1984, p. 50). Essa imersão possibilitou identificar que Ruffato se volta para a experiência dos marginalizados no espaço urbano, narrando o fracasso de uma promessa social que nunca se realizou plenamente. Sobretudo, concebemos que os fragmentos “#19 Brabeza” e “#44 Trabalho” apresentam uma fratura social intransponível. Tanto Brabeza quanto o trabalhador anônimo de “#44 Trabalho” encarnam, cada um a seu modo, a negatividade dessa experiência: não apenas são excluídos do mercado formal, como também encontram no próprio desemprego um impasse entre desejo e impossibilidade, entre o impulso para se inserir na ordem e a violência sistêmica (Cf. Žižek[2014])<sup>2</sup> que os exclui.

Em nossa proposta de análise, consideramos que noções como sofrimento psíquico e promessa desenvolvimentista foram produtivas para a leitura dos fragmentos escolhidos, podendo igualmente se mostrar relevantes para o estudo de outras produções literárias. A figuração estética, conforme buscamos demonstrar, põe em perspectiva a matéria social, estilizando

---

<sup>2</sup> Emprega-se o termo “violência sistêmica” inspirado a partir da acepção desenvolvida por Slavoj Žižek.

uma experiência ficcional em que o trabalho já não garante nem a sobrevivência material nem o reconhecimento simbólico, dando forma a um horizonte coletivo marcado pelo sofrimento.

Ruffato, ao inscrever o sofrimento psíquico de seus personagens no colapso da modernização periférica, ressignifica a tradição do romance social no Brasil. A experiência traumática do colapso da modernização, com suas implicações para a falência da sociedade salarial, ao mesmo tempo em que destitui os sujeitos de reconhecimento social, reconfigura também a forma literária, levando-a a operar por ruínas, fragmentos e interrupções. Tal perspectiva permite reconhecer, na própria instabilidade da linguagem literária, o modo como a história se inscreve formalmente como sofrimento. Na *Teoria Estética*, Adorno (2011) já havia insistido que a obra de arte se constitui por tensões internas que só se tornam inteligíveis quando relacionadas às tensões externas que marcam seu contexto histórico-social. Nesse aspecto, temos a persistência histórica de uma coletividade marcada pela promessa não cumprida do trabalho, uma promessa que atravessou tanto o projeto modernizador de Vargas quanto o imaginário da redemocratização e, inclusive, da ascensão lulista. Como destaca Safatle (2020, p. 160), “o sofrimento psíquico se transforma em uma categoria política central por indicar sistemas de expectativas não realizadas no interior da vida social”. Isso porque o sofrimento psíquico é, antes de tudo, um problema de reconhecimento negado. À luz das análises realizadas, constata-se que o reconhecimento é negado tanto no nível institucional quanto no intersubjetivo, restando aos protagonistas dos fragmentos apenas a negatividade do sofrimento como testemunho de sua existência socialmente inviável.

Tais reflexões analíticas e categorias críticas podem, assim, abrir campo comparativo com outras obras da literatura brasileira contemporânea, como romances de Rubens Figueiredo (*Passageiro do fim do dia*, 2010), Ana Paula Maia (*De gados e homens*, 2013), José Falero (*Os supridores*, 2020), Joca Reiners Terron (*Onde pastam os minotauros*, 2023), entre outros, sendo inclusive possível entrever tópicos reincidentes em prosas de ficção distanciadas temporalmente, como em casos de produções de João Antônio (*Malagueta, Perus e Bacanaço*, 1963) ou Roniwalter Jatobá (*Sabor de química*, 1976), sugerindo a permanência e a relevância das questões aqui abordadas, de um núcleo traumático em torno do qual se rearticulam forma literária, trabalho, subjetividade e história social na literatura brasileira.

## Referências

ADORNO, Theodor. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.

ANTUNES, Ricardo; POCHMANN, Marcio. A desconstrução do trabalho e a explosão do desemprego estrutural e da pobreza no Brasil. In: CIMADAMORE, Alberto; CATTANI, Antonio David. (orgs.). *Produção de Pobreza e Desigualdade na América Latina*. Porto Alegre: Clasco, 2007, p. 195-210.

BASTOS, Hermenegildo José de Menezes. Formação e representação. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, n. 21, ano 15, Brasília, p. 91-112, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sergio Paulo Roaunet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- BORDINI, Maria Isabel da Silveira. *Luiz Ruffato e o romance proletário no Brasil*. 2019. 250 f. Tese (doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- CASTEL, Robert. *As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário*. Tradução de Iraci Poleti. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.
- CARDOSO, Adalberto. Uma Utopia Brasileira: Vargas e a Construção do Estado de Bem-Estar numa Sociedade Estruturalmente Desigual. *Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, vol. 53, n. 4, 2010.
- FORRESTER, Viviane. *O horror econômico*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- HOSSNE, Andrea Saad. Degradação e acumulação: considerações sobre algumas obras de Luiz Ruffato. In: HARRISON, Marguerite Itamar. *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Vinhedo: Horizonte, 2007, p. 18-42.
- LACAN, Jaques. *O seminário, livro 7: A ética da psicanálise*. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- OTSUKA, Edu Teruki. Uma imagem do colapso: Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato. In: ARAÚJO, Homero Vizeu; FLAFKE, Marina; SCHIFFNER, Tiago Lopes. (orgs.). *Saldo acumulado e o tamanho do estrago: estudos sobre literatura brasileira moderna*. Porto Alegre: Zouk, 2022, p. 261-271.
- POCHMANN, Marcio. *O trabalho no Brasil pós-neoliberal*. Brasília: Liber Livro, 2011.
- SAFATLE, Vladimir. *Maneiras de transformar mundos: Lacan, política e emancipação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- SCHWARZ, Roberto. *Seja como for*. Entrevistas, retratos e documentos. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019.
- SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 11. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- RUFFATO, Luiz. Até aqui, tudo bem! (como e por que sou romancista – versão século 21). In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. (orgs.). *Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- RUFFATO, Luiz. Da impossibilidade de narrar. In: BITTAR, Eduardo Carlos Bianca; MELO, Tarso de. (orgs.). *Cidades impossíveis*. São Paulo: Portal, 2010, p. 137-149.
- TELLES, Vera da Silva. Pobreza e Cidadania: Dilemas do Brasil Contemporâneo. *Caderno CRH*. Salvador: UFBA, vol. 6, n. 19, p. 8-21, jul./dez. 1993.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

# Um corpo em construção: literatura e história na obra de Claudia Lage

## *A Body under Construction: Literature and History in the Word of Claudia Lage*

**Josiele Kaminski Corso**

**Ozelame**

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste) | Foz do Iguaçu PR | BR

josiele.ozelame@unioeste.br

<https://orcid.org/0000-0002-1794-5030>

**Felipe dos Santos Matias**

Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) | Foz do Iguaçu | PR | BR

felipe.matias@unila.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-6147-9612>

**Resumo:** O presente artigo realiza um estudo da obra *O corpo interminável* (2019), da escritora brasileira contemporânea Claudia Lage. Em um primeiro momento, desenvolve-se uma reflexão acerca das interlocuções entre literatura e história, destacando como a ficção pode oferecer novas perspectivas sobre o passado, e enfatizando que os discursos historiográfico e literário compartilham uma relação dialética, característica que permite a construção de memórias plurais e interpretações distintas. Em seguida, mediante o entendimento de que, na luta contra o processo de esquecimento, a literatura e a história são saberes produtores de memória, complementares e dialogantes, desenvolve-se uma análise da narrativa literária de Lage, a partir da consideração de elementos históricos relacionados à ditadura cívico-militar no Brasil, como a tortura e o desaparecimento de pessoas por questões políticas. O enfoque analítico centra-se no personagem Daniel, filho de uma guerrilheira desaparecida, que busca reconstruir a história de sua mãe a partir de fragmentos, documentos, relatos e de um livro que encontra com anotações dela. No que concerne ao referencial teórico-crítico utilizado na elaboração do texto, destacam-se as contribuições de Michel Foucault (1992), Florentina da Silva Souza (2015), Ana Maria Colling (2013), Hayden White (1994), Jeanne Marie Gagnebin (2009), Jaime Ginzburg (2010), Márcio Seligmann-Silva (2022) e Lília Schwarcz (2019), entre outras.

**Palavras-chave:** *O corpo interminável*; Claudia Lage; literatura; história; memória.



**Abstract:** This article presents a study of the work *O corpo interminável* (2019), by contemporary Brazilian writer Claudia Lage. First, it develops a reflection on the interlocutions between literature and history, highlighting how fiction can offer new perspectives on the past, and emphasizing that historiographical and literary discourses share a dialectical relationship, a characteristic that allows the construction of plural memories and distinct interpretations. Then, based on the understanding that, in the fight against the process of forgetting, literature and history are memory-producing, complementary and dialogic knowledge, an analysis of Lage's literary narrative is developed, based on the consideration of historical elements related to the civic-military dictatorship in Brazil, such as torture and the disappearance of people for political reasons. The analytical focus is on the character Daniel, the son of a disappeared guerrilla fighter, who seeks to reconstruct his mother's story from fragments, documents, reports and a book he finds with her notes. Regarding the theoretical-critical framework used in the elaboration of the text, the contributions of Michel Foucault (1992), Florentina da Silva Souza (2015), Ana Maria Colling (2013), Hayden White (1994), Jeanne Marie Gagnebin (2009), Jaime Ginzburg (2010), Márcio Seligmann-Silva (2022) and Lilia Schwarcz (2019), among others.

**Keywords:** *O corpo interminável*; Claudia Lage; literature; history; memory.

## 1 Intersecções da literatura com a história

Contra a imposição do esquecimento (Gagnebin, 2010), Claudia Lage (2019) escreve *O corpo interminável*, romance que trata de, nos dois sentidos da palavra, discorrer e cuidar de um dos temas mais sensíveis da história do Brasil, a ditadura cívico-militar. Este tema, recorrente nos últimos tempos na literatura brasileira contemporânea, é uma forma de aproximação dos conflitos ocorridos no tempo passado e que reverberam no presente, uma vez que, segundo Maria Rita Kehl (2010), não levamos nossa vontade de reparação até o fim para com os desaparecidos.

O texto de Lage é um desses romances que, de acordo com Gilmei Francisco Fleck (2017, p. 19), proporcionam uma visão crítica do passado, pluralizado de perspectivas, em que encontramos “uma multiplicidade de novas visões, outras vozes, diferentes e inusitadas versões dos fatos passados consignadas na escrita híbrida de história e ficção”, bem como desconstroi o discurso unívoco, assertivo, patriarcalista e hegemônico (Fleck, 2021).

O corpo interminável corrobora a ideia de que o discurso da literatura, muitas vezes, pode consistir numa construção alegórica da mesma realidade<sup>1</sup> narrada pela História, semelhante ao conhecimento sobre a experiência do ser humano com relação ao mundo concreto real. Para romancistas como Claudia Lage, o texto literário é uma forma de representar esteticamente o aspecto sócio-histórico, de ampliar o discurso historiográfico, de estabelecer uma relação dialética entre o passado e o presente.

Segundo Ana Maria Colling, o pensamento hegemônico incutiu a ideia de se encarar a História sob a forma de diretamente ligada às informações, aos fatos,<sup>2</sup> como se fossem desprovidos de relações de poder e de saber. Assim, conforme a historiadora, os leitores foram condicionados a não perceber a história em seus aspectos de sujeição, de silêncios, de lacunas. Colling defende o ponto de vista de que “analisar quem a história convoca ou silencia nos seus textos discursivos deveria ser uma tarefa permanente” (Colling, 2013, p. 20).

De acordo com Michel Foucault (1992), entende-se que todo conhecimento se enraíza numa vida, numa sociedade, numa linguagem que tem uma historicidade, sendo que nesta mesma ele encontra o elemento que lhe permite comunicar-se com outras formas de vida, outros tipos de sociedade, outras significações. É por isso que, segundo o pensamento foucaultiano, o discurso historiográfico sempre implica uma filosofia, ou pelo menos uma metodologia específica de compreensão viva, de comunicação entre humanos (dentro do contexto das organizações sociais) e de hermenêutica. Esta última, para Foucault, consiste na interpretação que, ao considerar o sentido manifesto de um discurso, busca recuperar um sentido simultaneamente secundário e primordial, ou seja, mais profundo e fundamental.

As ideias de Foucault possibilitam o entendimento de que todo discurso está enraizado de modo sócio-histórico. Consequentemente, percebe-se que o entorno social no qual o sujeito da escrita está imerso inspira-o, de maneira decisiva, no momento de tomar as decisões, de selecionar e interpretar as fontes, de configurar a memória. Nesse sentido, Roberto Corrêa dos Santos pontua que a diferenciação entre História e literatura não pode mais se caracterizar como consequência de o privilégio da primeira estar relacionada com a verdade,

---

<sup>1</sup> Considera-se aqui o termo “realidade” como uma construção sócio-histórico-cultural que emerge do mundo concreto e que é sustentada por meio de práticas de representação. Essa perspectiva sugere que o que se percebe como “real” não é um dado objetivo e imutável, mas sim o resultado de processos sociais, culturais e históricos. A literatura e a História estão entre as práticas discursivas que constroem representações da “realidade”. Para Hayden White, os discursos histórico e literário apresentam interlocuções e aproximações no processo de representação do que é percebido como “real”. Nessa direção, o autor afirma que “a História não é menos uma forma de ficção do que o romance é uma forma de representação histórica” (White, 1994, p. 138).

<sup>2</sup> Utiliza-se neste estudo a noção de “fato” no sentido discutido por Roland Barthes, no ensaio intitulado *O discurso da história*: “Já dizia Nietzsche: ‘Não existe fato em si. É sempre preciso começar por introduzir um sentido para que haja um fato’. A partir do momento em que a linguagem intervém (e quando não intervém?), o fato só pode ser definido de maneira tautológica: o notado procede do notável, mas o notável não é – desde Heródoto, quando a palavra perdeu a sua acepção mítica – senão aquilo que é digno de memória, isto é, digno de ser notado. Chega-se assim a esse paradoxo que pauta toda a pertinência do discurso histórico (com relação a outros tipos de discurso): o fato nunca tem mais do que uma existência linguística (como termo de um discurso), e, no entanto, tudo se passa como se essa existência não fosse senão a ‘cópia’ pura e simples de uma outra existência, situada num campo extra-estrutural, ‘o real’” (Barthes, 2004, p. 176-177). Essa citação do pensamento barthesiano dialoga com a perspectiva de Ana Maria Colling, mencionada no corpo do texto do presente artigo, no que concerne à questão de que a ideia de “fato” está associada às relações de poder e de saber, as quais determinam aquilo que “é digno de memória”, “digno de ser notado”, e que produzem, ao longo do processo histórico, silenciamentos, lacunas, marginalizações, apagamentos e esquecimentos.



visto que esta, como defende Foucault, não está localizada em um ponto determinado que se possa apreendê-la, tendo em vista que ela não é fixa. Santos afirma também que

nessa perspectiva, há a desconfiança sobre a história enquanto campo de uma organização factual, de totalidade empírica, na qual se localizaria a verdade tal qual se acreditou existir, una e reconhecível, apesar de suas encenações várias. O pensar história como literatura situa-se no projeto, também histórico, de se desconstruir as garantias e as certezas dos métodos e análise dirigidos pela força da tradição, pela busca da origem, pela concepção de legado, pela credibilidade na influência e na autoria. (Santos, 1999, p. 132-133)

Os mundos ficcionais que a narrativa literária constrói verbalmente tomam por modelo a realidade, sendo este a meta incessantemente procurada pela investigação histórica. Entretanto, sabe-se que por mais que deseje isso, a narrativa historiográfica apenas conseguirá tangenciar a realidade, assim como a ficção. Segundo José Américo Miranda, “romance e história são resultados da atividade do espírito humano que respondem, sempre, cada uma em suas circunstâncias e segundo os códigos que lhe são próprios, às necessidades do tempo presente” (Miranda, 2000, p. 17). Em direção semelhante, pontuando as aproximações entre a arte literária e a história, Ernst Cassirer afirma o seguinte:

A arte e a história são os mais poderosos instrumentos da nossa indagação sobre a natureza humana. Que saberíamos sobre o homem sem essas duas fontes de informação? [...] A história, assim como a poesia, é um sistema do nosso auto-conhecimento, um instrumento indispensável para construir nosso universo humano. (Cassirer, 1994, p. 333-335)

Em consonância com as reflexões propostas por Florentina da Silva Souza, pode-se dizer que tanto o romancista quanto o historiador são sujeitos capazes de elaborar uma leitura do passado que possibilite o entendimento do presente. Segundo a estudiosa, ambos são levados “a construir discursos, a elaborar ideias e conceitos, a propor formas estéticas diversas através das técnicas aprendidas que são colocadas em diálogo com os saberes adquiridos em sua vivência” (Souza, 2015, p. 25). Para a pesquisadora, isso viabiliza a compreensão das articulações entre literatura e história como discursos produtores de memória, “como espaços intercomunicáveis de diálogos e de tensões e que se dão a conhecer através da linguagem, estruturam-se em textos que descrevem, registram e/ou interpretam realidades” (Souza, 2015, p. 16). Essa proximidade e inter-relação da história com a literatura apontada por Souza também é estudada por Angelo Adriano Faria de Assis, que faz as seguintes considerações sobre o assunto:

Nos últimos anos, os estudos que envolvem literatura e história têm demonstrado a proximidade entre ambas. Cada vez mais historiadores não apenas preocupam-se com a linguagem utilizada para a construção de suas hipóteses, buscando abranger um público mais extenso e que não se limite às paredes da Academia, dando origem a textos de construção mais cuidadosa e de leitura mais agradável, como valem-se de obras literárias como fonte para o processo de reconstrução histórica, utilizando a literatura como importante material de pesquisa. Ao mesmo tempo, conjuntos documentais e análises históricas têm servido como material de consulta indispensável para as reconstruções feitas por romancistas em seus trabalhos, permitindo uma percepção mais verossímil do tempo e do espaço em que se desenrolam suas narrativas. (Assis, 2010, p. 160)

No estudo das relações entre a literatura e a história é necessário mencionar também a reflexão de Walter Benjamin (1994) sobre a narração. O filósofo judeu alemão vislumbra essas duas áreas do conhecimento como vizinhas de longa data, por habitarem o solo comum e fértil do gênero narrativo. Benjamin lança mão do texto literário para atribuir à história uma nítida vocação narrativa, apostando na caminhada comum empreendida pelos dois discursos.

No ensaio “O Narrador” (1994), Benjamin faz referência à célebre obra *Histórias*, de Heródoto, com o intuito de evidenciar um narrador caracterizado pelo exímio domínio da arte de contar, visto que, na ótica benjaminiana, o historiador grego da Antiguidade não apresenta considerações ou explicações que se configurem como possibilidades interpretativas plenas e acabadas, permitindo aos seus leitores e ouvintes a tarefa de atualizar constantemente a estrutura narrativa através de interpretações diferentes, originais e sucessivas:

O primeiro narrador grego foi Heródoto. No capítulo XIV do terceiro livro de suas *Histórias* encontramos um relato muito instrutivo. Seu tema é Psammenit. Quando o rei foi derrotado e reduzido ao cativo pelo rei persa Cambises, este resolveu humilhar seu cativo. Deu ordens para que Psammenit fosse posto na rua em que passaria o cortejo triunfal dos persas. Organizou esse cortejo de modo que o prisioneiro pudesse ver a sua filha degradada à condição de criada, indo ao poço com um jarro para buscar água. Enquanto todos os egípcios se lamentavam com esse espetáculo, Psammenit ficou silencioso e imóvel, com os olhos no chão; e, quando logo em seguida viu seu filho, caminhando no cortejo para ser executado, continuou imóvel. Mas, quando viu um dos seus servidores, um velho miserável, na fila dos cativos, golpeou a cabeça com os punhos e mostrou os sinais do mais profundo desespero.

Essa história nos ensina o que é a verdadeira narrativa. (Benjamin, 1994, p. 203-204)

Ao analisar o excerto acima, observa-se que, para Benjamin, Heródoto é o narrador visto como o contador de histórias por excelência, ou seja, aquele que conseguiu imprimir ao seu texto uma configuração que privilegia a narração e as múltiplas possibilidades de interpretação, e não a explicação ou a descrição propriamente dita. E deve-se ressaltar que o autor faz referência à arte de contar, utilizando Heródoto como o grande exemplo, para fazer apologia do historiador como um cronista, cujo artefato de seu labor é o relato. Segundo ele, “o cronista é o narrador da história” (Benjamin, 1994, p. 205).

A partir das reflexões de Benjamin, nota-se que a narrativa é, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela mergulha o texto na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se nela, seja histórica ou literária, a marca pessoal do narrador, “como a mão do oleiro na argila do vaso” (1994, p. 204). Benjamin consegue detectar, na figura do narrador, uma tarefa sempre atual de recolhimento do passado, realizada pelo esforço tanto do historiador quanto do romancista, evidenciando, assim, a interlocução do histórico com o ficcional. Neste viés, segundo Luiz Costa Lima, a consideração da narrativa permite perceber as relações de contiguidade entre as escritas da história e da literatura:

Em síntese, a proximidade que a narrativa estabelece entre a escrita da história e o discurso ficcional não determina que a história seja um gênero do segundo. Próximos, os materiais histórico e ficcional são facilmente permutáveis, sem que cada um, ao penetrar na territorialidade do outro, mantenha a sua identidade anterior. (Lima, 1989, p. 106)

A partir do fragmento acima, pode-se dizer que Luiz Costa Lima, assim como Walter Benjamin, também considera a narrativa como um ponto de intersecção fundamental para se pensar o trabalho do historiador e o do romancista no que concerne, respectivamente, à escrita da história e à elaboração do discurso literário, ressaltando que “os materiais histórico e ficcional são facilmente permutáveis”.

Para apresentar um relato daquilo que aconteceu, o discurso historiográfico depende de convenções da narrativa, linguagem e ideologia. Nessa direção, Linda Hutcheon afirma que “tanto a ficção como a história são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e autossuficientes” (Hutcheon, 1991, p. 160). Partindo dessa colocação, pode-se dizer que tanto a literatura quanto a história representam a realidade por meio da linguagem, a partir da constituição da narrativa. E no que concerne à importância desta no estudo do diálogo entre as duas mencionadas áreas do conhecimento, Hutcheon assevera o seguinte:

Todas essas questões – subjetividade, intertextualidade, referência, ideologia – estão por trás das relações problematizadas entre a história e a ficção no pós-modernismo. Porém, hoje em dia muitos teóricos se voltaram para a narrativa como sendo o único aspecto que engloba a todas, pois o processo de narrativização veio a ser considerado como uma forma essencial de compreensão humana, de imposição de sentido e de coerência formal ao caos dos acontecimentos. (Hutcheon, 1991, p. 160)

Segundo Hayden White (1994), a distinção mais antiga entre a literatura e a história, na qual o literário é concebido como a representação do imaginável e o histórico como a representação do verdadeiro, deve dar lugar ao reconhecimento de que só podemos conhecer a realidade comparando-a ao imaginável.

No romance *O corpo interminável*, o histórico é representado pelo discurso literário, resultando numa ficcionalização da história pela literatura. Sob essa perspectiva, a obra de Claudia Lage propicia um estudo que possibilita valorizar a ideia de que os elementos históricos relacionados à ditadura cívico-militar no Brasil podem ser analisados e ressignificados a partir da composição literária, contribuindo, desse modo, com a leitura de que a historiografia não origina o único sentido possível em relação à interpretação do que ocorreu no passado.

## **2 O corpo interminável: constituição da memória na luta contra o esquecimento**

A leitura do romance *O corpo interminável* traz vestígios da memória e do esquecimento, elementos ficcionais que criam um paralelo com a realidade. A partir disso, somos levados para o interior dos personagens: conhecemos Daniel e Melina, que se encontram pela primeira vez em uma biblioteca, compartilhando a leitura do mesmo livro sobre a ditadura. Ela, por sua família não ter (conforme nos é apresentado no início da narrativa)<sup>3</sup> vivenciado esta dor, e ele, por ser filho de uma guerrilheira desaparecida.

---

<sup>3</sup> No desenvolvimento da narrativa, ficamos sabendo que o pai de Melina na verdade atuou como fotógrafo a serviço dos militares, se encarregando de registrar os corpos das vítimas da repressão, após a adulteração da

Quando eu respondi que lia por causa dos meus pais, ou melhor, da minha mãe, que foi guerrilheira, que está na lista dos desaparecidos, como tantos estão, ela me pegou pelo braço. Fomos parar num bar ali perto. Melina não lia por um motivo pessoal, ao menos foi o que disse, os seus pais viveram naquela época como se vissem em qualquer outra – a voz baixa ao falar “como qualquer outra”, como se sentisse vergonha, como se quisesse dizer que não sabia como isso era possível, viver em uma época imune ao que ela traz. (Lage, 2019, p. 22-23)

O desaparecimento da mãe é o ponto de partida, Daniel está escrevendo um romance com o pouco que sabe sobre ela, criando sua própria versão por meio da relação com o avô; do pai ausente, dos amigos de guerrilha da mãe, dos achados no decorrer da sua busca, do não dito, não contado, esquecido... são os vazios da história da mãe, desse corpo nunca encontrado, que permitem com que Daniel confabule a respeito dela.

Acreditamos ser um processo de rememoração (Gagnebin, 2009, p. 55), em que ao invés de repetir o que já foi dito, dá-se vazão às lacunas para dizer “aquilo que não teve direito à lembrança, nem às palavras”. Isso também representa o ato de agir sobre o presente, almejando sua transformação.

Vasculhando as coisas de sua mãe, Daniel encontra um livro. Ao lê-lo depara-se com a caligrafia dela e seus sublinhados asseguram-lhe a única materialidade materna que tem, como as anotações nas bordas das páginas do livro *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll. Os vazios da leitura permitem a relação de resgate e da reparação da história daqueles que silenciados não puderam contá-la. É a reelaboração da história da mãe.

Tenho certeza de que estas não são as palavras certas, disse a pobre Alice, a frase sublinhada várias vezes, a tinta azul reforçando o que estava escrito. Alice cai num buraco sem fim, estava escrito na margem da página. O menino teve um estreme-cimento ao ver a caligrafia circular, firme, tão parecida com a sua. Sim, se olhasse bem, via traços bem próximos. O jeito de arredondar as vogais, esticar os Ls, cruzar os Ts. Era a letra de sua mãe? (Lage, 2019, p. 51)

A relação que o filho tece com o livro encontrado (e por ele preservado) é de desejo e de resguardo. No texto, a corporificação da mãe, sua personificação, ocorre na existência deste livro. Abrir *Alice*, para ele, é adentrar em sua intimidade, “o que pode ser mais desconcertante do que as anotações de alguém feitas durante uma leitura. [...] A intimidade exposta e recortada, o que pode ser mais devastador que isso” (Lage, 2019, p. 72). As anotações feitas no livro, marcadas pela subjetividade, permitem a Daniel refletir sobre o espaço em que ele precisa negociar os significados compartilhados. É o desafio de desvendar a experiência da leitura da mãe, da intimidade e da proximidade, em que se dá a criação da personagem, na qual referências pessoais são reconfiguradas pela subjetividade do texto lido e vivido. Essa relação ocorre pois, depois de lido, o livro faz parte do sujeito, incorpora-se a ele na sua relação com o mundo. A personagem

---

cena do crime, com vistas a ocultar os homicídios, com a simulação, por exemplo, de suicídios, uma espécie de artimanha frequentemente usada pelo Estado para encobrir as torpezas que culminaram em incontáveis assassinatos de militantes (Trefzger, 2022).

é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza. (Candido, 2002, p. 58)

A presença dessa mãe é invocada e presentificada ao referir-se diversas vezes ao livro, nominando-o como uma personagem: “Alice precisa de reparos [...] Talvez faça isso, restaure Alice” (Lage, 2019, p. 71). A ideia de restaurar o livro representa a necessidade do cuidado das feridas e do eternizar, de mantê-la viva. Daniel sabe da importância de constituir a memória e de dar voz aos que não tiveram, de retomar no presente o passado traumático, e esta Alice representa Julia, sua mãe. Segundo Jaime Ginzburg (2010), é preciso olhar para a história traumática, colocar “em questão a própria possibilidade de elaborar uma representação, pois o trauma é, por definição, algo que evitamos lembrar, evitamos reencontrar, pelo grau intolerável de dor que a ele se associa” (Ginzburg, 2010, p. 133). É nesse sentido da revisitação, nessa dor latejante, que aumenta e diminui que Daniel sabe que terá, uma hora ou outra, de recontá-la, e que somente por meio desse ato será possível experienciar a dor e o sofrimento ausentes no senso coletivo.

Cedo ou tarde terá que reler a história dessa menina que diminui e aumenta de tamanho. Terá que entrar novamente nesse universo, nas margens das páginas, nas entrelinhas, em todas as coisas que pertencem a esta edição. Não poderá ser nenhuma outra, nova ou antiga, em perfeito estado ou em decomposição, só poderá ser este exemplar, este livro. (Lage, 2019, p. 71)

Segundo Márcio Seligmann-Silva (2022), o ato de rememorar o trauma histórico por meio da escrita promove a urgência de ir de encontro ao arquivamento, de lutar contra o esquecimento, de não possibilitar o apagamento da violência. É por meio da linguagem, conforme Beatriz Sarlo (2007, p. 24), que a mudez ganha voz, salvando-a do “aniquilamento no esquecimento”.

No vai e vem das histórias cruzadas, à história da mãe de Daniel relacionam-se a de várias outras mulheres na narrativa, combatentes, grávidas, torturadas sem direito de (con) viver com o(s) filhos(s). Nos diferentes corpos está a possibilidade de reconhecimento de todas elas, que viveram naquele período de ditadura e lutaram por um país menos opressivo, com o desejo de serem lembradas não “como a pessoa que contempla, [...] mas a pessoa que combate o que vem [...] destrói, que quebra, arrebenta” (Lage, 2019, p. 78). A alternância das vozes narrativas costura histórias inacabadas, que segundo Fabíola Simão Padilha Trefzger (2022) se entrelaçam interminavelmente, como interminável também é a tentativa de Daniel de recompor a história de sua mãe e, por conseguinte, a sua própria história.

Por meio da dimensão ficcional, como analisa Eurídice Figueiredo, “é possível entrever nas dobras das histórias, os interditos” (Figueiredo, 2017, p. 43-44) e recriar o que está atrás das vidas individuais, o ambiente do autoritarismo e do sofrimento, a humilhação vivida pelas pessoas, aspectos que são sempre dificilmente comunicáveis sem o envolvimento emocional da narração.

Quando o médico veio, não o deixaram dar a anestesia. Ela sentiu o corte a sangue frio, a sangue quente. E, de repente, o vazio. Ouviu o choro cortando a cela, entre as paredes imundas, o choro do seu bebê. Antes de desmaiar, estendeu os braços, mas eles despencaram. (Lage, 2019, p. 93)

A tortura é outro elemento que atravessa toda a narrativa. Bastante significativa é a passagem em que Melina, durante conversa com Daniel, menciona ter assistido a um documentário de produção chilena. Nele, os brasileiros sobreviventes do ambiente de extrema violência no Brasil, refugiam-se no país vizinho e contam suas histórias para o jornalista e o câmara. O documentário, mais especificamente, trata de questionar os sujeitos sobre os métodos de tortura sofridos por eles.

Um rapaz se deitou no chão, cruzou as pernas e os braços mostrando como ficou pendurado numa vara. Outro levou o jornalista para um canto onde havia um aparelho muito usado nas torturas, e explicou como funcionava. Se sentou nele, explicando, eles amarravam aqui, puxam ali, ligam isso, etc. O jornalista ia perguntando detalhes e as pessoas iam respondendo detalhes. (Lage, 2019, p. 27)

O Brasil foi referência no que concerne aos métodos de tortura, os quais eram justificados com aporte científico por seus defensores, que os mantinham como “parte do sistema repressivo” (Ginzburg, 2010, p. 147). Os métodos eram meticulosamente ensinados, tendo até mesmo voluntários para as aulas práticas. Sobre os instrumentos de tortura utilizados durante o período da ditadura militar, José Gerardo Vasconcelos reúne com detalhamento técnico e metodológico, em seu livro *Memórias do silêncio: militantes de esquerda no Brasil autoritário*, o emprego mecânico dos instrumentos de flagelação. A obra evidencia a ideia de que a tortura era ensinada de forma objetiva, a partir do “domínio da catalogação, das classificações, das conceituações, em que tudo pode ser tornado familiar” (Ginzburg, 2010, p. 145). Dessa maneira, deixa nítido que o sistema repressivo, em relação à tortura, destituía-lhe o sentido emocional, as marcas do intolerável, do sofrimento corporal e psíquico, da cisão entre corpo e mente. Em contraponto a isso, como observamos abaixo, a obra de Claudia Lage constitui a ideia de que a tortura não apenas gera degradação física, mas corrompe emocionalmente o indivíduo de um modo avassalador:

Uma moça, então ao contar dos choques recebidos nos ouvidos, nos seios e na vagina começou a rir. Está rindo de nervoso, pensei. Mas não era de nervoso. Está rindo de alívio, pensei. Mas não era de alívio. Duas semanas atrás ela estava no Brasil, na prisão. Duas semanas atrás levava choques nos ouvidos, nos seios, na vagina. Duas semanas depois ela contava isso num quintal de outro país, rodeada de pessoas que passaram o mesmo. Os seus lábios não abandonavam o sorriso, como se fosse impossível o rosto se sustentar sem ele. As pessoas ao seu redor também começaram a rir. Todos riam. E não era de nervoso, não era de alívio. Riam de rir. [...] Em algum lugar, entende, em algum lugar tinha que aparecer o esforço. Porque havia um esforço. Mesmo que a moça não soubesse, não pensasse nisso na hora, havia um esforço que criava essa distância, essa distância enorme, entre a palavra e o fato, entre a palavra e o sentimento [...]. [...] Anos depois, essa moça se jogou na frente de um trem em Berlim. (Lage, 2019, p. 27-28)

Para compreender a indiferença da dor diante do sofrimento alheio, Kehl (2010) observa que isso acontece porque não temos a capacidade de nos identificarmos com o outro, o corpo torturado não nos pertence. Entretanto, a tortura só existe porque a sociedade admite-a, tornando-a humana. A psicanalista nos lembra que não há no mundo qualquer outra espécie animal que goze, sob o pretexto do amor, da tortura do corpo de outro da mesma espécie.



Nesse mesmo sentido, Lilia Schwarcz e Heloísa Starling (2018, p. 461) afirmam que para que a tortura funcione, ela dispõe de um aparato apoiado em juízes (que balizem a legalidade dos processos), hospitais (que fraudem autópsias e recebam corpos marcados pela violência física) e empresários que patrocinem com valores exorbitantes essa “máquina de repressão política”.

A ferida ou o trauma, individual ou coletivo, segundo Beatriz de Moraes Vieira (2010, p. 154), surge como uma experiência impronunciável ou obscura, difícil de ser apreendida, pois sua condição e sua irrepresentabilidade estrutural frustram a possibilidade da formação subjetiva e social, vista como aprendizado experiencial. Entretanto, é por meio do testemunho público das mulheres torturadas, da dor infringida a que foi submetido o corpo privado, que se “poderia pôr fim à impossibilidade de esquecer o trauma” (Kehl, 2020, p. 127). Por meio dele seria possível atribuir-lhe significação, através da reconstrução da vivência da memória, tal como realiza a narrativa de *O corpo interminável*, de Claudia Lage.

O esquecimento gerado pelo trauma da tortura, segundo Ginzburg (2010, p. 143), “provoca uma ruptura de identidade que, em parte, é definitiva, irreversível”. Esse aspecto é representado na obra de Lage: “[...] eu coisa nenhuma, foi na prisão, foi um deles, ela insiste pergunta, ela deduz eu não sei, a cicatriz pode ser de outras coisas, não sabe? [...] eu pergunto, eu mesma respondo, não lembro nem mesmo antes” (Lage, 2019, p. 184). O processo de construção dessas memórias cede lugar a invenções, confusões, ajustes, simplificações, restituições, imprecisões, projeções, incoerências, permeadas pelos silêncios e esquecimentos, conscientes ou não. Memórias são sempre conflitivas (Candau, 2018), permeadas por sombras e silêncios, ditos e não ditos. Se os fatos ocorreram, se há veracidade ou não, esta questão é menos grave que os esquecimentos da história oficial (Bosi, 1994). Segundo Sylvia Molloy (2003, p. 199), recria-se o passado para satisfazer as exigências do presente: as exigências de minha própria imagem, da imagem que suponho que os outros esperam de mim, do grupo ao qual pertencço.

O ato de esquecer é uma prática corriqueira da vida humana e social, mas lembrar requer “esforço, rebelião, um veto contra o tempo e o rumo das coisas” (Assmann, 2019, p. 39). O trauma simboliza a persistência da ferida na memória, equivalente a uma cicatriz inamovível. Sobre as tentativas de encobrimento, os sulcos perduram sob a forma de rastros perseverantes, pois “só o que não termina, o que dói, fica na memória” (Assmann, 2011, p. 263). Desta forma, “os destinos do silenciamento são imprevisíveis, espalhando efeitos em âmbito pessoal, familiar e intergeracional e, portanto, atingindo um registro social e coletivo” (Vieira, 2010, p. 155).

A memória atravessada pelo trauma da tortura não se limita a desestabilizar a identidade do indivíduo, mas ecoa no tecido social, instaurando silêncios que se prolongam ao longo das gerações. Rememorar o trauma, por meio da escrita, é um ato de resistência contra o silenciamento e o esquecimento.

### 3 A testemunha solidária

Uma imbricada rede de testemunhos, por meio da construção dos muitos corpos presentes em *O corpo interminável*, se interliga na narrativa: “O corpo da minha mãe também é o meu, escrevo, é com esse corpo que início a vida, é nesse corpo que conheço a brutalidade (Lage, 2019, p. 153). Como extensão, e por que não dizer como uma forma de imortalidade, Daniel apresenta-nos a não possibilidade de encerrar seu luto. A não existência do corpo morto da

mãe é um evento rechaçado por ele. Essa não aceitação, a não desistência deste corpo, é a ferida que não estanca sua dor.

Para a preservação da memória, na luta contra o esquecimento, a testemunha. Esta compreende alguém que presenciou determinado evento ou que vivenciou na própria pele o ocorrido, conforme excerto a seguir:

testemunha não seria somente aquele que viu com os próprios olhos, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar uma outra história, a inventar o presente. (Gagnebin, 2006, p. 57, *apud* Trefzger, 2022, p. 141)

Em *O corpo interminável*, Daniel é uma dessas testemunhas propostas, da mesma forma que a autora, Claudia Lage, ao elaborar uma narrativa que tem a possibilidade de compartilhar por meio da escrita a experiência da perda. Segundo Roberto Vecchi (2001, p. 89), é o ato de “recompor o corpo estilhaçado na experiência [...] que coagula tempos, espaços, figuras e traumas”.

Os escritores contemporâneos encontram na literatura a possibilidade de um modo de testemunho específico, apresentando o que sabem ou sentem de maneira intuitiva (Felman, 2014, p. 129, *apud* Trefzger, 2022, p. 142). Nesse sentido, segundo Fabíola Trefzger (2022), o testemunho dos escritores acontece, pois estes sabem que é só por meio da arte que é possível trazer essas informações e que embora o conhecimento acerca deste período esteja disponível, ele pode ser visto como não relevante. É a mulher, escritora, Claudia Lage, que devolve os corpos das mulheres aos espaços que, de forma violenta, lhes foram tirados, “[...] pela mesma lei, com a mesma letal finalidade. A mulher precisa se colocar no texto – como no mundo, e na história –, através de seu próprio movimento” (Cixous, 2017, p. 129). É nesse sentido que Beatriz Sarlo (2007, p. 24), assevera que “a linguagem redefine a mudez da vivência, resgata-a do imediatismo ou do aniquilamento no esquecimento, transmutando-a em algo partilhável”.

Pode-se, dessa maneira, utilizar a literatura para “escrever uma história da relação do presente com a memória e o passado, uma história da história” (Gagnebin, 2009, p. 39). O ser humano, ao retomar aspectos de sua memória, tem o poder de intervenção nos fatos, ou ainda, tem o poder de fazer uma releitura dos vestígios que encontra, e o ato narrativo, enquanto resultado da intervenção da linguagem, torna-se um produto social (Cury, 2020). A literatura tem essa possibilidade de reestruturar discursos e significados, de formar coletividades distribuídas em papéis, territórios e linguagens (Rancière, 2005).

Lília Schwarcz (2019, p. 20) argumenta que história e memória são formas de conhecer o passado, mas que não podem ser relacionadas como complementares. Para a autora, essa questão figura como inconclusa no campo das disputas. A memória, para Schwarcz, traduz o passado de forma subjetivada em primeira pessoa, porque por meio da lembrança é possível “recuperar o ‘presente do passado’ e faz com que o passado vire presente também”. A história, caracterizada como a disciplina que registra os fatos acontecidos no tempo, para a pesquisadora é a que tem grande potencial para esquecer, visto que se constitui de selecionar eventos que lhe convém, acabando por reiterar e repetir as suas escolhas.

Jaime Ginzburg (2012) nos lembra que o esquecimento é uma catástrofe coletiva. Para ele, a leitura de textos literários voltados para temas como os métodos de tortura utilizados na ditadura cívico-militar no Brasil pode contribuir para evitar a banalização e a continuidade de uma parte da história brasileira que insiste (por forças que conhecemos bem) em afirmar que não aconteceu.

Nessa direção, podemos dizer que a literatura tem uma importante contribuição para impedir o esquecimento da memória coletiva relacionada à tortura na história brasileira. Textos literários como *O corpo interminável*, de Claudia Lage, constituem uma memória relacionada a esse assunto, evitando o esquecimento e a naturalização das violências cometidas, apresentando ao leitor o seu verdadeiro impacto, pois “o seu esquecimento é, nesse sentido, em si, uma catástrofe coletiva. A leitura de textos literários pode contribuir para evitar a banalização” (Ginzburg, 2010, p. 148-149).

Nesse sentido, ler o passado é entender o presente, assimilando de forma crítica os saberes adquiridos ao longo da experiência vivida. Literatura e história configuram-se como um sistema para a construção do universo simbólico, indispensável para a elaboração da narrativa humana, que produz discursos de memórias por meio de diálogos e tensões.

## Referências

- ASSIS, Angelo Adriano Faria de. O exílio da memória: a diáspora das crianças judias em Portugal no romance *Oríon*, de Mário Cláudio. In: CAMPOS, Maria Cristina Pimentel; ROANI, Gerson Luiz. *Literatura e cultura: percursos críticos*. Viçosa: Arka Editora, 2010. p. 159-181.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BARTHES, Roland. O discurso da história. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 163-180.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Letícia Ferreira. São Paulo: contexto, 2018.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CIXOUS, Hélène. O riso da Medusa. In: BRANDÃO, Izabel et al. (org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas*. Florianópolis: EdUFSC, 2017. P. 129-155.
- COLLING, ANA MARIA. RELAÇÕES DE PODER E GÊNERO NA HISTÓRIA DO BRASIL. *HISTORIEN*, [S. L.], V. 8, P. 10-24, 2013.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Escritas do corpo ausente. In: WALTY, Ivete Lara Camargos; MOREIRA, Terezinha Taborda (orgs.). *Violência e escrita literária*. Belo Horizonte: Editora PUC-Minas, 2020. p. 170-188.

- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- FLECK, Gilmei Francisco. *Imagens escriturais de Cristóvão Colombo: um oceano entre nós – vozes das diferentes margens*. Uberlândia: Navegando, 2021.
- FLECK, Gilmei Francisco FOUCAULT, Michel. *Que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. *O romance histórico contemporâneo de mediação: entre a tradição e o desconstrucionismo – releituras críticas da história pela ficção*. Curitiba: CVR, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *Que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. Rio de Janeiro: editora 34, 2009.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. In: TELES, Edson Vladimir; SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.p. 177-186.
- GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (orgs.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 107-132.
- GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.p.133-150.
- HUTCHEON, Linda. *Poéticas do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. 3 ed. São Paulo: Boitempo, 2020.
- KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.p. 123-132.
- LAGE, Claudia. *O corpo interminável*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- MIRANDA, José Américo. Romance e história. In: BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi; OLIVEIRA, Paulo Motta; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de (orgs.). *Romance histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FAE/UFMG, 2000. p. 17-26.
- MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica*. Tradução de Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. História como Literatura. In: SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p.129-135.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2022.

SOUZA, Florentina. Literatura e história: saberes em diálogo. *Cadernos Imbondeiro*, João Pessoa, v. 4, n. 2, p. 15-28, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/ci/article/view/28118>. Acesso em: 13 mar. 2025.

TREFZGER, Fabíola Simão Padilha. Violência de gênero, ditadura militar brasileira e testemunho em *O corpo interminável*, de Claudia Lage. *Cadernos do IL*, [S. l.], n. 64, p. 137-153, 2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/128399>. Acesso em: 13 mar. 2025.

VECCHI, Roberto. Barbárie e representação: o silêncio da testemunha. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001. p. 71-94.

VIEIRA, Beatriz. As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 151-176.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.

# Como não viver junto?: tensões da comunidade na poesia brasileira contemporânea, a partir de “breve ensaio contra minha indiferença à cracolândia do jacaré”

*How not to Live Together?: Community Tensions in Contemporary Brazilian Poetry, Based on “breve ensaio contra minha indiferença à cracolândia do jacaré”*

**Luis Felipe Abreu**

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
(UFRJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR  
paraluisabreu@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-2460-5165>

**Resumo:** Este trabalho propõe uma leitura do poema “breve ensaio contra minha indiferença à cracolândia do jacaré”, de Tatiana Pequeno, tomando-o como signo de uma reconfiguração da ideia de *comunidade* na poesia brasileira contemporânea. Diante das crises sociais e democráticas contemporâneas, a literatura vem tentando repensar o comum, apresentando-se como via de reforma às suas concepções consensualistas e imunitárias. Desse modo, “breve ensaio” introduz elementos de tal crise, apresentando um esforço de Pequeno em lidar com a intrusão da alteridade no cotidiano. Como recebê-la? E, ainda: como fazer quando o Outro recusa esse convite ao comunitário? Conjugando a leitura do poema com a noção de *idiorritmo* proposta por Roland Barthes, a análise acaba por demonstrar a capacidade da poesia em inventar outros arranjos de convivência, reafirmando sua potência política.

**Palavras-chave:** Comunidade; Tatiana Pequeno; *Onde estão as bombas*; poesia brasileira contemporânea.

**Abstract:** This paper proposes a reading of the poem “breve ensaio contra minha indiferença à cracolândia do jacaré”, by Tatiana Pequeno, considering it as a sign of a reconfiguration of the idea of community in contemporary Brazilian poetry. In the face of current social and democratic crises, literature has been attempting to rethink the common, presenting itself as a means of reforming its consensualist and immunitarian concep-





tions. In this sense, breve ensaio introduces elements of such crises, revealing Pequeno's effort to engage with the intrusion of otherness into everyday life. How should one receive it? And further: what happens when the Other refuses this invitation to the communal? By combining a reading of the poem with Roland Barthes' notion of idiorrhythmy, this analysis ends up showing poetry's ability to invent new modes of coexistence, reaffirming its political potency.

**Keywords:** Community; Tatiana Pequeno; *Onde estão as bombas*; contemporary Brazilian poetry.

## 1 Introdução: um ensaio contra o comum

Tudo começa, como haveria de ser, com um encontro. É o momento em que a poeta se confronta com a usuária de crack, no “breve ensaio contra a minha indiferença à cracolândia do jacaré”, de Tatiana Pequeno (2019). Pedindo licença para o seu desembarque aqui neste artigo, segue o poema completo:

avanço protegida por uma película  
de vidro — esta janela — por onde  
filtro cegada pelo sol o bebê caído  
de uma teta mirrada de mãe verde  
entrando pelo coletivo e assumindo  
seu desejo de transbordar tudo o  
que for falta. queria escutá-la mas  
havia uma transparência imanente  
eu a trouxe para cá, todavia  
queria que ela falasse no meu poema  
ela pede centavos para não morrer  
e diz a cerveja poderia me ajudar a parar  
a cerveja no entanto é muito lenta  
abro a bolsa constrangida porque  
aqui sou eu que tenho pele demais  
aqui sei que estou retornando à casa  
aqui gaguejo e murmuro ainda constrangida  
pela visão do bebê absorto pendurado  
no semelhante peito caído  
posso te fazer algo a mais e  
ela diz me dá dinheiro e depois me esqueça  
muitos dizem sentimos muito e é ver  
dade que não há nada que possamos fazer  
ressono de culpa, acordo, ela permanece atrás, sentada com  
seu bebê atravessado pelo contágio  
é uma criança hipotônica recém-saída

da faixa dos conflitos onde se espera a gratuidade dos extermínios  
nunca vou esquecer o seu corpo tampouco sua voz de fantasmas e  
ausências graves de fumo.  
me esqueça — relembro — essa frase  
que guardo há meses doendo os dedos  
quando conto as moedas quando  
retomo o mesmo caminho para os  
sonhos ou para casa para a espinha  
que fica a me botar de pé entre sorrisos,  
salários ou cabelos novos.  
vamos te esquecer certamente  
eu vou tanto que te guardo aqui neste  
poema para lembrar que não podemos  
te esquecer porque nós te levamos  
às pedras nós transformamos você  
também em cinza eu finjo que não  
a conheço quando prossigo depois  
do sinal fechado e me esforço para  
saber onde foi que nos separamos  
e em que espelho empobrecido ficou  
a tua verdadeira face que diz aqui  
é o que me restou dos acidentes.  
me esqueça, sei, compreendi mas  
é que não posso é que não sei e é  
exatamente o que faço todos os dias  
não sei e não saber relembra o fim  
desta civilização genocida  
eles não sabem  
os especialistas não sabem  
estou e estamos sonâmbulos à nossa revelia.  
olho-te inteira e queria que me olhasses  
de volta para que tua criança ameaçasse um choro um  
escândalo uma antipatia enquanto  
tento te esquecer através da minha  
poesia já que te dei um nome secreto  
e gravito entre o teu silêncio e a minha falta de economia neste longo  
poema solitário  
perdoa-nos a pele, perdoa a indiferença dos poetas,  
as notas nos bolsos,

fica  
(Pequeno, 2019, p. 23-25)

O que se passa aqui? Desde seu título, no esforço contra a *indiferença*, o poema anuncia sua disposição em repensar os regimes de convivência com o outro. Convivência em dois níveis, lê-se aí: primeiro, no espaço social da cidade, fragmentado em fronteiras tanto simbólicas quanto físicas (“avanço protegida por uma película”); e então no corpo literário do poema, entendido como terreno singular para a recepção da diferença enquanto diferença (“tento te

esquecer através da minha / poesia já que te dei um nome secreto”). Pequeno se pergunta no poema, e nós com ela aqui: como estar junto ao outro, quando ele parece, ao mesmo tempo, tão inevitável quanto inalcançável? Como a intrusão do excluído leva a repensarmos os limites que traçamos em nosso cotidiano – e como a recusa desse excluído em ser absorvido dentro desses limites implode todo o jogo? Qual a capacidade da poesia de dar conta dessas cinzas?

Questões iniciais que nos movem na leitura aqui proposta, que toma o “breve ensaio” como acontecimento que condensa um mal-estar mais amplo, difuso pela poesia brasileira de hoje (e, de certo modo, pelo pensamento social contemporâneo): a necessidade de repensar a *comunidade*. Já em 2018, no seu *Indicionário do contemporâneo* (Pedrosa *et al.*, 2018), uma série de pesquisadores da nossa literatura apontava a comunidade como um dos problemas constitutivos da escrita hoje, entre a ressaca longa dos autoritarismos e nacionalismos do século XX e a mais recente emergência dos movimentos sociais desterritorializados e multitudinários. No contexto brasileiro, em específico, refletia-se ainda o legado dos protestos de rua de 2013 e suas variadas heranças, legíveis tanto em novas formas de organização política quanto na ascensão autoritária, sobretudo a partir de 2016. Diante da pesada herança do comum, mas entendendo uma necessidade de se conservar algo das experiências de convivência, quem escreve hoje se pergunta: escrevo para *fazer* ou *desfazer* a comunidade?

É por identificar essa aporia e também por, sobretudo, não tentar resolvê-la, mas multiplicá-la em várias outras (a película do vidro e a transparência imanente, o pedido de esquecimento e a lembrança via poema, o silêncio e a falta de economia...), que “breve ensaio” nos parece apresentar uma dramaturgia singular da relação entre a poética e a comunidade hoje, pondo em cena gestos de relação e escrita da convivência – gestos contraditórios, conflitivos, e que, assim, ajudam a demonstrar a inevitabilidade da vida conjunta e seus ruídos.

## 2 O outro entra no coletivo: fazer, desfazer, refazer a comunidade

Começamos então pelos pretensos começos: do poema e da comunidade. Esta última não tem um início facilmente rastreável, talvez por representar uma ideia de início, um começo utópico ao qual se almeja retornar, como apontam trabalhos como os de Roberto Esposito (2022) e Márcio Seligmann-Silva (2019). A ideia do comunitário sobrevive no pensamento ocidental como resquício de uma totalidade originária perdida, um modelo de convivência ao qual se tenta, continua e fracassadamente, voltar.

Atribui-se, de forma geral, a institucionalização desse modo de refletir o comum ao sociólogo alemão Ferdinand Tönnies, que em 1887 publica sua tese *Gemeinschaft und Gesellschaft*: ou “Comunidade” e “Sociedade”, propostos como as duas formas existentes de agrupamento social (Seligmann-Silva, 2019). A *gemeinschaft* seria uma forma de vinculação mais genuína, espontânea, calcada na partilha de laços, afetos e reconhecimentos; seu arquétipo seria a família. Já a *gesellschaft* diria de uma relação transacional: é o agrupamento derivado de acordos e convenções visando uma união em prol do bem comum. A comunidade passa a ser entendida como a essência do estar-junto humano – e se a sociedade se institui como modelo “normal” dos agrupamentos humanos a partir da modernidade, mesmo como elemento central do projeto moderno, com a racionalização das relações, não o faz sem deixar saudades pelo caminho: “como uma origem a ser lembrada com nostalgia ou um destino a ser prefigurado de acordo com a perfeita simetria que associa *arkhé* ou *telos*” (Esposito, 2022, p. 9).

Essa concepção, da comunidade como *verdade* da sociedade, repousa sobre um laço orgânico que os indivíduos devem compartilhar, aquém de qualquer contrato, motivo ulterior de toda reunião humana. O ideal social passa a ser o da reunião de *semelhantes*, a partir dessa lógica: a sociedade ideal é aquela que mais conseguir se aproximar dessa operação comunitária.

Não é difícil também intuir os problemas que se depreendem daí. Para além do risco da nostalgia do paraíso perdido, é preciso observar como esta lógica inflama dinâmicas de autorreconhecimento e exclusão, que buscam constituir as comunidades a partir da partilha de traços positivos (como nacionalidade, raça ou credo, por exemplo), sempre elegendo inimigos em comum como imagem da diferença e da alteridade, a ser combatida, sob o risco de dissolução daquela essência comum original. É o que Esposito (2022) chama de caráter *imunitário* da comunidade: seu fechamento ao fora como proteção, impulso de um corpo em cercar-se contra as ameaças de seu entorno. E se sabemos como os conflitos do século XX e seus autoritarismos, desde a Alemanha nazista até as crises soviéticas, se alimentaram dessa lógica – e que segue latente até hoje em racismos e nacionalismos vários.

Toda crise social convoca a uma utopia comunitária, e esta se articula a partir da seleção (e conseqüentemente exclusão) dos “sem parte”. Esse funcionamento do comunal como uma máquina de identificação e separação pode ser lida, de modo agudo e sintético, em um brevíssimo conto de Franz Kafka, quase uma parábola:

Somos cinco amigos, certa vez saímos um atrás do outro de uma casa, logo de início saiu o primeiro e se pôs ao lado do portão da rua, depois saiu o segundo, ou melhor: deslizou leve como uma bolinha de mercúrio, pela porta, e se colocou não muito distante do primeiro, depois o terceiro, em seguida o quarto, depois o quinto. No fim estávamos todos formando uma fila, em pé. As pessoas voltaram a atenção para nós, apontaram-nos e disseram “os cinco acabaram de sair daquela casa”. Desde então vivemos juntos; seria uma vida pacífica se um sexto não se imiscuisse sempre. Ele não faz nada, mas nos aborrece, e isto basta: por que é que ele se intromete à força onde não querem saber dele? Não o conhecemos e não queremos acolhê-lo. Nós cinco também não nos conhecíamos antes e, se quisessem, ainda agora não nos conhecemos um ao outro; mas o que entre nós cinco é possível e tolerado não o é com o sexto. Além do mais somos cinco e não queremos ser seis. E se é que esse estar junto constante tem algum sentido, para nós cinco não tem, mas agora já estamos re-unidos e vamos ficar assim; não queremos, porém, uma nova união justamente com base nas nossas experiências. Mas como é possível tornar isso claro ao sexto? Longas explicações significariam, em nosso círculo, quase uma acolhida, por isso preferimos não explicar nada e não o acolhemos. Por mais que ele torça os lábios, nós o repelimos com o cotovelo; no entanto, por mais que o afastemos, ele volta sempre. (Kafka, 2002, p. 112-113)

Chamado justamente *Comunidade* (no alemão, a mesma *Gemeinschaft* de Tönnies), o texto é quase um diorama de toda e qualquer situação comunitária. Os cinco amigos formam uma só unidade por razões aleatórias, contingentes (saíram da mesma casa mais ou menos ao mesmo tempo); mas essa arbitrariedade não impede que, após instituída como traço comum, a *reunião* funcione como um laço inquebrantável, inescapável até. Sobretudo, o que nos interessa é apontar a figura do *sexto sujeito* como aquele que, a um só tempo, não participa da comunidade e é o que a torna possível. Como? Estando fora, é o que desenha o círculo de dentro. A identidade dos cinco depende da manutenção do sexto sujeito nesse

espaço fantasmal: nem longe demais para que se esqueçam dele, nem perto demais para que não contamine o grupo com sua alteridade.

Assim, o Outro da comunidade não deixa de aparecer, *ele volta sempre*; até porque, sem ele, o laço comum perde seu sentido – se é que já teve algum. Se a tarefa de pensar a comunidade é tão infinita quanto prioritária, sendo a missão de nossos tempos (Seligmann-Silva, 2019, p. 14), um modo de fazê-lo de modo justo e crítico é começando por esse fora, pensando os marginalizados da comunidade como sustentações de seu centro, engrenagens de uma máquina construída para moê-los.

Tem sido essa tarefa continuada também de parte da literatura brasileira recente, ciente de que “em tempos de crise e de falência política, o que a poesia contemporânea brasileira tem a oferecer é pouco. É menos do que pouco até (ou mais?): a figura de uma relação mútua fundada na pouquidade, na pequenez” (Gutierrez, 2022, p. 46). Assim como Mauricio Chamarelli Gutierrez, pesquisadores como Danielle Magalhães (2020) também tem chamado atenção para uma disposição de certa poesia brasileira em colocar em cena a fratura comunitária, apostando em tentar reescrever a história de nossa *Gemeinschaft* a partir de seus excluídos. E se, ao invés do cotovelo, oferecermos a mão?

A partir disso, retornamos ao outro começo, o do poema. Afinal, “breve ensaio” tem seu início desencadeado justamente pela entrada em cena de um Outro da comunidade acordada e pacificada, definida já nos primeiros versos em termos caros às definições comunitárias modernas: “avanço protegida por uma película / de vidro – esta janela – por onde / filtro cegada pelo sol o bebê caído”. A película da janela define a fronteira, o entorno imunitário que não apenas delimita uma fronteira física contra os avanços do Outro, mas determina, como um *filtro*, como este vai ser observado (distorcido?) por aqueles bem afortunados em viverem dentro do comum. Ambas as determinações, porém, são frágeis diante da insistência, da sobrevivência do Outro, que, ele também, avança – como se lê nas linhas seguintes: “de uma teta mirrada de mãe verdade / entrando pelo coletivo [...]”.

É preciso atentar ao duplo sentido deste coletivo, neste objetivo de demarcar “breve ensaio” como uma metonímia do dispositivo (e da crítica) comunitário: designando tanto o ônibus no qual viaja a poeta quanto o *coletivo social* da comunidade em *status quo*, o quadro de convivência que vem a ser abalado por seus fantasmas, estes “[...] assumindo / seu desejo de transbordar tudo o / que for falta”. Ao pisar dentro da comunidade, esse Outro excluído não só revela o aspecto fictício e arbitrário desta, como naquela parábola kafkiana, mas desmonta sua organização ao inverter seus valores. Ao reconhecimento recíproco entre os membros do coletivo, característica comunitária primeira, oferece um “excesso de falta”, sua completa fragilidade e abertura como face de um outro modo de viver-com. Nesse sentido, se faz entender a possibilidade de mais um duplo sentido envolvido pela leitura do poema: o de *comunidade* mesmo. Ainda que Pequeno não use o termo, sua alusão à cracolândia do Jacaré (bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, notório pelo seu abandono estatal e consequentes problemas econômicos e de violência urbana) faz pensar em outro uso de “comunidade” que não aquele da teoria social e política moderna, mas um mais cotidiano e corriqueiro, designando favelas, conjuntos habitacionais, assentamentos, quilombos etc.: todo e qualquer lugar de vivência considerado precário ou marginal. Neste sentido, o preciso contrário da comunidade de Tönies, do nacional-socialismo, da experiência comunista; verdadeiro avesso da utopia. Ao colocar diante do coletivo este espelho distorcido, a mãe verde e seu bebê caído invertem o sinal da comunidade e apresentam a Pequeno a possibilidade de pensar e escrever a partir de outras alianças.

Trata-se de um impulso latente na obra da poeta, legível desde seus primeiros livros, caracterizando uma “[...] poesia das vidas minúsculas”, como afirma Alberto Pucheu (2019) no posfácio de *Onde estão as bombas*, livro onde está o “breve ensaio”. Já em *Aceno* (2014), seu segundo livro, por exemplo, encontramos o poema “carta para meus amigos negros do sul”. Desde o título, há esse anúncio do desejo de apontar uma comunidade dissonante: os negros do sul, por definição uma minoria marginal, são recolhidos e conclamados como amigos, como parte integrante de outro arranjo de afetos que os permita ser outra coisa que apenas alteridade. O poema de Pequeno vai da identificação daquilo que caracterizaria esses outros, na abertura do poema – “eles se chamam de véi toda hora / me ofereceram cracóvia suína [...]” (Pequeno, 2014, p. 16) – até a assimilação, pela voz poética, desses mesmos traços: “[...] sobrevivemos/ com os corpos e perdemos a memória/ mudamos a pele o cabelo teus dentes/ eu diria nós mas a falha no fundo foi/ minha véi os pinheiros são fortes / percebe? [...]” (Pequeno, 2014, p. 16, grifo nosso). Há um desejo e um trabalho em transpor a fronteira da diferença (*ensaiar contra a indiferença...*), em buscar compor com o alheio, entendendo uma possibilidade de reunião não calcada nos princípios de reconhecimento ou pertença, mas marcada pela partilha de uma dúvida, de uma vulnerabilidade qualquer: “[...] porque não sou/ eu apenas para ônibus e passagens esta/ mos juntos por muitas horas de assombro/ nada que é saber com fone de ouvido véi” (Pequeno, 2014, p. 16-17).

*Estar junto* como critério da relação – mas não qualquer tipo de convivência. Primeiro, é estar junto *nas horas de assombro*: partilhar da surpresa e do espanto, isto é, da fragilidade, o que afasta essa convivência do espaço de imunidade e segurança da comunidade moderna. Segundo, a partir desse *enjambement* radical, que cinde o “estamos” ao meio, é preciso entender a fragilidade desse estar junto, sua precariedade inerente. Daí a aparição do movimento, do trânsito pela cidade, em textos como o “breve ensaio”, marca da poeta que se desloca pelo espaço e, aberta ao assombro, encontra os Outros, encontra aqueles que desafiam os contornos da vida normal a partir das margens.<sup>1</sup> Os ônibus, em “breve ensaio” e em “carta para meus amigos”, como máquinas do tempo ou naves espaciais, portais que cruzam de uma comunidade a outra. Que mostram que a comunidade é, na verdade, *aquela dos que não tem comunidade* – ecoando uma provocação de Georges Bataille (2016) que dá início a toda uma contra-história filosófica da convivência. Mas diferentemente de Bataille, interessado em pensar uma despossessão subjetiva como motor do comunitário, Pequeno pensa a despossessão material (como indutora, inclusive, da falta subjetiva). O Jacaré e a mãe usuária de crack são sínédques dos outros espaços e outros personagens que comparecem em sua poesia, subúrbios e miseráveis que se multiplicam, forçando as costuras do cotidiano e da “normalidade”. É preciso decompor nossos acordos para compor com os outros, *indo de encontro* aos carentes e aos despossuídos – que, justo por nada terem, nada tem a partilhar, transbordando sua falta e escancarando a *impossibilidade do comum*.

Aí a questão, uma vez mais: o que fazer diante disso? Que fazer quando a comunidade começa a erodir a si mesma a partir de suas bordas, de suas contradições? Como vimos, em Pequeno parece haver um desejo de reconstituição, ainda que reacordada em outros termos:

<sup>1</sup> Pucheu (2019), no posfácio de *Onde estão as bombas*, reforça o papel central do subúrbio e da Zona Norte carioca para a poesia de Pequeno, um espaço liminar que marca múltiplas exclusões: da utópica Cidade Maravilhosa, da assistência social, da cena poética e cultural... Explicitamente, a obra da poeta pode ser lida como, para tomar seus versos no poema “broken social scene”, “senhas ambíguas para a vaga música do subúrbio” (Pequeno, 2019, p. 66).



a comunidade dos sem comunidade. Isso se lê de modo radical no último texto de *Aceno*, curiosamente intitulado “afinal (autoposfácio inédito e justificador de *réplica de urtigas*)”, fazendo referência ao primeiro livro de Pequeno. Nesse tom de confissão (afinal, indispensável ao ato da *comunhão*), delineia de modo claro seu projeto poético/comunitário: “é crente, como eu sou crente, de que nela [na minha escrita] há alguma salvação profana e um lugar no qual vislumbro, uma beatitude concreta como se, a partir dela, eu desejasse dialogar com os *meus irmãos de misérias e assombros*” (Pequeno, 2014, p. 81, grifo nosso).

As aporias, novamente. Se insiste no seu interesse pela miséria e pelo assombro, pela despossessão e pelo espanto (pelas aberturas, enfim), chama atenção que a confissão apele a termos como “beatitude” e “irmãos”, ligados à tradição da lógica comunitária clássica. O primeiro faz pensar na vida e vivência monásticas, modelos ideais da *comunhão*, como aponta Esposito (2022) – e também Roland Barthes (2003), como veremos adiante –; enquanto o segundo, sob a noção de “fraternidade”, foi insígnia de todos os modelos de comum calcados no reconhecimento mútuo, como critica Jacques Derrida (1995). Posta diante do espelho distorcido da alteridade, Pequeno sente necessidade de repensar essa história, reescrevê-la de modo a expandir suas fronteiras – mas, ainda, resguardando algo dela. Afinal de contas, ela não fala em *salvação*, ainda que profana?

No “breve ensaio” é mesmo este o primeiro impulso da poeta diante da intrusão do Outro. Logo após o desembarque da mãe dentro do coletivo, Pequeno (2019, p. 23) assume: “[...] queria escutá-la mas / havia uma transparência imanente / eu a trouxe para cá, todavia / queria que ela falasse no meu poema”.

Mesmo diante de todas as dificuldades, dessa *transparência imanente*, há um esforço em redesenhar o comum. Há um desejo de refazer, mesmo que por outra lógica, os laços de convivência – e há o entendimento de que o poema seria o dispositivo capaz de fazê-lo, ao produzir um espaço outro para a convivência. É esse que identificamos como o *primeiro gesto em relação ao comunitário* realizado pelo e no poema: a vontade de *dar a voz*, convocando aquela a que não era permitido falar a participar do poema e, por meio dele, trazer a sua experiência do fora para o interior do comunitário. Refazer a fraternidade, não mais de irmãos consanguíneos, ideológicos ou patrióticos, senão apenas parceiros de espanto.

Porém, essa abertura radical abre espaço ao impensável: ao indizível que o é não apenas por falta de espaço, mas também de vontade. A comunidade pode abrir suas portas ao estranho – nem que seja pela força de um arrombamento, como o faz Pequeno –; mas e quem poderá garantir que ele tem interesse em entrar? É esse curto-circuito que acreditamos ser o ponto nevralgico de “breve ensaio”, constituindo não apenas um ponto de inflexão no tratamento aos “irmãos de miséria e assombro” na obra de Pequeno, mas diagnosticando a necessidade de pensar outras formas de convivência no âmbito da poesia brasileira. Começa a se desencadear com os versos, logo após a oferta da esmola desejada pela mãe usuária de crack: “posso te fazer algo a mais e / ela diz me dá dinheiro e depois me esqueça” (Pequeno, 2019, p. 23) – e aí se lê um *segundo gesto* diante do comum: a negativa a ser incluída por ele, simetricamente oposto aos esforços de Pequeno. Como entender essa recusa?

### 3 Como não viver junto?: a recusa e seus ritmos

Por falar em simetrias e oposições, esse instante dentro do ônibus ecoa aquela parábola kafkiana, mas em dissonância. Aqui, o excluído – a mãe usuária de crack –, nega a possibilidade de ser levada ao poema. Ao reconhecer sua condição de não pertencente, ela não busca se conformar, não busca ser assimilada: recusa a abertura comunitária e retorna a relação com a poeta aos termos transacionais nos quais começou. Esse “prefiro não” desmonta não só toda a relação comunal (se aquele que está fora do círculo imunitário não busca adentrá-lo, qual o sentido da fronteira?), mas também suas tentativas de reforma, demonstrando que trazer o Outro para o lado de cá mantém a estrutura de exclusões, apenas altera o traçado das cercas e seus limites. A recusa da mãe faz perceber que sua segregação original é uma dívida impagável, não passível de restauração – ao menos não pelos mesmos mecanismos que a segregaram pela primeira vez. A recusa nega a comunidade como utopia perdida, promovendo uma crítica ainda mais radical que a tentada pela poeta até ali, pois despida de qualquer “salvacionismo do comum”, armadilha corrente em diversas revisões da comunidade, como aponta Seligmann-Silva (2019).

Entendendo um sentido outro de seu “breve ensaio” (não só uma forma literária, mas também o nome de uma breve tentativa, um rápido exercício; aqui, fracassado), a poeta, porém, entende a necessidade de refazer seus esforços. Como soube fazer com seus amigos negros do Sul, se apropria de algo desse outro; mas, diferentemente de lá, ao invés de tomar posse de algo (a idiossincrasia linguística, no poema de *Aceno*), se *esvazia de propriedades*. Toma a falta transbordante daquela mulher usuária de crack, o que faz balançar a capacidade de sua poesia em dar conta dos sem *comunidade*.

Ambas avançam, não entre fronteiras, mas cada uma dentro da sua, conscientes de que não há reparo a ser feito – se tanto, podemos apenas ver, observar e reconhecer o Outro, ação denotada em outro *enjambement* drástico de Pequeno nos versos que seguem, atomizando a “verdade” em “ver”:

muitos dizem sentimos muito e é ver  
dade que não há nada que possamos fazer  
ressono de culpa, acordo, ela permanece atrás, sentada com  
seu bebê atravessado pelo contágio (Pequeno, 2019, p. 23)

Aqui, o contágio chama atenção a uma dinâmica desencadeada pelo poema, podendo ser lido não apenas como alusão às doenças e síndromes da criança subnutrida e exposta à rua, mas também ao *risco de contaminação da comunidade* que ela e sua mãe oferecem; e, ato contínuo, ao contágio da própria poeta, levada a se despir de suas concepções e ideais, na direção de uma espectralização de si e do próprio comum: “nunca vou esquecer o seu corpo tampouco sua voz de fantasmas e/ ausências graves de fumo/ me esqueça – relembro – essa frase/ que guardo há meses doendo os dedos” (Pequeno, 2019, p. 24).

A partir daí, é preciso reescrever a escrita. Como fazer poesia com o esquecimento, ao invés da lembrança – dúvida tão aguda que faz latejar a mão que versa? Para isso é preciso repensar como viver junto; ou, atendendo ao pedido da mulher, como *não* viver junto.

[...] eu finjo que não  
a conheço quando prossigo depois

do sinal fechado e me esforço para  
saber onde foi que nos separamos (Pequeno, 2019, p. 24)

É preciso sempre seguir, mas agora sabendo da impossibilidade de trazer os outros, o Outro, no mesmo passo – o que altera todo o conhecimento do caminho. É preciso avançar, mesmo além do sinal fechado e mesmo além da negativa da mulher, para, a partir deles, repensar esse avanço e as distâncias, inevitáveis, que ele constrói.

Os dilemas que eclodem pelo “breve ensaio” a partir da recusa da mulher parecem então ser da ordem do *ritmo da convivência*, o que nos leva a retomar os apontamentos de Barthes em seu *Como viver junto* (2003). Vítima de uma juventude passada em clausura, nos sanatórios dedicados a tratar os tuberculosos (mas criados, também, para separá-los dos sãos), o escritor retoma neste trabalho, caderno de um curso ministrado entre 1976 e 1977, essa experiência da “*sociabilidade sem alienação, uma solidão sem exílio*” (Barthes, 2003, p. XXXVIII), nas palavras de Claude Coste. Que quer dizer com isso? Barthes inicia sua reflexão assumindo um interesse pela vida monástica, pelo recolhimento voluntário de sujeitos que se congregam, embora mantenham suas singularidades, cultivando até mesmo certa solitude. Nos mosteiros ou no Falanstério fourieriano,<sup>2</sup> o ato de se isolar do mundo leva a uma necessária convivência com outros desertores da comunidade real. Porém, fazendo jus a seu ato de renunciar aos *socius*, nestes espaços esses sujeitos convivem sem se fundir em identidades, objetivos ou essência comuns: “cada sujeito tem aí seu ritmo próprio”, afirma Barthes (2003, p. 13), admitindo essa questão do *ritmo de vida* como a fantasia, a obsessão que guiará sua reflexão. É possível estar junto ao Outro sem ser carregado por ele, ou sem o puxar a reboque?

Para pensá-lo, Barthes aposta em um termo descoberto quase ao acaso em um livro de história grega: a *idiorritmia*. Misturando o *idios* (próprio) ao *rhythmós* (ritmo), de modo quase tautológico, a expressão reforça os modos de vida singulares, que aprendem a se mover com relativa liberdade, mesmo que dentro de um mesmo contexto comunal. O mais importante: a idiorritmia não é um modelo ou uma forma comunitária. É mais como uma força ou tendência que pode existir dentro de um arranjo de convivência – entrando em conflito com as ordens comunais clássicas e com a própria lógica da sociedade. É a distinção que Barthes (2003, p. 48) faz entre “*estrutura da vida*” e “*aparelho de vida*”: enquanto esse último corresponde à imposição coercitiva de um só passo (como nas comunidades modernas), aquela corresponde a um desejo de fuga do poder, o exercício de uma soberania particular, mas que não se dilui em solipsismo.

De volta ao “breve ensaio”, é justo o chamado a uma idiorritmia que pode ser lido naquele ato de recusa da mãe usuária de crack. Ao negar ser *puxada pela mão* (“eu a trouxe para cá, todavia/ [...] ela diz me dá dinheiro e depois me esqueça), fratura o ideal comunitário ofertado a ela pela poeta – e vindo então transformar aquela “beatitude concreta” que Pequeno atribuíra à poesia. Não mais redenção dos marginais e oprimidos, mas uma transformação geral da própria ideia de *avanço* que abria o poema, aprendida pelo passo torto daqueles que rondam a comunidade, mas não querem adentrá-la. É preciso, com eles, aprender a importância do *idios*, em ser também um pouco *idiota*, no sentido forte do termo: aquele que *desconhece*, que se abre ao espanto (Pucheu, 2016). A frase que dói na poeta o faz de modo

<sup>2</sup> Projetos de construções comunais alternativas, propostas pelo filósofo Charles Fourier no século XIX – objetos já abordados por Barthes em *Sade, Fourier, Loyola* (2005), espécie de ensaio embrionário das questões de *Como viver junto*, pois explora três escritores cuja obra é marcada por espaços de simultânea clausura/congregação: a prisão, em Sade; o Falanstério, em Fourier; o mosteiro, em Santo Inácio.

continuado, como lembrete ou alerta de que quem está aprisionado é, na verdade, aquele que só sabe percorrer o caminho de um só modo:

me esqueça — relembro — essa frase  
que guardo há meses doendo os dedos  
quando conto as moedas quando  
retomo o mesmo caminho para os  
sonhos ou para casa para a espinha  
que fica a me botar de pé entre sorrisos,  
salários ou cabelos novos (Pequeno, 2019, p. 24)

Desse modo, à pergunta inicialmente posta por Barthes – e, vimos, ecoada na poesia de Pequeno –, “Como viver junto?”, oferece-se a possibilidade de um deslocamento, na emergência do negativo: *como não viver junto?* É preciso compreender a dupla via imposta por essa negação. Primeiro, essa nova pergunta diz da constante presença e intrusão do outro, questiona: como não conviver com eles que estão aí, que sobem em nossos ônibus, invadem nossas fronteiras? Como não querer trazê-los para cá? Mas a essa disposição, “como não viver junto?” é senha também de outro tipo de postura: como fazer para conviver sem viver a mesma vida, sem capturar a alteridade naqueles dispositivos que induzem a um só passo e um só registro de existência. Seria preciso pensar, entre as duas tensões desta pergunta, em modos não de viver lado a lado, mas de compreender a multiplicidade das formas de vida. Afinal, como já alertava Barthes (2003, p. 19): “É pondo junto dois ritmos diferentes que se criam profundos distúrbios”.

O movimento verdadeiramente revolucionário diante da comunidade seria então menos sua invasão pelas legiões estrangeiras do que a aceitação tácita de que o comunal não é senão uma das formas de vida: mas de nenhum modo a única a ser aspirada. Essa compreensão das possibilidades idiorrítmicas tem a ver, também aí, com o reconhecimento de que *todo outro é todo outro* (“*tout autre est tout autre*”), nas palavras de Derrida (1999, p. 98): toda alteridade o é em absoluto. Todo estranho, todo marginal é ele inteiramente desviado; e não deve ser “fraternizado” em esforços de reconhecimento de alguma semelhança. Sendo a idiorritmia também uma ética de compreensão da incondicionalidade dos outros modos de vida, o exercício proposto pela usuária de crack em “breve ensaio” é o de aprender a ver essa “toda-outridade” em todos – até mesmo em si própria: “olho-te inteira/ e queria que me olhasses” (Pequeno, 2019, p. 24). Caminha-se, idiorritmicamente, na direção de outro sentido do estar-junto, da comunidade, ligado à exposição das carências e à partilha das faltas, motivado não por um convite ao Outro, mas por uma saída de si mesmo: parte-se a uma experiência do comum como um *menos* de subjetividade, e não a um mais (Esposito, 2022, p. 90).

São essas perdas que causam o choque. Pequeno não pode se tornar algo como a usuária de crack, e entra em parafuso ao perceber que a usuária de crack também não pode se tornar algo como ela. Só insiste o dano, só existe a falta, existe um nada em comum que motiva a criação desse laço comunitário. Daí Esposito (2022) afirmar que a comunidade não pode ser ponto de chegada jamais, mas apenas de partida; e essa partida não é em direção a algo, a algum tipo de conciliação, mas constitui justamente uma viagem em direção à *deriva*. E nela, cada um vai em seu próprio passo.

As dúvidas não cessam de se multiplicar, porém. Se a experiência social dos últimos séculos tem sido a da comunidade das essências, como fazer aparecer a idiorritmia? Em que espaços é possível estimular, deixar ser diferente, deixar ser *idiota*? A isso Barthes parecia

querer responder também com seu curso, afinal de contas estruturado a partir da leitura de alguns romances: é na literatura que se pode especular novas formas de convivência. Nela, em seus “farrapos de simulação” é que é possível realizar “experimentações fictícias” (Barthes, 2003, p. 25) sobre os modelos instituídos. Apresenta-se aquilo que pode ser lido como o *terceiro gesto em direção ao comum*: reescrevê-lo.

E não é o que parece Pequeno fazer, diante do seu choque, diante da descoberta do ritmo incapturável da mãe mendiga? Se a ideia de poesia que abre seu poema tem ainda a ver com a salvação e o abrigo, lá pelo meio do texto as coisas parecem se alterar: “vamos te esquecer certamente/ eu vou tanto que te guardo aqui neste/ poema para lembrar que não podemos/ te esquecer [...]” (Pequeno, 2019, p. 24).

Simultâneo espaço de lembrança e esquecimento, o poema não é mais um convite a que o Outro fale (ele o faria de todo modo, já sabemos), tentativa de sua salvação, mas sim a simulação de um (não) viver junto incondicional, impossível na comunidade real, desmontada assim por esse gesto inventivo.

#### 4 Tento te esquecer através da minha poesia: o literário como (im) possibilidade de convivência

Vê-se como o curto-circuito desencadeado pela idiorritmia da usuária de crack em “breve ensaio” abre uma crise mais ampla, disseminada não só pelo poema, mas por toda a obra poética de Pequeno. No documentário *Tatiana Pequeno: muambas e bombas para o nosso tempo*, filmado por Alberto Pucheu em 2019, ao discorrer sobre a composição do livro, a poeta revela tal deslocamento:

Eu acho que, quando os escrevi [os poemas mais duros de *Onde estão as bombas*], eu me senti absolutamente só, mas depois que eles estavam escritos, eu me senti fazendo parte de uma comunidade, mas uma comunidade infeliz, de uma comunidade que é absolutamente violentada, sistematicamente, a cada hora, a cada minuto, neste país temível. Então, de algum modo, esses poemas deixaram de ser bombas para mim, talvez, depois que eles foram escritos, mas são bombas que eu vou lançar para os outros, porque os outros precisam também, então, a meu ver, ler e ouvir um pouco do que é dito ali, porque eu acho que essa é uma tarefa da poesia. (Tatiana [...], 2019)

Já muito longe da beatitude e da salvação, o gesto da escrita aqui é um modo de abrir a força um novo caminho, já que não é mais possível o retorno seguro para a casa (essa insígnia da comunidade, sempre frustrada, como vimos tanto no “breve ensaio” quando na parábola kafkiana). É importante, nesta confissão, sobretudo a inversão cronológica entre comunidade e escrita: é só *depois* de compor os poemas que a poeta pode se sentir como parte de um comum, ainda que um comum fraturado e forçosamente marginal, paradoxal à própria comunalidade. A “tarefa da poesia” é a exposição do dano, não como pedido de socorro, mas como chamado de atenção a uma crise profunda, às dívidas impagáveis. Assim, a escrita torna-se menos um espaço de denúncia do que um ato político performativo; diferença visível na leitura múltipla possibilitada pelo título do livro. “*Onde estão as bombas*” se entende ora como inventário dos males e violências presentes no Brasil dos anos 2010; ora como, ele próprio, um



arsenal repleto de granadas e explosivos dedicados a estilhaçar as propriedades e o acordos que criaram o mal-estar em primeiro lugar.

“A utopia do Viver-Junto idiorrítmico não é uma utopia social”, Barthes (2003, p. 256) afirma, categórico. Não se trata de um projeto político. É, sobretudo, um projeto de escrita. Somente a escritura pode pensar um espaço de contínua estrangeiridade, sem querer recolhê-la em uma identidade fixa, prossegue Barthes, mas mantendo ainda um afeto. O faz pela possibilidade de uma exposição sensível e irrestrita das subjetividades, mas também pela sua capacidade de, devido à sua plasticidade formal, ser o lugar de uma *trapaça*, que dissolve os discursos instituídos, ressignificando a própria língua – como afirma o crítico em outros pontos de sua obra (Barthes, 2013). Na poesia de Pequeno, em específico, isso se lê na guinada de sua lírica em direção a uma crueza, que abre mãos das metáforas e imagens poéticas em prol de uma apropriação da linguagem das ruas, como já apontaram Pucheu (2019) e Magalhães (2020). No próprio “breve ensaio”, desde o título, lê-se um intuito de levar a poesia a outros gêneros, a uma disposição discursiva mais opinativa e associativa, própria do ensaísmo.

Soma-se a essa deriva estética o trabalho de inserir a precariedade e a pobreza no poema, não apenas como temas ou figuras; a verdadeira militância política aqui – como aponta Pucheu (2016) – está em transfigurar a própria poética em espaço de exposição e despossessão. À ideia do querer agir, do querer intervir, do tomar o poder – que Barthes (2003, p. 166) já diagnosticava como marca da ordem política corrente, motor da política comunitária moderna –, abdicar da força, da potência. O percurso simbólico transcorrido ao longo de “breve ensaio” é – quando interrompido o percurso geográfico, pela invasão do coletivo – de uma deriva na direção do menor: do esquecimento e do silêncio. Contaminada pela “voz de fantasmas”, Pequeno passa a fazer do verso um trabalho de escansão: reconhece os excessos da poesia (“perdoa-nos a pele, perdoa a indiferença dos poetas,/ as notas nos bolsos”), sintomas de seu paternalismo, e a trabalha na direção de transformá-la em uma *máquina de rasurar*, movimento bem capturado no trecho: “tento te esquecer através da minha/ poesia já que te dei um nome secreto/ e gravito entre o teu silêncio e a minha falta de economia neste longo/ poema solitário” (Pequeno, 2019, p. 24).

Quando escrita idiorritmicamente, a poesia se mostra menos uma forma de registro, denúncia ou apelo, mas sim um dispositivo de esquecimento: *esquecimento do excluído enquanto excluído*. Esses esquecimentos e abandonos operam como uma restituição ao poético do poder do *espanto*, que “se instaura quando, imersos na aporia, imersos no impasse, imersos na ausência de alternativas a serem seguidas, reconhecemos nossa ignorância, mergulhando no não saber que a caracteriza” (Pucheu, 2016, p. 189). A única fraternidade é a do espanto, no espantar-se ao reconhecer todos os outros como todos outros – e a si mesmo como uma alteridade também, incapaz de abrir as fronteiras do comum a quem quer que seja.<sup>3</sup> A única coisa que pode fazer é escrever – afinal, que é o poeta senão alguém que escreve? Ao fazê-lo, joga a comunidade para o único espaço habitável por ele: o por vir.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Movimento que é legível em outros poemas de *Onde estão as bombas*, nos quais Pequeno toma o lugar do Outro que perturba a ordem instituída; mais significativo desse movimento é “l’air des temps”, que reflete sua dupla condição de professora universitária e filha de muambeira. Aqui, o deslocamento espacial, assim como em “breve ensaio”, é marca do assombro da comunidade pelo passo do excluído: “eu nunca viajei para a europa/ meus colegas de profissão riem/ [...] fui somente ao paraguai em/ 90 e 91 (de ônibus)” (Pequeno, 2019, p. 16).

<sup>4</sup> É significativo que, no livro seguinte a *Onde estão as bombas*, *Tocar o terror* (Pequeno, 2022), Pequeno retome a prática de fazer um “autoposfácio”, mas nele inscreva uma visão do político poético bastante distinta da



No “breve ensaio” esse por vir não é só aludido, mas introduzido à força no corpo do poema, (in)visível no longo espaço em branco que separa os pedidos de perdão e o apelo final. O interstício que encerra o poema, a criação desse vão livre, é a saída encontrada por Pequeno para enxertar outra comunidade na inviabilidade da vida comum, desvelada pelo espanto diante da usuária de crack. É só ali, naquele espaço negativo, que pode haver convivência. Transbordando a própria falta, lição aprendida com a mulher que invadiu o coletivo, o poema descobre um dispositivo literário para refundar o político, inventando espaço para um (não) viver junto que não condene os diferentes a seguirem o mesmo passo, a mesma métrica. Além disso, esse espaçamento age em “breve ensaio” também como um adiamento, uma promessa de futuro que joga o final do poema adiante: para onde? Para quando? Para o tempo fora do tempo do *por vir*, que não cessa de chegar, ainda que não se estabeleça de todo, sempre mantendo uma distância, uma reserva em relação ao passo do presente.

O que chega, enfim, após a intrusão do espaço em branco? Um pedido. O poema, que começara com uma oferta de ajuda, termina fazendo ele próprio uma súplica. Esse apelo direto, feito na segunda pessoa, reforça a mudança de endereçamento que já vinha acontecendo ao longo do texto, levando do “ela”, no choque inicial do contato com o Outro, ao “você” (“vamos te esquecer”, “nós transformamos você”, “olho-te inteira” etc.), escancarando ainda mais o estabelecimento de um *ritmo* entre poeta e personagem.

Como compreender esse apelo final? *Fica*: mas onde? É um pedido para que a mulher fique mais um pouco junto à poeta, para que estenda esse instante impossível da convivência um pouco mais? Para que, aprendida a lição da idiorritmia, fique onde está, mantenha a distância a que foi condenada, já que assim escancara a diferença e faz dissonar a comunidade? Talvez um pouco de cada, na confusão que é todo poema, um indecível dedicado à própria dispersão. Talvez se dirija àquele espaço em branco, ao intervalo que precede o apelo: fica aqui, nesse vazio que me ajudastes a construir, nesse espaço que é ele todo futuro, onde se inscrevem e se apagam continuamente tantos modos de vida. Fica, no poema, pelo poema e para o poema: para que a vida não seja apenas sobrevivência, mas também possibilidade de invenção. Antídoto das fronteiras, das películas de vidro ou de preconceito, aquele espaço negativo confirmaria a capacidade da poesia em introduzir na linguagem a possibilidade de dizer o impossível: *estamos juntos sem estar*. Diante da comunidade, assim ela pode propor suas formas despossuídas, como a *comunidade inoperada* ou a *comunidade inconfessável*, desejadas por Jean-Luc Nancy (2016) e Maurice Blanchot (2013), respectivamente. *Fica*, apela a poeta, para que *nos mantenhamos à parte*, apátridas, nunca reunidas senão pelo breve instante de reconhecimento mútuo das existências – senão pelo instante em que esse reconhecimento *se escreve* no poema, para logo então se rasurar, se transformar em silêncio, em esquecimento, em falta. Em possibilidades.

E se anunciamos, já de saída, que esta proposta de leitura de “breve ensaio” se que-ria também como uma análise desse poema enquanto signo de um movimento corrente na poesia brasileira contemporânea em sentido geral, nos parecem essas as lições aprendidas por Pequeno e então ofertadas, também como apelos, a esse campo. Com ela e por ela, vemos um trabalho de reposicionar a relação entre o poético e a alteridade: aquela não deve a esta

---

exposta em *Aceno*: “a poesia aqui não é uma moção de repúdio. é espasmo da sobrevivência, acordo com o futuro, arqueografia sobre alguns impossíveis: pétala guardada entre a escrita do trauma, a beleza e o fim” (Pequeno, 2021, p. 126). Após descobrir a impossibilidade do heterorritmo, da denúncia e do apelo, o que resta? Inventar futuros e sínopes.

nenhuma ajuda ou salvação, nenhum “deixar falar” – mas talvez possa oferecer a abertura de caminhos, espaços de intrusão sem acordo ou reconciliação. Lemos essa disposição em Pequeno e também, para ficarmos em alguns exemplos pulsantes, ainda que não exaustivos, no olhar sobre a dissidência do sistema sexo-gênero de Tatiana Nascimento, encaminhamento de uma poética *cuírlombista* como marca de outro tipo de convivência; o lemos nas provocações de Heleine Nascimento e Ricardo Aleixo sobre o lugar da imunidade racial na comunidade brasileira; o lemos na dissecação do urbano feita por Bruna Mitrano em suas exposições da miséria.

Diante de uma continuada ânsia da poesia brasileira contemporânea, pós-2013, entre o desejo de intervir na crise democrática e a vontade de expor o dano que levou a ela – como leem Gustavo Silveira Ribeiro (2015) e Marcelo Ferraz de Paula (2023), além dos já apontados diagnósticos de Magalhães (2020) e Gutierrez (2022) –, essa poesia crítica do comum atrasa o télos da comunidade mítica e recusa as consolações e os grandes acordos. Ao *travar seu passo*, oferecem à poética a possibilidade de *uma outra política*, dissimilar da gestão normativa dos modos de vida: a inscrição da resistência, como bem sintetiza Nancy (2016, p. 128). Essa política, uma espécie de “comunismo literário”, brinca ainda Nancy, não é calcada senão na continuada reinvenção da literatura, contra tudo que quer acabá-la (em mais de um sentido deste termo), de modo a sempre se manter aberta ao dessemelhante e ao intruso: aberto a um por vir, único tempo e espaço possível para a convivência idiorrítmica.

Para que não esqueçamos de esquecer, para que a poesia não seja senão a falta; para que possamos ficar, com Pequeno, com a mãe mendiga, nem que seja apenas – melhor que seja apenas – pelo instante de um verso ou de um vazio.

## Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Texto estabelecido, anotado e apresentado por Claude Coste. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Tradução de Eclair Antonio Almeida Filho. Brasília: Editora UnB, 2013.

DERRIDA, Jacques. *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Politiques de l'amitié*. Paris: Galilée, 1995.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origem e destino da comunidade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022.

GUTIERREZ, Maurício Chamarelli. Poesia e precariedade: os possíveis e a política do contemporâneo. *Jangada*, Viçosa, v. 10, n. 1, p. 29-47, 2022. Disponível em: <https://www.revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/415>. Acesso em: 17 mar. 2025.

KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. Tradução de Modesto Corone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MAGALHÃES, Danielle. Amor e política, uma comunidade do dano: condições precárias em alguma poesia brasileira contemporânea escrita por mulheres. *Eutomia*, Recife, v. 1, n. 26, p. 211-234, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/244417>. Acesso em: 18 mar. 2025.

NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Tradução de Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

PAULA, Marcelo Ferraz de. Poesia em tempos de crise: uma leitura de Golpe: antologia-manifesto. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 70, p. 1-12, 2023. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/52592>. Acesso em: 21 mar. 2025.

PEDROSA, Celia. *et al.* (org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

PEQUENO, Tatiana. *Aceno*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

PEQUENO, Tatiana. *Onde estão as bombas*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2019.

PEQUENO, Tatiana. *Tocar o terror*. São Paulo: Bregantini, 2022.

PUCHEU, Alberto. Poesia, filosofia, política. *Fronteiraz*, São Paulo, n. 16, p. 167-188, 2016. Disponível em: Poesia, Filosofia, Política | FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Acesso em: 01 dez. 2025.

PUCHEU, Alberto. Posfácio. In: PEQUENO, Tatiana. *Onde estão as bombas*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2019. p. 95-106.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. A noite explode nas cidades. Três hipóteses sobre Vinagre: uma antologia de poetas neobarrocos. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 20, p. 165-183, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2015n20p165>. Acesso em: 21 mar. 2025.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Toda comunidade é fascista?* Um elogio do nomadismo. Lisboa: Oca, 2019.

TATIANA Pequeno: muambas e bombas para o nosso tempo. [Rio de Janeiro: s. n.], 2019. Publicado pelo canal Alberto Pucheu. 1 vídeo (35 min). Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=stqndR-qDTMs&t=3s>. Acesso em: 8 dez. 2025.

# A cidade de Augusto de Campos (com o fantasma de Roberto Piva)

## *The City of Augusto de Campos (with the Ghost of Roberto Piva)*

**Renan Nuernberger**

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo | SP | BR

renan.nuernberger@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-0494-5517>

**Resumo:** Este artigo apresenta uma análise de “cidade city cité”, poema de Augusto de Campos, estabelecendo nexos entre forma artística e experiência urbana. Para tanto, mencionam-se diferentes versões do poema, sugerindo uma articulação entre a estrutura básica da composição original e a ampla variabilidade de suas traduções intersemióticas. De maneira simultânea, propõe-se também uma sintética reflexão sobre a poética de Augusto de Campos, enfatizando a historicidade e a pertinência da pesquisa estética realizada pelo poeta, sobretudo, nos anos 1960. Além disso, ampliando o escopo do estudo, sugere-se uma breve comparação com outra formulação da experiência urbana no poema de Roberto Piva, “Visão de São Paulo à noite”, publicado em *Paranoia*.

**Palavras-chave:** Augusto de Campos; Roberto Piva; experiência urbana; São Paulo; anos 1960.

**Abstract:** This article analyzes Augusto de Campos’ poem “cidade city cité”, exploring the connections between artistic form and urban experience. It examines different versions of the poem, suggesting a relationship between the original composition’s basic structure and the wide variability of its intersemiotic translations. At the same time, the article provides a concise reflection on Augusto de Campos’ poetics, emphasizing the historicity and relevance of his aesthetic exploration, particularly in the 1960s. To expand the scope of this study, it also proposes a brief comparison with another formulation of urban experience: Roberto Piva’s poem “Visão de São Paulo à noite”, published in *Paranoia*.

**Keywords:** Augusto de Campos; Roberto Piva; urban experience; São Paulo; 1960s.



## 1 Única, voraz

Na famosa canção “Sampa”, gravada em 1978 no disco *Terra (dentro da estrela azulada)*, Caetano Veloso apresenta um múltiplo e afetuoso retrato da cidade de São Paulo, prestando homenagem a inúmeras figuras que compunham, desde os anos 1950, a vida cultural da metrópole. Entre tantas alusões sugestivas (Paulo Vanzolini, Rita Lee, Os Mutantes, o Teatro Oficina, Jorge Mautner, José Agrippino de Paula, o Teatro Experimental do Negro, o Teatro de Arena, o passeio dos Novos Baianos etc.), destacam-se as evidentes referências ao núcleo do grupo Noigandres (Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos), cujas proposições artísticas compõem, ao olhar de Caetano, integradas na “dura poesia concreta” das esquinas da própria cidade.

É bom lembrar que, na época de lançamento da canção, o “plano-piloto para poesia concreta” já tinha duas décadas de existência e, apesar da pulverização do programa ortodoxo em favor de expressões particulares de cada um dos poetas (galáxias, poemas semióticos, popcretos etc.), a experimentação verbivocovisual estava mesmo assentada no imaginário da capital paulista.

Como bem observa Gonzalo Aguilar, desde o início da década de 1960,

a poesia dos concretos *retorna* imaginariamente a São Paulo e não o faz só na forma de textos; diversas *práticas* colocam esses textos em relação com as formas urbanas mediante novos modos de exposição da obra. Cartazes, projeções em *laser*, uso do teletipo (justamente para o poema “cidade”), néon, apresentações cênicas, videocliques [...]. A poesia intervém na cidade: já não registra a paisagem, é também a paisagem. No arquivo de imagens de São Paulo, a poesia concreta ocupa um lugar como marca cultural do urbano. (Aguilar, 2005, p. 267)

Essa projeção no espaço da cidade realiza, em certa medida, as pretensões de intervenção no cotidiano que estavam na base do projeto concretista desde meados dos anos 1950. Afinal, como escreveu Décio Pignatari, em manifesto publicado originalmente em 1956, a poesia concreta assumia para si a responsabilidade de ser “uma arte geral da linguagem”, cujo caráter coletivo (ou melhor, de massa) derivaria, entre outros aspectos, da consciência acerca da “importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até as histórias em quadrinho” (Pignatari, 2006, p. 67-68). Dessa perspectiva, o dinamismo e a simultaneidade da vida na metrópole, permeada por signos visuais,<sup>1</sup> sonoros e verbais, encontram reciprocidade na própria estrutura do poema concreto, o qual, por sua vez, pode potencialmente tornar-se mais um dos signos que permeiam a cidade.

Entre os poetas do grupo Noigandres, é possível afirmar que Augusto de Campos sempre foi o mais atento a esse isomorfismo entre cidade e poema. Desde a apresentação de *poetamenos*, em 1953 – na qual o autor aspirava por uma “K L A N G F A R B E N M E L O D I E / (melodiadetimbres)/ com palavras”, análoga aos letreiros luminosos (Campos, 2001, p. 65) –,

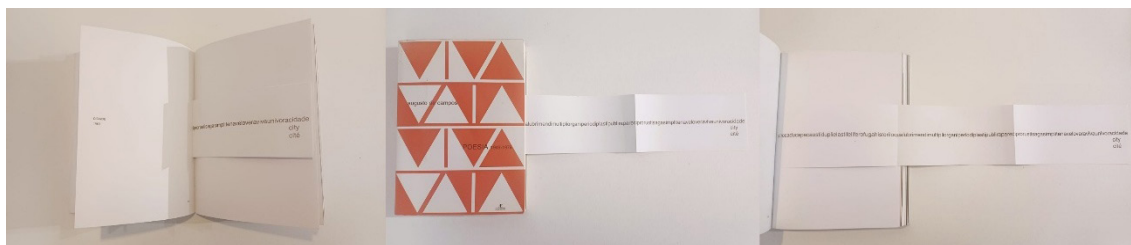
<sup>1</sup> Apesar da formulação de uma poética verbivocovisual, é inegável que a visualidade era o aspecto mais ostensivo na fase ortodoxa da poesia concreta, uma vez que a construção geométrica permitia uma nova estrutura verbal, produtora de uma sintaxe não-linear, e uma nova ênfase nas relações sonoras entre os fonemas, servindo como uma “partitura” para as futuras vocalizações, realizadas pelos próprios poetas concretos ou por músicos parceiros. A distinção entre os aspectos sonoros e visuais será fundamental na abordagem de “cidade city cité”.

até as mais recentes homenagens à sua trajetória artística – como a exposição REVER, realizada em 2016 no Sesc Pompeia, em São Paulo, com curadoria de Daniel Rangel, na qual obras como “viva vaia” foram revisitadas em novos objetos e/ou instalações –, a produção poética de Augusto mantém constantemente sua *vocação interativa*, incorporando elementos da comunicação de massas para, muitas vezes, devolvê-los criativamente ao espaço urbano.

Um dos casos mais emblemáticos dessa interação pode ser vislumbrado nas variações intersemióticas do poema “cidade city cité”. Publicado originalmente em 1963, o poema de Augusto recebeu diversas releituras nas décadas seguintes, como a transcrição computadorizada de Erthos Albino de Souza para a *Caixa preta*<sup>2</sup> em 1975, o painel projetado por Julio Plaza para o muro do Pavilhão da Bienal<sup>3</sup> em 1987, o áudio remixado em parceria com Cid Campos no disco *Poesia é risco* em 1995, o livro-objeto produzido por Ana Lúcia Ribeiro em 2014 ou a videoinstalação com roteiro de José Miguel Wisnik incorporada ao acervo do Museu da Língua Portuguesa<sup>4</sup> em 2021, surgindo também como elemento presente em outras obras, como no curta-metragem de Tata Amaral e Francisco César Filho, *Poema: Cidade*, de 1986.

Se, por um lado, essas variações ampliam as possibilidades de fruição do poema, não é difícil perceber como a versão original de “cidade city cité” já aponta, em si mesma, para uma virtual expansão de sua própria configuração formal. Composto por uma série de radicais justapostos numa única linha, culminando todos no mesmo sufixo (“-cidade”), o poema não se contém dentro do espaço padronizado de uma página de revista ou livro, exigindo *a priori* uma solução editorial capaz de grafá-lo sem descaracterizar sua mancha gráfica. Por exemplo, no caso de *Viva vaia*, reunião da poesia produzida por Augusto de Campos entre 1949 e 1979, o poema está impresso numa folha sanfonada em três segmentos, ultrapassando os limites do livro.

Figura 1: versão de “cidade city cité” publicada na 3ª edição de *Viva vaia*



Fonte: foto nossa.

De imediato, é curioso constatar que “cidade city cité” se contrapõe à restrição estratégica da *quadrícula*,<sup>5</sup> explorando um tipo de linearidade que reintroduz certa aparência de verso livre no poema. Nesse sentido, não seria absurdo arriscar uma comparação contrastiva

<sup>2</sup> A transcrição está disponível no arquivo digital do projeto *Electronic Literature as a Model of Creativity and Innovation in Practice* (Cf. Souza, s.d.).

<sup>3</sup> O painel pode ser visto em foto de Lygia de Azeredo Campos, na entrevista do poeta concedida a Simone Homem de Mello e publicada no site do TOLEDO-Programm, laboratório internacional de tradução ligado ao Deutscher Übersetzerfonds (Cf. Mello, s.d.).

<sup>4</sup> Realizado pelo centro de criação Bijari, formado por Geandre Tomazoni, Gustavo Godoy, João Rocha, Maurício Brandão, Olavo Ekman e Rodrigo Araújo (Cf. Bijari, s.d.).

<sup>5</sup> Vale lembrar que, na diagramação original da década de 1950, peças como “flor da pele”, de Augusto de Campos, “silêncio”, de Haroldo de Campos, “beba coca cola”, de Décio Pignatari, “velocidade”, de Ronaldo



entre a fatura do poema de Augusto e a teoria do verso apresentada por Mário de Andrade, no “Prefácio interessantíssimo” de *Pauliceia desvairada*, em 1922:

A poética está muito mais atrasada que/ a música. Esta abandonou, talvez mesmo antes / do século 8, o regime da melodia quando muito/ oitavada, para enriquecer-se com os infinitos/ recursos da harmonia. A poética, com rara/ exceção até meados do século 19 francês, foi/ essencialmente melódica. Chamo de verso/ melódico o mesmo que melodia musical:/ arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas/ contendo pensamento inteligível/ Ora, si em vez de unicamente usar versos/ melódicos horizontais:/ “Mnezarete, a divina, a pálida Phrynea/ Comparece ante a austera e rígida assemblea/ Do Areópago supremo...”/ fizemos que se sigam palavras sem ligação/ imediata entre si: estas palavras, pelo fato/ mesmo de se não seguirem intelectual/ gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras/ para a nossa sensação, formando/ não mais/ melodias, mas harmonias./ Explico melhor:/ Harmonia: combinação de sons simultâneos/ Exemplo:/ “Arroubos... Lutas... Seta... Cantigas.../ Povoar!.../ [...] / Mas, si em vez de usar só palavras soltas, uso/ frases soltas: mesma sensação de superposição,/ não já de palavras (notas) mas de frases/ (melodias). Portanto: polifonia poética” (Andrade, 1987, p. 68)

Apesar do inegável tom de *blague* do prefácio, não se pode ignorar que Mário efetivamente pratica tais versos harmônicos e polifônicos em seus poemas, tornando-os princípios formais que estruturam *Pauliceia desvairada* em seu empenho de incorporação do novo (e ainda tímido...) dinamismo da cidade de São Paulo no início dos anos 1920. No entanto, enquanto a ruptura com a sintaxe linear dos versos marioandradinos é amortecida pelo uso de reticências,<sup>6</sup> um poema como “cidade city cité”, quatro décadas depois, aposta justamente no procedimento contrário: suspendendo os espaços entre morfemas, Augusto produz uma evidente *saturação* na mancha gráfica, estabelecendo um colapso da estrutura discursiva não pela quebra sintática,<sup>7</sup> mas pela aglutinação dos signos:

---

Azeredo, ou “vai e vem”, de José Lino Grünwald, apareciam centralizadas na página, emolduradas pelas margens em branco que enfatizavam o caráter ideográfico dos poemas.

<sup>6</sup> Para lumna Maria Simon, haveria um desajuste entre as ideias estéticas do “Prefácio interessantíssimo” e a realização dos poemas de *Pauliceia desvairada*, uma vez que “a ideia de multiplicidade, fragmentação e simultaneidade contida na palavra não basta, por si só, para a realização de procedimentos modernos no processo de construção do texto. Da mesma forma que a exploração do verso harmônico e polifônico limita-se a rupturas muito tênues com o lógico-discursivo, não chegando, portanto, a conferir ao discurso a modernidade e equilíbrio desejados. O uso excessivo das reticências (para suspender as ideias contidas nas frases nominais) e dos pontos de exclamação são índices claros da impossibilidade de sustentar a simultaneidade do nível da linguagem” (Simon, 2006, p. 140).

<sup>7</sup> Seria interessante, a partir de suas respectivas analogias com a música, comparar os versos harmônicos e polifônicos de Mário de Andrade com a “melodiadetimbres” de uma obra como a supracitada *poetamenos* de Augusto de Campos, na qual a quebra da sintaxe linear é radicalizada pela espacialização e pelo jogo cromático.

atrocaduca pacau stidupli elastifeli ferro fuga histori loqua lubrimendi multiplior ganiperiodi plasti publi rapareci prorusti sagasimpli tenavel overa viva uni voracida de  
city  
cité

(Campos, 2001, p. 114)

Assim, apresentando uma enorme palavra-valise, composta sem nenhum espaço entre os seus mais de 150 caracteres, a primeira linha deve ser entendida como uma unidade indissociável, cujo eventual corte desmontaria o isomorfismo do poema. Em contrapartida, reiterando a concisão da poesia concreta, as duas linhas seguintes são compostas por um grande espaço em branco, limitado por uma coluna à direita construída pela reprodução do sufixo “-cidade” em inglês (“-city”) e em francês (“-cité”):

O poema aproveita a coexistência dos 29 radicais da palavra-valise, bem como da coincidência entre o substantivo e o sufixo “cidade” (“city”, “cité”), nas três línguas, ganhando uma dimensão imediatamente cosmopolita.<sup>8</sup> Trata-se, afinal, de um poema tril  ngue cuja varia  o idiomática aproxima-se, por exemplo, das placas de sinaliza  o em aeroportos ou pontos turísticos. Tendo isso em vista,    possível considerar que sua referência ao espaço urbano sugere uma equipara  o entre metrópoles de diferentes lugares do planeta, uma vez que todas possuiriam os mesmos atributos (“atrocidade”, “multiplicidade”, “velocidade” etc.). Entretanto, sabendo-se da importância de Paris e Nova York na constitui  o do imaginário de toda arte moderna, essa projec  o da “cidade” em “city” e “cité” também pode ser entendida como uma reflexão específica acerca do desenvolvimento de São Paulo na virada entre os anos 1950 e 1960, o qual, aliás, fundamentou a própria teoriza  o da poesia concreta.

Nesse sentido, a satura  o gráfica da primeira linha torna-se um elemento ambíguo: se, por um lado, a composi  o ortogonal da coluna “cidade/ city/ cité” indicia a equivalência entre as três metrópoles – evitando, contudo, a redundância da repeti  o dos 29 radicais –, por outro, a presença efetiva da satura  o se d   apenas em “cidade” – fazendo com que as outras duas linhas funcionem como termos de compara  o para a experiência particularizada em São Paulo. Em correspondência a essa segunda proposta, o eixo composto pela repeti  o da sílaba “ci” dos vocábulos nas três línguas estabelece uma chave de leitura a partir da qual    possível decodificar a palavra-valise, tornando discernível aquilo que,    primeira vista, poderia parecer uma mera sucessão mais ou menos aleatória de morfemas. Ou seja, a replica  o do *substantivo* “cidade” nas outras duas línguas, “city” e “cité”, reconstitui o mecanismo de composi  o do poema, garantindo que o espectador reconecte os 29 radicais aos também *sufixos* “-cidade”, “-city”, e “-cité”.

Ainda que não haja nenhuma referência incontestável a São Paulo no plano discursivo,<sup>9</sup> o próprio acúmulo de interven  es artísticas realizadas no espaço da capital paulistana a partir da poesia de Augusto de Campos (e, em especial, de “cidade city cité”), enfatiza retroativamente o vínculo entre a experiência nesta cidade e a formaliza  o do poema. Como no supracitado painel projetado por Julio Plaza, no qual a linearidade da palavra-valise se torna levemente sinuosa, acompanhando o desenho arquitet  nico do muro do Pavilhão da Bienal, “cidade city cité” não    um significante vazio, sendo modulado por uma memória coletiva que, como já visto, articula a prática da poesia concreta com a própria cidade de São Paulo.

<sup>8</sup> Curiosamente, as primeiras publica  es do poema se deram em veículos europeus, como o *Times Literary Supplement*, o que reforça essa dimensão cosmopolita. A informa  o    dada pelo próprio poeta, em entrevista concedida a Manuel da Costa Pinto, no programa Metrópolis, da TV Cultura, exibido originalmente em 27 de novembro de 2014.

<sup>9</sup> As referências a São Paulo na obra de Augusto são geralmente oblíquas. Uma rara exce  o aparece no segmento final de “*Ad augustum per angustia*”, poema de 1952: “Onde est  u? — Em alguma/ Parte entre a Fêmea e a Arte./ Onde est  u? — Em São Paulo./ — Na flor da mocidade” (Campos, 2001, p. 47).

A história da Bienal Internacional de Arte, aliás, também se associa com o movimento de poesia concreta, já que ambos os fenômenos participavam do mesmo projeto de modernização que visava, entre outras grandes ambições, democratizar (e desprovincializar) o acesso a bens culturais, o que, no caso dos poetas concretos, se deu muitas vezes pelo exercício crítico-criativo da tradução. Em 1957, ano da IV edição da Bienal de São Paulo, o evento transferiu-se definitivamente para o edifício projetado por Oscar Niemeyer no Parque do Ibirapuera, reforçando ainda mais os nexos entre as diversas linhas daquele momento construtivista:

A arquitetura moderna brasileira, aqui representada por seu mais bem-sucedido arquiteto, era agora parte definitiva da expressão da Bienal [...]. Se a nova arquitetura emoldurava as bienais, é preciso lembrar também que a arte concreta, que nela teve seu espaço, também ia se afirmando. No ano anterior, em 1956, acontecia, primeiro em São Paulo, depois no Rio de Janeiro, a primeira exposição de arte concreta, acirrando os debates e contando com seu maior defensor, Mário Pedrosa, como conferencista. Em 1957 [sic], definitivamente o tema do “concretismo” se firma na poesia brasileira por meio da leitura particular feita por Décio Pignatari e pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, que nesse ano lançam um famoso e polêmico manifesto a favor da poesia concreta. (Alambert, Canhête, 2004, p. 71)

Voltando a “cidade city cité”, é importante frisar que a publicação do poema ocorreu em 1963, quando as fissuras do projeto desenvolvimentista da era JK, do qual o momento construtivista tornou-se expressão artística, estavam evidentes para quase todos os envolvidos. No caso da poesia concreta, no início da década de 1960, Décio Pignatari já havia proposto o “salto conteudístico-semântico-participante”, defendendo a ideia de incorporação de referentes mais imediatamente políticos na produção do grupo. No trabalho de Augusto, após uma breve incursão propriamente participante (em poemas como “greve”, de 1961), tal “conteúdo” apresentará sempre uma forte carga de autoderrisão, como na tipografia *kitsch* de “luxo lixo” ou nas colagens alusivas ao golpe de 1964 da série popcretos.

É entre o salto participante<sup>10</sup> e a ironia pop que se encontra “cidade city cité”: se, por um lado, a saturação semântica da palavra-valise, emoldurada entre “atrocidade” e “voracidade”, remete aos embates violentos da metrópole em expansão, por outro, a sonoridade cacofônica (“AtroCAduCApACAustiduplielAstiFeliFeroFuga...”) constitui um significante lúdico cujos lampejos de significação remetem ao dinamismo aberto e indeterminado da vida na cidade. Em outras palavras, apesar de tudo, dentro do poema é possível encontrar também, plasmada no trava-língua, a “felicidade”, se bem que imediatamente procedida por “ferocidade”.

Aqui, aliás, será oportuno refletir um pouco sobre a vocalização do poema realizada pelo próprio Augusto, na qual os cortes internos da palavra-valise são determinados, em

<sup>10</sup> Vale sinalizar que, para Adam Shellhorse, o próprio salto participante “constitui uma nova imagem da escrita de vanguarda na América Latina – uma que abandona a função representacional, centrada na palavra, para participar do que os poetas concretos consideravam a era pós-literária e pós-verbal do capitalismo tardio”, por meio da “canibalização da mídia popular, da publicidade, do desenho industrial e do espetáculo da ideologia capitalista” (Shellhorse, 2025, p. 83). No entanto, é preciso destacar que, entre os poetas concretos, a ruptura efetiva com o signo verbal dá-se após o golpe de 1964 – aspecto explicitado, aliás, na própria análise de Shellhorse do poema “olho por olho”, de Augusto de Campos. Ainda hoje, há pouca reflexão acerca do impacto do golpe na pulverização programática do grupo Invenção, com destaque para a atuação radicalizada de Décio Pignatari, cujo manifesto em favor do poema semiótico, “Nova linguagem, nova poesia”, assinado com Luis Ângelo Pinto, é publicado em julho de 1964.

grande medida, pela cadência da respiração. Embora o autor tenha gravado diversas versões de “cidade city cité”, é importante constatar que todas seguem um mesmo padrão nas breves pausas, expondo alguns elementos constitutivos da estrutura básica do poema. Para tornar essa estrutura mais evidente, segue abaixo uma transcrição em versos de uma das oralizações de Augusto, utilizada como “epígrafe sonora” por Tom Zé na faixa “Senhor cidadão”, do disco *Se o caso é chorar*, de 1972:

atrocaduapacausti-  
duplielastifeliferofugahistori-  
loqualubrimendimultipli-  
organiperiodiplasti-  
publirapareciprorusti-  
sagasimplitenaveloveraviva-  
univora-  
cidade

Refazendo o percurso de “cidade city cité” com sua voz, o poeta determina alguns cortes pontuais na longa palavra-valise, enfatizando, ao mesmo tempo, o apuro construtivo do poema. Afinal, o ritmo da oralização explicita ainda mais a lógica de enumeração dos radicais em ordem alfabética (“atro- cadu- capa- causti-”). E tal lógica, que organiza “cidade city cité”, também possui um sentido ambíguo, pois tanto pode ser entendida como índice da racionalidade necessária para o funcionamento de uma grande metrópole quanto da burocratização que controla os indivíduos no mundo administrado.<sup>11</sup> Vale notar, aliás, que, na “multiplicidade” semântica da palavra-valise, essas duas condições são contempladas: como ignorar que entre “mendicidade” e “rapacidade”, entre “elasticidade” e “tenacidade”, entre “loquacidade” e “rusticidade”, parecem existir relações dicotômicas, ora de oposição, ora de causalidade?

Por outro lado, se essa ambiguidade trazida pelos diversos núcleos semânticos da palavra-valise é reforçada, na dimensão visual, pela linearidade saturada da mancha gráfica, podemos cogitar que, na dimensão vocal, a limitação física da respiração do oralizador torna-se mais um índice dos choques da vida na metrópole, à medida que produz uma disjunção entre a visualidade linear e a sonoridade truncada, cujas pausas são marcadas pela incidência da vogal fechada anterior /i/ (“causti-”/ “histori-”/ “multipli-”/ “rusti-”), que culmina na posição tônica dos segmentos finais (“viva-”/ “univora-”). Ou seja, a oralização de Augusto *dinamiza* aquelas relações dicotômicas, não para resolvê-las, mas para atestar seu caráter constitutivo dentro do poema e, portanto, da experiência urbana que o poema configura.

No ensaio “A arte no horizonte do provável”, Haroldo de Campos reflete acerca da “poética do aleatório”, linhagem fecunda da arte moderna que remonta a Mallarmé e que,

<sup>11</sup> Essa distinção entre racionalidade organizadora e mundo administrado é, na verdade, um gesto de aproximação tácita ao que havia de melhor, antes do golpe de 1964, no campo progressista do ideário desenvolvimentista. Não se pode ignorar, todavia, que a administração da vida depende diretamente do avanço técnico que produz os aparatos de controle, como já observara Walter Benjamin sobre a Paris do século XIX: “Desde a Revolução Francesa, uma extensa rede de controles, com rigor crescente, fora estrangulando em suas malhas a vida civil. A numeração dos imóveis na cidade grande fornece um ponto de referência adequado para avaliar o progresso da normatização. [...] Medidas técnicas tiveram de socorrer o processo administrativo de controle. Nos primórdios dos procedimentos de identificação [...], encontramos a definição da pessoa através da assinatura. Na história desse processo, a descoberta da fotografia representa um corte. Para a criminalística não significa menos que a invenção da imprensa para a literatura” (Benjamin, 1995, p. 44-45).

na virada entre os anos 1950 e 1960, compareceria em importantes manifestações artísticas, como nos formantes das composições musicais de Pierre Boulez ou nas dobras manipuláveis dos *bichos* de Lygia Clark. Publicado em 1963, o ensaio de Haroldo aborda também alguns poemas recentes do grupo ligado à revista *Invenção*, destacando os métodos de construção probabilística explorados em peças como “acaso”, de Augusto de Campos. Embora “cidade city cité” não seja citado por Haroldo, é interessante notar que esse poema também se constitui a partir de uma operação probabilística: a existência dos 29 radicais nas três línguas e a coincidência entre o substantivo e o sufixo controlam a lógica interna da enumeração, dando ao poema um funcionamento racional e, em certa medida, autônomo – uma vez que o autor, para manter a integridade da peça, não pode escapar das determinações dessa operação controlada.

Ou seja, ainda que possamos descobrir outras palavras inusitadas dentro do poema (“troca”, “elas”, “life”, “nave”, “love” etc.), a estrutura formada pelos radicais aglutinados, acrescidos do sufixo “-cidade”, impõe-se diante do espectador. Isso não significa, porém, que “cidade city cité” não nos convide a uma relação ativa, seja pelo desafio de sua oralização, seja pelo sutil colapso de sua lógica interna. Acerca desse colapso, destaco abaixo o último segmento da palavra-valise, a partir da letra V:

### ...veloveravivaunivoracidade

Não é difícil depreender, neste segmento, a presença das palavras “velocidade”, “veracidade”, “vivacidade”, “unicidade” e “voracidade”, as quais, aparentemente, obedecem a estrutura básica do poema. Entretanto, é preciso destacar que “unicidade” atrapalha a ordem alfabética da palavra-valise, gerando um pequeno ruído no funcionamento dessa estrutura. Recorrendo à dimensão sonora de “cidade city cité”, nota-se que Augusto de Campos enfatiza bem esse ruído em sua oralização, compondo com a voz um instigante neologismo, que sintetiza e arremata o poema: “unívora”. Tendo, ao mesmo tempo, um caráter *unívoco* e *voraz*, a cidade de Augusto apresenta um apetite insaciável, projetando um virtual crescimento de sua estrutura linear, que poderia eventualmente incorporar outros radicais. Assim, por homofonia, essa mesma cidade também se configura como “onívora”, lembrando que, em seu competitivo espaço, ela é capaz de deglutir tudo, inclusive seus habitantes.

Observando a mancha gráfica de “cidade city cité”, Gonzalo Aguilar comenta que “nenhum de seus objetos ou de seus signos aparecem nela, embora a disposição lembre o conjunto de edifícios vista à distância” (2005, p. 267). Para complementar essa constatação, seria oportuno dizer que a mancha gráfica do poema pode remeter também à imagem de um engarrafamento de automóveis, cena tão característica da experiência nas grandes cidades do século XX. Nesse caso, mais uma vez, a disjunção entre sonoridade e visualidade se torna índice das ambiguidades do poema: se, na oralização, o ritmo acelerado aponta para o dinamismo da metrópole, na mancha gráfica, a saturação impõe uma leitura empacada – já que o espectador precisa, num primeiro momento, separar os radicais para remontar o poema –, sugerindo um tempo morto, produzido pelo próprio excesso dos processos contínuos e simultâneos que caracterizam a cidade.



## 2 Outro sonho feroz de cidade?

Em 1963, ano de criação de “cidade city cité”, um outro poeta, Roberto Piva, formalizaria sua experiência com aquela São Paulo em franca expansão em *Paranoia*, livro originalmente pensado em articulação com fotografias de Wesley Duke Lee.<sup>12</sup> Como se sabe, em termos artísticos, a distância entre Augusto de Campos e Roberto Piva é colossal: partindo de visões divergentes quanto às realizações das vanguardas do início do século XX, os dois poetas paulistanos teriam trajetórias absolutamente distintas, mesmo antagônicas, cujos embates remontam a uma série de antinomias que atravessam a história da poesia moderna (construção vs. inspiração, lucidez vs. delírio, austeridade antilírica vs. lirismo desbragado etc.). Todavia, o contraste acurado entre ambos é uma tarefa a ser ainda realizada, cujos resultados poderão ser bastante produtivos para uma compreensão mais ampla do panorama da poesia brasileira da segunda metade do século XX.

Em “O cavaleiro do mundo delirante”, Davi Arrigucci Jr. escreve:

A cidade é a matéria de Piva, mas ela se projeta também sobre sua linguagem, cujos alicerces e andaimes ficam de vez em quando à mostra, soltos no ar, como partes fragmentadas que não se juntam nem se completam, interrompendo-se no meio do caminho. Na verdade, a cidade lhe oferece muito mais: seus excessos, suas desmesuras e, principalmente, sua realidade contraditória básica, de que procede a determinação mais profunda, a verdadeira razão de ser da forma dessa poesia. (Arrigucci Jr., 2009, p. 14)

Ora, não é difícil notar que a cidade também se projeta sobre a linguagem da poesia concreta, muito embora o trabalho artístico com a “realidade contraditória” se desenvolva, nesse caso, de maneira diametralmente oposta: enquanto Piva *incorpora* as contradições da cidade em sua própria subjetividade expansiva, galvanizando em sua linguagem o impulso de forças antagônicas, os concretos *estruturam* as contradições, estabelecendo uma objetividade racional que as converte em tensão interna na fatura dos poemas. De todo modo, apesar da intransponível diferença entre as duas propostas, não deixa de ser instigante pensar que, no início da década de 1960, a cidade de São Paulo tenha ensejado poemas como “cidade city cité”, de Augusto de Campos, e, ao mesmo tempo, “Visão de São Paulo à noite (poema antropóforo sob narcótico)”, de Roberto Piva:

---

<sup>12</sup> Resenhando a poesia reunida de Roberto Piva, *Morda meu coração na esquina*, Fabio Weintraub assinala a diferença entre a atual disposição de algumas poucas fotografias de Duke Lee, no início do recente volume, e o trabalho original em *Paranoia*, no qual havia um “contraponto criterioso e surpreendente entre imagem verbal e imagem visual” (2023, s.p.). Essa questão, marcada por impasses jurídicos de direitos autorais e pelo custo elevado de reprodução de imagens, poderia ser estendida a parte significativa da poesia brasileira da segunda metade do século XX. Certamente, a ausência das fotografias de Maria Elizabeth Carneiro em *Grupo escolar*, de Cacaso, ou das fotografias de Jack Pires em *Quarenta cliques em Curitiba*, de Paulo Leminski, desfazem a associação entre texto e imagem das publicações originais, engendrando, a rigor, outra experiência estética – o que seria impensável na obra de Augusto de Campos.

Na esquina da rua São Luís uma procissão de mil pessoas  
 acende velas no meu crânio  
 há místicos falando bobagens ao coração das viúvas  
 e um silêncio de estrela partindo em vagão de luxo  
 fogo azul de gim e tapete colorindo a noite, amantes  
 chupando-se como raízes  
 Maldoror em taças de maré alta  
 na rua São Luís o meu coração mastiga um trecho da minha vida  
 a cidade com chaminés crescendo, anjos engraxates com sua gíria  
 feroz na plena alegria das praças, meninas esfarrapadas  
 definitivamente fantásticas  
 há uma floresta de cobras verdes nos olhos do meu amigo  
 a lua não se apoia em nada  
 eu não me apoio em nada  
 sou ponte de granito sobre rodas de garagens subalternas  
 teorias simples fervem minha mente enlouquecida  
 há bancos verdes aplicados no corpo das praças  
 há um sino que não toca  
 há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios  
 reino-vertigem glorificado  
 espectros vibrando espasmos  
 beijos ecoando numa abóbada de reflexos  
 torneiras tossindo, locomotivas uivando, adolescentes roucos  
 enlouquecidos na primeira infância  
 os malandros jogam ioiô na porta do Abismo  
 eu vejo Brama sentado em flor de lótus  
 Cristo roubando a caixa dos milagres  
 Chet Baker ganindo na vitrola  
 eu sinto o choque de todos os fios saindo pelas portas  
 partidas do meu cérebro  
 eu vejo putos putas patacos torres chumbo chapas chopos  
 vitrinas homens mulheres pederastas e crianças cruzam-se e  
 abrem-se em mim como lua gás rua árvores lua medrosos repuxos  
 colisão na ponte cego dormindo na vitrina do horror  
 disparo-me como uma tômbola  
 a cabeça afundando-me na garganta  
 chove sobre mim a minha vida inteira, sufoco ardo flutuo-me  
 nas tripas, meu amor, eu carrego teu grito como um tesouro  
 afundado  
 quisera derramar sobre ti todo meu epiciclo de centopeias libertas  
 ânsia fúria de janelas olhos bocas abertas, torvelins de vergonha,  
 correrias de maconha em piqueniques flutuantes  
 vespas passeando em voltas das minhas ânsias  
 meninos abandonados nus nas esquinas  
 angélicos vagabundos gritando entre as lojas e os templos  
 entre a solidão e o sangue, entre as colisões, o parto  
 e o Estrondo  
 (Piva, 2023, p. 59-60)

Em seu jorro discursivo, o poema se inicia na “esquina da rua São Luís” para explodir, nos versos seguintes, numa sucessão de imagens oníricas, como os “malandros” que “jogam ioiô na porta do Abismo”. Todavia, a referência explícita a uma das avenidas mais célebres do centro de

São Paulo,<sup>13</sup> associada ao próprio título, dá lastro à visão específica desta cidade, ainda que transfigurada como um “reino-vertigem”. Na outra ponta, a excessiva reiteração do sujeito (“*meu crânio*”; “*meu coração mastiga um trecho da minha vida*”; “*meu amigo*” “*minha mente enlouquecida*”; “*meu cérebro*”; “chove sobre *mim a minha vida inteira*”; “*meu amor*”, “*meu epiciclo*”; “*minhas ânsias*”) enfatiza a singularidade da experiência, impulsionada pelo “narcótico” do subtítulo e mantida em transe, ao longo do poema, com o “fogo azul de gim” e com as “correrias de maconha”.

Essa visão deliberadamente subjetiva imiscui-se no corpo da própria cidade (“sou ponte de granito sobre rodas de garagens subalternas”), de seus habitantes e de todos os outros elementos que a integram, gerando um curto-circuito no qual o corpo do sujeito se expande (“eu sinto o choque de todos os fios saindo pelas portas/ partidas do meu cérebro”) para, em seguida, engolir tudo à sua volta (“... putos putas patacos torres chumbo chapas chopos/ vitrinas homens mulheres pederastas e crianças cruzam-se e/ abrem-se em mim...”). Ao contrário da cidade de Augusto, que se revela unilateralmente onívora e voraz, o poema de Piva atribui ao sujeito esse caráter devorador, antecipado pelo termo “antropófago” no subtítulo. Ironicamente, o sentido dessa antropofagia está muito mais afinado aos arroubos líricos de *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade, do que às proposições do “Manifesto antropófago”, de Oswald de Andrade.<sup>14</sup> Não seria exagero considerar, aliás, que versos como “na rua São Luís meu coração mastiga um trecho da minha vida” ecoam a celebração marioandradina da cidade<sup>15</sup> – “São Paulo! comoção de minha vida.../ Os meus amores são flores feitas de original!...” (Andrade, 1987, p. 83) –, inclusive na reiteração possessiva do eu (“minha vida”, “meus amores”).

Por outro lado, o uso reduzido dos sinais de pontuação, contrapondo-se às reticências dos versos harmônicos e polifônicos de Mário, sugere um ritmo acelerado para a leitura, o que, associado aos verbos no gerúndio, estabelece uma cadeia de ações em fluxo contínuo. O sujeito desmesurado, assim, desdobra-se por toda a cidade, saboreando eroticamente todas as outras experiências que observa (“místicos falando bobagens ao coração das viúvas”; “amantes/ chupando-se como raízes”; “anjos de Rilke dando o cu nos mictórios” etc.).

Nesse diapasão, não há propriamente hierarquia entre seres, coisas e fenômenos, uma vez que todos parecem dinamizados pela imaginação do eu, desde “torneiras tossindo”, “locomotivas uivando” e “adolescentes roucos” até “Cristo roubando a caixa dos milagres” e “Chet Baker ganindo na vitrola”. O sujeito, por sua vez, agigantado em sua capacidade devoradora, equipara-se à lua “que não se apoia em nada”, fazendo com que seu impulso transfigurador subsuma tudo ao redor, inclusive sua declaração amorosa a um quase esquecido interlocutor (“nas tripas, meu amor, eu carregue teu grito como um tesouro/ afundado”), perdida em meio

<sup>13</sup> Segundo o *Dicionário de ruas* do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo (s.d.), a rua São Luís recebeu esse nome na década de 1880, sendo alargada e tornando-se avenida na década de 1940. O possível anacronismo do poema, retomando no início dos anos 1960 a designação antiga da então avenida, é um elemento que pediria maior atenção crítica. Intuo que, com esse deslocamento para o passado da rua, Piva intensifica a dimensão onírica do poema.

<sup>14</sup> As antinomias entre Mário e Oswald tornaram-se, ao longo do século XX, um importante campo de disputa, tendo consequências bastante produtivas não apenas para a poesia, mas também para toda a cultura brasileira. Todavia, a autodeclarada afinidade de Roberto Piva com Mário de Andrade, por um lado, e de Augusto de Campos com Oswald de Andrade, por outro, não deve impedir uma análise entrecruzada, a partir da qual seja possível observar os modos de apropriação contrária – ou seja, o que há de possivelmente oswaldiano em Piva e o que há de possivelmente marioandradino em Augusto. Este artigo é apenas um primeiro passo para esta análise mais ampla.

<sup>15</sup> Não custa lembrar que Mário comparece explicitamente em *Paranoia*, em poemas como “Visão 1961” – “na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade surge como um/ Lótus” (Piva, 2023, p.52) – e “No parque Ibirapuera” – “A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam minha/ imaginação” (p. 77).

à agitação caótica. Nessa contraditória totalidade, que inclui até mesmo momentos pontuais de placidez (“um silêncio de estrela partindo em vagão de luxo”; “Brama sentado em flor de lótus”), o sujeito orbita a cidade, acompanhando em sua translação todos os outros entes que também a orbitam, num movimento que potencialmente poderia se ampliar *ad infinitum*.

Ao contrário de “cidade city cité”, no qual a organização em ordem alfabética regulariza a estrutura do poema, em “Visão de São Paulo à noite” há uma enumeração efetivamente caótica, se bem que, por vezes, motivada por paronomásias (“putos putas patacos torres chumbo chapas chopos”). Tais associações sonoras, no entanto, são tensionadas pela diversidade das imagens, evidenciadas nas antinomias dos versos finais do poema: “angélicos” e, ao mesmo tempo, “vagabundos”, entre “lojas” e “templos”. Assim, enquanto a lógica construtiva do poema de Augusto culmina num sintético colapso, o delírio imagético do poema de Piva, caracterizado pela heterogeneidade dos elementos díspares em choque (“entre as colisões, o parto/ e o Estrondo”), faz eclodir, do próprio caos, o lampejo de uma convulsiva beleza.

Tendo em vista a acirrada oposição estética entre Augusto de Campos e Roberto Piva, cujos desdobramentos ressoam ainda hoje no ambiente literário do Brasil, essa breve comparação talvez desagrade leitores mais sectários de ambos os poetas, uma vez que propõe um ponto de intersecção num espaço de, aparentemente, absoluto antagonismo. Sabendo disso, encerro ressaltando que “cidade city cité” e “Visão de São Paulo à noite” não compõem, de fato, um coro em harmonia. Todavia, talvez se possa afirmar que a dissonância entre ambos faz parte também da ruidosa dissonância da própria cidade, com todas as suas fraturas irreconciliáveis.

## Referências

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. Trad. João Bandeira e Marilena Vizentin. São Paulo: Edusp, 2005.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.

ARQUIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. “Avenida São Luís”. In: *Dicionário de ruas*, s.d. Disponível em: <https://www.dicionarioderuas.prefeitura.sp.gov.br/historia-da-rua/avenida-sao-luis>. Acesso em: 12 mai. 2025.

ARRIGUCCI JR., Davi. O cavaleiro do mundo delirante. In: PIVA, Roberto. *Paranoia*. 3. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 9-29.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BIJARI. “Cidade city cité”. In: *Projeto Bijari*, s.d. Disponível em: <https://bijari.com.br/design/cidade-city-cite/>. Acesso em: 12 mai. 2025.

CAMPOS, Augusto. *Viva vaia: 1949-1979*. 3. ed. rev. Cotia: Ateliê, 2001.

CAMPOS, Haroldo. A arte no horizonte do provável. In: *A arte no horizonte do provável*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 15-34.

MELLO, Simone Homem de. “Muito do que traduzimos partia da ideia de traduzir o aparentemente intraduzível”: Augusto de Campos em entrevista. In: *TOLEDO-Programm*, s.d. Disponível em: [https://www.toledo-programm.de/cities\\_of\\_translators/1764/muito-do-que-traduzimos-partia-da-ideia-de-traduzir-o-aparentemente-intraduzivel](https://www.toledo-programm.de/cities_of_translators/1764/muito-do-que-traduzimos-partia-da-ideia-de-traduzir-o-aparentemente-intraduzivel). Acesso em: 12 mai. 2025.

PIGNATARI, Décio. nova poesia: concreta (manifesto). In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. 4. ed. Cotia: Ateliê, 2006, p. 67-70.

PIVA, Roberto. *Morda meu coração na esquina: poesia reunida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

SHELLHORSE, Adam Joseph. Subversões do sensível: a poética da antropofagia na poesia concreta brasileira. In: SHELLHORSE, Adam Joseph. *Antiliteratura: a política e os limites da representação no Brasil e na Argentina modernos*. Trad. Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2025, p. 81-100.

SIMON, Iumma Maria. Linguagem poética e crescimento urbano-industrial. *Revista de Letras*, Araraquara, v. 46, n. 1, p. 127-150, 2006. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/44>. Acesso em: 12 mai. 2025.

SOUZA, Erthos Albino. “Cidade City Cité”. In: *Electronic Literature as a Model of Creativity and Innovation in Practice*, s.d. Disponível em: <https://elmcip.net/node/7841>. Acesso em: 12 mai. 2025.

WEINTRAUB, Fabio. Um coração que não para de crescer. *Novos estudos CEBRAP* (blog), 10 nov. 2023. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/um-coracao-que-nao-para-de-crescer/>. Acesso em: 12 mai. 2025.

## Duas páginas de Rubem Braga na *Revista Manchete*: A tradução do poema “On” de Jacques Prévert

*Two pages by Rubem Braga in Manchete Magazine:  
A translation of Jacques Prévert’s Poem “On”*

**Rafael da Cruz Ireno**

Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Fortaleza | CE | BR

irenorafa@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0468-852X>

**Resumo:** O presente artigo analisa a tradução do poema “On”, de Jacques Prévert, feita por Rubem Braga. Trata-se de um texto significativo, pois o cronista retoma essa tradução, em diferentes contextos, pelo menos sete vezes entre os anos de 1953 e 1979. Além disso, ao longo das recorrências, reconhece-se um processo de assimilação, no qual Braga mistura os versos prevertianos aos seus próprios textos para compor algumas crônicas. Tal gesto, talvez, tenha sido decisivo para o fato de o poema ter sido traduzido em prosa para o português. Essas relações, então, serão estudadas da seguinte forma: num primeiro movimento, demonstraremos como os versos de Prévert inauguram um espaço de diálogo profundo com a obra de Braga, ressoando elementos significativos da poética do cronista. Em seguida, buscaremos compreender o lugar dessa tradução no contexto brasileiro, vislumbrando nas “Duas páginas de Rubem Braga” da *Revista Manchete* (primeira aparição) uma metonímia do instante socio-cultural e artístico daquela época. Nossa hipótese é que a tradução e a assimilação do poema de Jacques Prévert filtram, de certa forma, o olhar de Rubem Braga para as questões do Brasil naquele momento.

**Palavras-chave:** crônica; poesia; tradução; Rubem Braga; Jacques Prévert.

**Abstract:** The present article analyzes the translation of the poem “On” by Jacques Prévert, done by Rubem Braga. It is a significant text for the chronicler, as he revisits this translation in different contexts at least seven times between 1953 and 1979. Moreover, throughout these recurrences, one recognizes a process of assimilation in which





Braga mixes Prévertian verses with his own texts to compose some chronicles. Such a gesture may have been decisive for the fact that the poem was translated into prose in Portuguese. These relationships will be studied as follows: in a first movement, we will demonstrate how Prévert's verses inaugurate a space of profound dialogue with Braga's work, resonating significant elements of the chronicler's poetics. Next, we will seek to understand the place of this translation in the Brazilian context, glimpsing in the "Two Pages by Rubem Braga" of *Manchete* Magazine (first appearance) a metonymy of the sociocultural and artistic moment of that time. Our hypothesis is that the translation and assimilation of Jacques Prévert's poem filter, in a certain way, Rubem Braga's view of Brazil's issues at that moment.

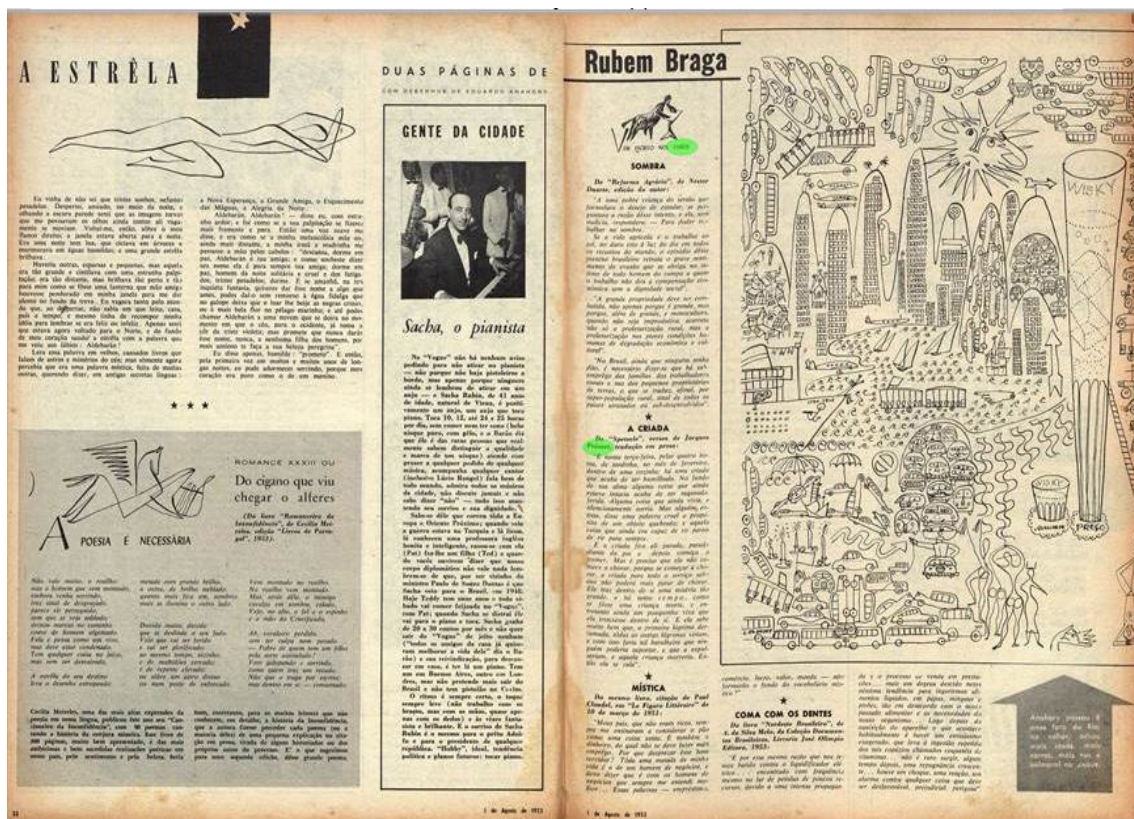
**Keywords:** chronicle; poetry; translation; Rubem Braga; Jacques Prévert.

Ao longo de sua vida, Rubem Braga traduziu poemas, citações e diálogos de Jacques Prévert – revelando sempre sua admiração pelo poeta.<sup>1</sup> Dentre as traduções, a do poema "On", de *Spectacle* (1951), foi a que mais apareceu em suas crônicas, tendo sido publicada pela primeira vez em 01 de agosto de 1953, na edição 67 da *Manchete*. Nesse ano, a revista, que era uma das principais da sociedade brasileira, disponibilizava um grande espaço para ser editado pelo jornalista à sua maneira. Nas "Duas páginas de Rubem Braga", líamos uma crônica de sua autoria; uma coluna biográfica sobre intelectuais e artistas brasileiros chamada "Gente da cidade" (referia-se, sobretudo, ao Rio de Janeiro) e duas outras seções: "A poesia é necessária" e "Vem escrito nos livros". Além disso, Eduardo Anahory era o ilustrador, responsável pela célebre identidade visual do periódico, que podemos verificar abaixo:

---

<sup>1</sup> Uma primeira versão desse texto foi apresentada em minha tese de doutorado, em novembro de 2023.

Imagem 1: Duas Páginas de Rubem Braga



Fonte: Revista Manchete, nº 67 (1953).

O ato de reaproveitar textos, com intervalos de tempo maiores ou menores entre uma publicação e outra, constituía uma prática comum entre os cronistas brasileiros – às vezes, mudando apenas o título da composição. A crônica “A Estrela”, que vemos no canto superior esquerdo, será publicada novamente sob o título “A nenhuma chamarás Aldebarã”. Inclusive, vale destacar que essa crônica não é, malgrado seu intenso lirismo, um exemplo fiel da escrita pela qual ficou conhecido Rubem Braga, de estilo rápido e frases curtas, precisas; pelo contrário, os períodos são longos, as palavras mais arcaizantes, criando um efeito antes simbolista<sup>2</sup> do que, como diria Antonio Candido, uma atmosfera ao *rés-do-chão* (2003). A expressão, amplamente difundida nos estudos sobre o gênero, foi utilizada para destacar a predileção pelos temas do cotidiano, razão pela qual o crítico classifica a crônica como um gênero “menor”, que não aspira a grandes sistemas de representação e de sentimentos, mas, sim, constrói-se com o miúdo, com a linguagem do dia a dia e, justamente por isso, cria um lugar mais próximo do leitor, potencializando a capacidade humanizadora da literatura. Segundo

<sup>2</sup> Esta dissonância de estilo nos interessa porque o texto traz as imagens de sua mãe e, principalmente, de sua irmã – que também era sua madrinha e, infelizmente, faleceu jovem. Essa perda acontece ao mesmo tempo em que o autor descobre estética do modernismo através da poesia de Manuel Bandeira. Analisamos estas relações no texto “Revolução e Poesia em Rubem Braga”, publicado em 2021, no livro *História, cultura e política no mundo lusófono*.

Candido ainda, trata-se de um gênero que está sempre redimensionando o tamanho das coisas, do mundo. (2003, p. 89).

Se voltarmos as páginas, no canto inferior esquerdo, vê-se a rubrica: “A poesia é necessária”, onde poemas de autores nacionais e internacionais eram publicados regularmente. Alguns versos do *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles, estampam a presente revista. E, junto à apresentação do livro, Rubem Braga envia um conselho aos editores, sugerindo que, para uma segunda tiragem, eles insiram pequenas explicações em prosa ou coloquem os próprios autos do processo da Inconfidência, para que assim o leitor, que não conhece tão bem o acontecimento histórico, possa aproveitar o grande poema de Meireles. Aqui, testemunhamos como Braga se preocupa com a recepção da poesia, ou, pelo menos, como pensa em estratégias para ampliar a possibilidade da leitura. Essas inquietações se relacionam com a prática do jornalista, de escrever para um público cada vez maior. Também convém lembrar que, alguns anos mais tarde, o cronista vai fundar e administrar a *Editora do Autor*, aventura que marcou o universo editorial do Brasil nos anos 60, na qual, então, poderá colocar em práticas suas ideias editoriais.

À vista disso, a tarefa de traduzir poderia ser encarada na mesma esteira das preocupações de Rubem Braga: a de tornar algo estrangeiro acessível aos seus ouvintes. Assim, na segunda página do periódico, lemos sua versão do poema de Jacques Prévert, na seção “Vem escrito nos livros”:

É numa terça-feira, pelas quatro horas, de tardinha, no mês de fevereiro, dentro de uma cozinha; há uma criada que acaba de ser humilhada. No fundo de sua alma alguma coisa que ainda estava intacta acaba de ser saqueada, ferida. Alguma coisa que ainda vivia, e silenciosamente sorria. Mas alguém entrou, disse uma palavra cruel a propósito de um objeto quebrado; e aquela coisa que ainda era capaz de rir parou de rir para sempre.

E a criada fica ali parada, parada diante da pia e depois começa a tremer. Mas é preciso que ela não comece a chorar, porque se começar a chorar, a criada para todo o serviço sabe que não poderá mais parar de chorar. Ela traz dentro de si uma miséria tão grande, e há tanto tempo, como se fosse uma criança morta, e entretanto ainda um pouquinho viva que ela trouxesse dentro de si. E ela sabe muito bem que, a primeira lágrima derramada, todas as outras lágrimas viriam, e com isso faria tal barulheira que ninguém poderia suportar, e que a expulsariam, e aquela criança morreria. Então ela se cala. (Braga, 1953.p. 2)

Antes de avançarmos na análise da tradução, por uma questão de ordem, reproduzimos o poema na língua original para visualizarmos melhor as alterações feitas pelo cronista brasileiro:

C'est un mardi vers quatre heures de l'après-midi  
au mois de Février  
dans une cuisine  
il y a une bonne qui vient d'être humiliée  
Au fond d'elle-même  
quelque chose qui était encore intact  
vient d'être abîmé  
saccagé  
Quelque chose qui était encore vivant  
et qui silencieusement riait  
Mais

on est entré  
on a dit un mot blessant  
à propos d'un objet cassé  
et la chose qui était encore capable de rire  
s'est arrêtée de rire à tout jamais  
Et la bonne reste figée  
figée devant l'évier  
et puis elle se met à trembler  
Mais il ne faut pas qu'elle commence à pleurer  
Si elle commençait à pleurer  
la bonne à tout faire  
elle sait bien qu'elle ne pourrait rien faire  
pour s'arrêter  
Elle porte en elle une si grande misère  
elle la porte depuis si longtemps  
comme un enfant mort mais tout d même encore un petit peu vivant  
Elle sait bien  
que la première larme versée  
toutes les autres larmes viendraient  
et cela ferait un tel vacarme  
qu'on ne pourrait le supporter  
et qu'on la chasserait  
et que cet enfant mourrait tout à fait

Alors elle se tait.  
(Prévert, 1992 p. 347)

A primeira questão a ser abordada é a seguinte: por que ter escolhido a prosa? O que implica, naturalmente, um arranjo diferente da tessitura do texto. Na versão em língua portuguesa, por exemplo, existem mais elementos de coordenação. Como Prévert possui, em muitos de seus poemas, um ar de prosador e a versão original apresenta, de fato, uma estrutura narrativa bem clara – com começo, meio e fim –, a intenção tenha sido ressaltar essa característica do poeta francês, esse seu caminhar para a fronteira dos gêneros literários; assim, deixam-se um pouco de lado os *enjambements* e as muitas aliterações entrecruzadas, preterindo os elementos imagéticos e preferindo os narrativos. É mais provável, porém, que tal decisão se relacione com um desejo de apropriação, pois trazer para prosa os versos também significa adaptar a poesia para o âmbito da crônica, do jornal. Em todo caso, é nítido que estes versos correspondem a uma importante esfera da sensibilidade do cronista, de maneira que o gesto de os verter para sua língua os assimila a sua prática. Com efeito, mais tarde, isso se confirma, já que o poema foi retomado pelo menos sete vezes entre os anos 1953 e 1979, apresentando acréscimos significativos nas ocorrências futuras, os quais logo abordaremos; por enquanto, observemos com mais atenção esta primeira publicação na *Revista Manchete*.

Ter sido traduzida na forma de prosa não afastou a versão brasileira do texto base, longe disso, a tradução é bem próxima do poema, somente algumas imprecisões pediriam nota: a introdução da palavra “alma” para a frase em francês “Au fond d'elle-même”, uma vez que a escolha lexical contrastaria com a poética anticlerical de Prévert, podendo dar, por associação, uma dimensão religiosa que é inexistente à personagem, a qual seria facilmente evitada por uma variante mais literal como “No fundo de si” ou “No fundo dela mesma”. Tal minúcia não afeta a leitura nem corresponde a uma mudança substancial, diferentemente



do que acontece com o título do poema: Prévert nomeia sua obra de “On”, que é a marca de indeterminação na língua francesa – seria aceitável traduzir a frase “on observe” por “observa-se” em português, por exemplo. Contudo, por estar sozinho, sem verbo, o termo se refere ao uso menos formal da terceira pessoa do singular, semelhante ao “a gente” do português do Brasil. O que faria sentido se pensarmos na crônica como um espaço menos formal dentro dos jornais. No entanto, Rubem Braga intitula sua versão de “A Criada”. A transformação é sintomática, porque ela altera o foco narrativo e, com isso, a direção do poema passa a ser outra. Em francês, diante da humilhação, o caminho do olhar é para dentro, não se pode dissociar o “eu-lírico” do “On”, pelo contrário, ele faz parte da ação que fere a mulher; ao passo que a voz da prosa mira para fora de si, para o outro.

Essa impressão aumenta se analisarmos o corpo do poema. Dos trinta e cinco versos, o pronome aparece apenas em quatro deles: “on est entre / on a dit un mot blessant” e “qu’on ne pourrait le supporter / et qu’on la chasserait”. São as linhas 11; 12, 32 e 33, no meio e no final da composição. A tradução de Braga, então, ficou assim: “alguém entrou, disse uma palavra cruel” e “que ninguém poderia suportar, e que a expulsariam [...]”. Uma versão, por certo, válida. Contudo, se levarmos em conta o título, os trechos estariam mais próximos do original se fossem traduzidos por “a gente entrou / a gente disse uma palavra cruel” e “que a gente não poderia suportar o barulho/ e que a gente a afugentaria”, inclusive explorando a repetição das palavras, porquanto o poeta francês se vale frequentemente deste recurso. Rubem Braga, claramente, opta pela indeterminação e o narrador é excluído da ação contra a empregada.

Lido como uma crítica social ou denúncia da desigualdade nas relações de trabalho, o poema de Prévert abrange o conjunto da sociedade francesa como um todo, uma unidade, criticando também a si mesmo;<sup>3</sup> enquanto na prosa, em português, há uma cisão entre o narrador, que está à margem, e as pessoas responsáveis pela ação – eles não fazem parte do mesmo grupo. Apesar de ser quase um pormenor, no sentido de não nos conceder elementos suficientes para desenvolver uma reflexão mais aprofundada sobre esta escolha de Rubem Braga, ela é, como dissemos, sintomática, pois revela uma tendência de suas crônicas, a de trazer para o primeiro plano os trabalhadores rurais e urbanos. A empregada, em especial, é uma personagem constante em seus textos (crônicas “Teresa”, “Um pé de milho”, “Lembranças”), mas outros trabalhadores também estampam as suas colunas: o padeiro, o boiadeiro, o pescador, a secretária, a enfermeira, o motorista do caminhão de lixo. Isso é trazido, de modo geral, numa chave oposta ao trabalho do cronista, considerado por ele mesmo uma atividade inferior quando comparada às de pessoas que exercem misteres manuais ou artesanais.

O segundo aspecto, mais profundo desta vez, aponta para uma ideologia, isto é, para um conjunto de ideias, crenças e experiências formadoras da visão de mundo do autor e que orientam suas escolhas estéticas, profissionais e sociais. Por esse ângulo, Sergio Milliet, em 1944, escreveu algo muito interessante sobre os escritores da geração de Rubem Braga e como eles se relacionam com as questões sociais:

[...] É certo que por vezes a solução poética pode surgir como simples fuga à realidade brutal e não faltará quem lhe censure a ausência da comunhão com as massas sofredoras. Num momento de transição como o nosso é entretanto significativo ver os nossos melhores ficcionistas preocuparem-se com o drama melan-

<sup>3</sup> No poema “Étrange Étranger”, Jacques Prévert utiliza de forma semelhante o termo “on”, incluindo-se na crítica feita.

cólico e morno da pequena burguesia. E resolverem quase sempre pela evasão. É que os literatos brasileiros saem da burguesia sem, no entanto, a coragem da renúncia total ao passado, às comodidades e às liberdades. Tornam-se marginais e se assim assumem uma posição de críticos impiedosos de seu meio, não chegam contudo a afirmações decididas, nem passam com armas e bagagens para o outro lado da barricada. Nessas condições resta-lhes tão somente a evasão. Torre de marfim ou o substitutivo do cetismo (sic). E quando o literato é um poeta, como Aníbal Machado, Carlos Drummond, Rubem Braga, o cetismo (sic) toma aspectos de uma autopunição que se mascara com humor. Há neles todos a consciência do impasse e uma doce vontade de suicídio. De um lindo, heroico, mas discreto suicídio. A participação sem reservas lhes é vedada por um lado e lhes repugna por outro. E eles representam com bastante fidelidade a sua classe toda, esmagada do mesmo modo, entre as pinças da tenaz social e com os únicos escapes do bovarismo ou da renúncia. (Milliet, 1981 pp. 320-321)

É curioso observar como Aníbal Machado e Rubem Braga são relacionados sem ressalva à poesia, sendo que, ao contrário de Carlos Drummond de Andrade, nenhum dos dois se dedicou ao verso prioritariamente. Fato que não impediu, desde a publicação de suas primeiras antologias, o cronista de ser recebido pela maioria da crítica como um poeta, malgrado sua escolha pela prosa. Voltando ao excerto, é importante compreender que este “momento de transição” se refere, entre outras coisas, às mudanças estéticas na literatura brasileira, em que a tendência regionalista, política e engajada começa a perder a primazia para inclinações mais abstratas e herméticas. Milliet chama atenção para este instante de instabilidade, que vai se intensificar nos anos 50 e 60, destacando este “não-lugar” do literato, já distante das resoluções do modernismo, mas sem atingir ainda respostas poéticas maduras para além da evasão. Ademais, tendo que lidar com uma realidade extremamente desigual do território brasileiro, sobretudo, concernente a divisão do trabalho, e com a contradição diária de não renunciar aos privilégios, às comodidades e às liberdades de sua classe. Se considerarmos, então, a tradução de Rubem Braga dentro desta perspectiva, a separação entre o narrador e os que humilham a empregada poderia ser lida como uma manifestação desta “posição social” — onde se tem *toda a consciência do impasse*, mas, no lugar de *afirmações decididas*, escolher-se-ia amenizar as tensões, as críticas, as chances de uma ruptura. Assim, diante do conflito, escolhe-se a indeterminação.

Interessa-nos, sobretudo, que a própria tendência de trazer o mundo do trabalho para o primeiro plano da narrativa também se encaixaria nesta dinâmica. Não como *uma comunhão com as massas sofredoras*, uma vez que o olhar do Velho Braga se mantém afastado, seja dos humilhados, seja dos que humilham. Tampouco, e isso é importante, como uma renúncia ou bovarismo. Seria, na realidade, um outro lado da mesma moeda, da melancolia, da autopunição, do suicídio e da culpa (não listada acima) causada pelas violências e desigualdades. A tentativa cotidiana de capturar o retrato do povo que trabalha caminharia para uma espécie de resolução poética, contraditória em si, sobretudo pela idealização; mas que não se deixa reduzir à evasão, nem à participação sem reserva. Logo, é verdade, as crônicas de Rubem Braga trazem o drama morno da pequena burguesia, que é o seu próprio; entretanto, no meio dele, há um espaço para aquilo que está mais próximo de uma tragédia (melodramática?): o universo do trabalhador brasileiro.

Assim, nos parece fundamental, para melhor compreender este ponto, lembrar que Braga não é um poeta como Sérgio Milliet o classifica, quiçá um literato, ou, sobretudo, antes de ser outra coisa, ele é um cronista. São as dinâmicas dos jornais, do trabalho, que condicio-



nam as escolhas estéticas de sua escrita; elas, sim, poesia. O que, de certo modo, intensifica a complexidade deste “não-lugar”, perto e longe da categoria retratada em sua obra, esmagado entre *as pinças da tenaz social* e pelas contingências da profissão. Por outro lado, a posição ambivalente ampliaria as possibilidades formais do autor, protegendo-o das armadilhas estéticas de sua época, uma vez que sua sensibilidade poética enxerga ângulos diferentes.

Quanto a isso, o prefácio da antologia *Os sabiás da crônica* (2021), organizada pelo professor Augusto Massi, faz uma boa contextualização do exercício da crônica na metade do século XX:

A partir de 1950, a imprensa carioca passou por um novo processo de modernização. Além do aparecimento da *Tribuna da Imprensa* (1949), de Carlos Lacerda, e da *Última Hora* (1951), de Samuel Wainer, veículos tradicionais como o *Diário Carioca* e o *Jornal do Brasil* passaram por amplas reformas. As revistas também vivenciam novo surto de criatividade. Isso sem falar na entrada da televisão que prenunciava uma cultura de massas, alicerçada numa juventude de classe média, urbana e universitária. Embora nesse período circulassem vinte e dois jornais no Rio de Janeiro e os historiadores o tenham denominado como a época de ouro da imprensa, seria saudável relativizar tal visão histórica confrontando-a com relatos e memórias de profissionais atuantes no dia a dia das redações. Com uma boa dose de humor, a maioria recorda a necessidade de se ter dois empregos (e ainda fazer bicos), correr atrás de salários atrasados e recorrer a pagamentos feitos com vales, etc. Sem contar as matérias negociadas e pagas por políticos. A modernização, elogiável pelo ângulo da renovação do parque gráfico e pela introdução de novas técnicas jornalísticas, não modifica substancialmente as relações de trabalho marcadas pela informalidade. (Massi, 2021, p. 39-40)

Alguns dos textos de Rubem Braga narram, efetivamente, períodos de penúria econômica ligados quase sempre à juventude; mas, neste instante, ele está bem estabelecido e experimenta as mudanças comentadas no trecho acima sem grandes dificuldades financeiras. Aliás, nesta época, o cronista fecha um acordo com Paulo Bittencourt, dono do *Correio da Manhã*, para ser correspondente em Paris, onde passará um ano num apartamento na *rive gauche*, próximo de Saint-Germain-des-Prés, convivendo cotidianamente com os principais artistas e intelectuais do pós-guerra.

Como é sabido a crônica existe desde o século XIX, tendo se desentranhado da prática folhetinesca de importação francesa (Rodríguez, 2019): um tipo de produção, geralmente publicado na parte inferior da página, com uma prosa leve e descontraída. Em solo brasileiro, tal formato adquiriu rápido um grande sucesso e se fortaleceu com a pena de escritores consagrados como José de Alencar, Machado de Assis, João do Rio e Lima Barreto, por exemplo (Soares, 2014). De modo que, ao adentrar o século XX, tratava-se de uma expressão literária consolidada; porém, até os anos 1950, a atividade de ser cronista acontecia num certo grau de informalidade, inclusive no que concerne à formação profissional, o aprendizado do ofício acontecia nas próprias redações, geralmente de forma paralela a outras atividades do jornal. Nesse sentido, as relações trabalhistas não se modificam na mesma velocidade das mídias – mesmo no jornalismo, que é uma ocupação mais bem remunerada do que a maioria dos empregos na sociedade brasileira. Tal condição, como dissemos no parágrafo anterior, pode

criar uma sensação ou uma memória que intensifique o deslocamento da categoria, aumentando o desconforto diante das discrepâncias sociais.

O fragmento anterior coloca em evidência, igualmente, a transição, pressentida por Sergio Milliet em 1944, acentua-se nos anos seguintes (notadamente quando Rubem Braga traduz o poema de Jacques Prévert em 1953) e não se limita ao campo estético. Por certo, o país se transforma. A imprensa, ao se modernizar, afasta-se do estilo francês de jornalismo – no qual os comentários de intelectuais, com ensaios longos e tensos, são as principais tendências –, para acompanhar o modelo norte-americano – de linguagem mais rápida, rubricas mais curtas e mais factuais, menos impressionistas (Sodré, 1999).<sup>4</sup> Junto a isso, há a industrialização do território. O rádio e a televisão ganham espaço. Anuncia-se uma cultura de massa. As cidades crescem e se intensifica o processo de urbanização, começado anos antes (o próprio cronista se insere numa geração nascida no campo e que se muda para a cidade a fim de estudar), em que as pessoas abandonam gradativamente as zonas rurais, indo para as metrópoles. Em duas décadas apenas, tamanho foi este movimento que a população do Brasil é maior nas cidades do que no campo.<sup>5</sup>

Se voltarmos à *Revista Manchete*, observaremos que as transformações na sociedade brasileira permeiam de formas diversas as páginas dos periódicos. A ilustração de Anahory (presente nas “Duas páginas de Rubem Braga” reproduzidas no começo deste capítulo) representa o crescimento caótico do Rio de Janeiro, com a seguinte nota do cronista: “Anahory passou anos fora do Rio; ao voltar, achou mais casas, mais carros, mais nus e balmoral no uísque”. Na mesma seção, onde se lê o poema “On” – “Vem escrito nos livros” – transcreve-se um trecho do livro *Nordeste Brasileiro* (1953), de A. da Silva Melo, da *Coleção Documentos Brasileiros*, o qual critica a nova moda dos liquidificadores, adquiridos até mesmo por famílias mais pobres devido a um sistema de compras parceladas, por causa da interferência nos costumes alimentares dos cidadãos, disseminando a péssima tendência, segundo o autor, de consumir os mantimentos agora líquidos, tão em desacordo com nosso passado alimentar. Numa chave irônica, aponta-se também para esse instante de transição ligado à modernidade.

Vale a pena, todavia, deter-se em outro fragmento das páginas da *Manchete* copiado pelo cronista no mesmo dia: o excerto intitulado “Sombra”, retirado do volume *Reforma Agrária*, de Nestor Duarte, foi publicado logo acima da tradução de Prévert na revista. Essa proximidade estimula uma série de relações interessantes, sobre as quais nos deteremos após a leitura abaixo:

---

<sup>4</sup> Neste ponto, é interessante mencionar uma questão importante sobre como essas transformações – ou seja, a mudança do paradigma europeu para o americano – impactaram a escrita da crônica, que, como vimos, trata-se de um gênero de origem francesa. Trata-se, evidentemente, de um ponto ainda a ser estudado; porém, na obra de Rubem Braga é possível distinguir certa mudança em seus textos, os quais parecem, pouco a pouco, afastar-se do regime narrativo, quer dizer, a partir de meados do século, seus escritos reagiriam mais a estímulos imagéticos (isso dentro das possibilidades de um texto vinculado ao jornal, é claro). Tal movimento foi pressentido, por exemplo, por Lúcia Miguel Pereira, em *Cinquenta anos de literatura brasileira*, ao dizer que as crônicas de Rubem Braga representavam uma tendência da literatura contemporânea de privilegiar “a palavra sobre a frase, isto é, o pormenor sobre a linha, cada nota sobre a melodia, a cor sobre o desenho” (Pereira, 1952, p. 32). Detive-me, de forma mais demorada sobre isso, em minha tese.

<sup>5</sup> Cf. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

“A uma pobre criança do sertão que formulara o desejo de estudar, se perguntara a razão desse intento, e ela, sem malícia, respondera: – Para poder trabalhar na sombra.

Se a vida agrícola é o trabalho ao sol, no duro eito à luz do dia em todos os recantos do mundo, o episódio desse menino brasileiro retrata o grave sentimento de evasão que se abriga no íntimo de todo homem do campo a quem o trabalho não deu a compensação econômica sem a dignidade social.”

“A grande propriedade deve ser combatida, não apenas porque é grande, mas porque, além de grande, e monocultora, quando não seja improdutiva, acarreta não só a proletarização rural, mas a proletarização nas piores condições humanas de degradação econômica e cultural.”

“No Brasil, ainda que ninguém tenha dito, é necessário dizer-se que há subemprego das famílias dos trabalhadores rurais e nas dos pequenos proprietários de terras, o. que se traduz, afinal, por super-população rural, sinal de todos os países atrasados ou subdesenvolvidos”<sup>6</sup> (p. 2)<sup>7</sup>

De saída, reparemos que, a cada transcrição de obra alheia, Rubem Braga insere um título próprio, indiferente ao original. No caso do eletrodoméstico, por exemplo, “Coma com os dentes” encabeça o texto, embora o livro se chame *Nordeste Brasileiro*. Neste simples gesto se vislumbra, por certo, a lógica jornalística de querer prender a atenção dos assinantes, ou seja, em parte, quando Braga evita traduzir “On” de Prévert por “A gente”, a resolução tem a ver com o teor apelativo da expressão diante dos leitores. Ainda que essa prática possa se configurar como algo externo ao cronista, mais ligado às políticas editoriais da revista do que às suas próprias convicções; a escolha permite reconhecer traços importantes da obra de Rubem Braga, em razão de que, desde a idealização da coluna, da seleção do texto, há um impulso de aglutinação, de trazer para seu trabalho visões compartilhadas. A cada novo título, uma leve alteração é provocada na perspectiva do leitor, direcionando nosso olhar para onde o cronista está olhando naquele instante. Isso acontece mesmo quando a nova roupagem não corresponde estritamente à primeira versão, ou até quando vai no sentido contrário ao do original. Tanto é assim que, no exemplo acima, a ordem do texto foi alterada. Se olharmos o livro de Nestor Duarte, veremos que os dois parágrafos iniciais aparecem na página 59, o seguinte na 81; porém o último está na 67 da primeira edição (Duarte, 1953). Ele recorta e reorganiza à sua maneira, como uma colagem, os trechos alheios. Os labirintos destas relações, sugestões, símbolos, interpretações do outro são peneirados pelos fios da poética de Rubem Braga e, a partir disso, observando as escolhas, as mudanças, as reapropriações – que não se referem apenas às traduções, também às crônicas retomadas frequentemente ao longo de sua carreira – poderemos, com sorte, capturar lampejos importantes de sua escrita.

Em “A Criada”, por exemplo, como já foi dito há pouco, enxergamos um gesto comum do cronista de colocar os trabalhadores no primeiro plano das histórias. Ademais, retomando o texto de Sérgio Milliet, a mudança do foco narrativo em relação ao poema de Prévert mime-tizaria também a posição social do autor. Ora, algo parecido aconteceria com o presente fragmento, Rubem Braga o transcreveu em sua coluna, provavelmente, porque, para além da denúncia e da crítica quanto à desigualdade e à degradação das condições de trabalho – temas recorrentes em suas crônicas –, a construção estética se assemelha a um movimento

<sup>6</sup> As aspas e a ortografia das palavras estão de acordo com a versão original, copiadas por Rubem Braga, em 1953.

<sup>7</sup> BRAGA, Rubem. Sombra. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 01 ago. 1953. Duas páginas de Rubem Braga, p. 02.

típico de sua escrita: há qualquer coisa de lírico em se pensar a narrativa inteira através da imagem da criança labutando no sol, querendo estudar, para, afinal, trabalhar na sombra. Uma resposta imediata, individual, ligada a necessidades mais básicas – sair do sol –, que, no entanto, faz convergir para si toda uma cadeia de exploração violenta da mão de obra, inclusive infantil, dentro de um país tão desigual como o Brasil.

É perceptível que, ao sugerir o começo de nossa leitura pela palavra “Sombra”, o elemento central do texto sai da terra, da reforma agrária, e se recolhe no corpo que trabalha. Aquilo que no original, talvez, tenha sido somente uma conjectura retórica para introduzir um argumento recortado por Braga, passa a ser o centro da narrativa, evidenciando a experiência do menino, adquirida na lida diária, visando a uma vida melhor através de um elemento cotidiano, tão simples, a sombra. Antes de avançar, reparemos na movimentação que vai do particular para o geral. O desejo do jovem sertanejo seria uma metonímia de um “grave sentimento” de evasão, em “todos os recantos do mundo” e em “todos os homens do campo”. A reflexão anda do menor para o maior, numa tentativa de entender o procedimento global do problema. Logo voltaremos a isso, que também é um traço importante.

Um registro lírico, às vezes proveniente de uma situação aparentemente inocente, que vai se misturando ou trazendo nas entrelinhas um dado da realidade brutal, é recorrente em Rubem Braga – por exemplo, na crônica “O Padeiro”, pode-se ver uma dinâmica parecida, quando o entregador de pão solta a frase, à porta, “não é ninguém, é o padeiro”, expressão aprendida por ele, como explica o cronista, ao ouvir as pessoas gritando para dentro de casa quando entregava sua mercadoria. Assim, aprendeu a ser ninguém e não via mal nisso. O Velho Braga nos confessa invejar da humildade desse padeiro, comparando a fabricação do pão com o ato de escrever crônicas. A propósito, acreditamos que este movimento do lirismo de Rubem Braga representa bem o que Augusto Massi escreveu no prefácio de *Retratos Parisienses* (2013): “Não devemos desvincular as modulações líricas da prosa de Rubem Braga de certa inclinação democrática e solidária que o levou a ser um dos fundadores do Partido Socialista.” (p. 12). Acrescentaríamos apenas que tampouco devemos perder de vista, como bem o faz Sérgio Milliet, a contradição destas modulações líricas, advindas de sua posição pequeno burguesa na sociedade brasileira, ou seja, de certos limites entre os entretens líricos do cronista e de suas aspirações políticas. Viria daí, desta aproximação com a esquerda, a afinidade com Nestor Duarte, membro da coligação Esquerda Democrática, de fortes tendências socialistas, que participou da Assembleia Constituinte, coligação responsável por pensar o país após a ditadura de Getúlio Vargas.

É evidente que se pressintam as mudanças atravessadas pelo país também na citação anterior – de modo muito direto, inclusive, ao tratar da divisão de terras. Nestor Duarte foi um dos primeiros a colocar em pauta a reforma agrária no Brasil como forma de remediar o modelo das grandes propriedades, que produzia em seu bojo uma proletarianização desumana da população. Segundo Osmir Dombrowski Duarte acreditava que deveria haver uma alteração completa nas estruturas sociais e econômicas, que pudesse distanciar o país das heranças coloniais ibéricas, do subdesenvolvimento. O autor de *Reforma Agrária* era consciente das dificuldades da implantação destas mudanças, sobretudo porque a tradição estava já assimilada na moral e na forma de sentir do brasileiro – coisas que ele analisa em sua obra anterior, *Ordem Privada e a Organização Política Nacional* (1937). Ainda assim, e diferente de outros intelectuais desta época, Duarte apostava em vias democráticas para atingir este objetivo, nitidamente contrário ao autoritarismo do Estado Novo.

Rubem Braga, por sua vez, também era opositor ao governo de Vargas e, assim como o político baiano, foi perseguido e preso por tal posição. Conquanto não tenha seguido o mesmo caminho de Nestor Duarte, político e filosófico, nem esteja tão convencido de que a solução seja esta saída “americanista” assumida por parte dos intelectuais da época, o cronista compartilha de opiniões semelhantes às de Duarte, que parecem ser filtradas em primeiro lugar pelo aspecto estético. No entanto não se limitam a isso – estendem-se também à posição democrática, principalmente no que concerne ao futuro do país e à visão sobre o povo. A propósito, insistimos num trecho do artigo de Dombrowski, que demonstra mais afinidades com o pensamento do cronista:

Localizando o problema num patamar superior ao debate sobre qual regime era o mais indicado para conduzir a nação brasileira ao situá-lo no âmbito da formação do Estado nacional, Nestor Duarte firmava posição favorável à democracia, destoando do coro que, insinuando-se hegemônica nos anos 30, dava como certa a incompatibilidade do povo brasileiro com as instituições democráticas e assumia por conta disso uma postura favorável a um regime autoritário. Nesse nível foi possível a Duarte demonstrar que não era simplesmente o regime democrático, mas antes era o próprio Estado que encontrava resistências e não conseguia impor-se a toda a comunidade nacional.

Exercendo o papel de classe política e deformando o Estado, a classe senhorial impediu a sua aproximação da população e bloqueou a formação política do povo, e, depois de deter e exercer tamanho poder, quando começou a declinar, continuou a predominar ‘pelo poder de sua tradição’ (Dombrowski, 2000. p. 231-232)

Neste excerto, descreve-se uma sociedade desagregada, em que o Estado, ao invés de estabelecer políticas de integração da comunidade nacional, intensifica a desintegração social, na medida em que age atendendo às necessidades das elites senhoriais. Muito poderia ser dito sobre isso, pois se trata de um assunto bastante explorado pelas ciências humanas, até mesmo no que implica o papel da literatura neste processo, sobre a tentativa de reconstrução da identidade nacional, que, com certeza, percorre a obra do cronista também, mas, agora, gostaríamos de voltar mais uma vez às duas páginas da *Revista Manchete*, pois, diante deste contexto, a tradução do poema de Jacques Prévert, em virtude das escolhas de Rubem Braga – a saber, de afastar o eu-lírico tanto da pessoa oprimida quanto do opressor, criando uma terceira instância (da literatura, do jornalismo?) deslocada do olhar do narrador e também do leitor –, torna-se mais emblemática ainda por acentuar a fragmentação da sociedade brasileira. E até mesmo aponta para uma espécie de impossibilidade de junção nacional ou para as contradições desta identidade.

Observem ainda que, curiosamente, Jacques Prévert não é publicado na seção dedicada à poesia, pelo contrário, seus versos estão na rubrica “Vem escrito nos livros”, além disso, é o único texto que não é de 1953 na revista, uma vez que o livro *Spectacle* foi lançado dois anos antes. Tais pequenos desvios são significativos, a princípio, porque confirmam a importância do poeta na trajetória do cronista, que parece estar num lugar mais íntimo, de frequência mais constante. Para além de uma apreciação literária, como, por exemplo, é com a obra de Cecília Meireles, ela, sim, na coluna “A poesia é necessária”. Em seguida, o deslocamento é relevante, porque coloca a tradução num espaço reservado à reflexão sobre a sociedade brasileira na presente edição. O poema de Prévert ocupa o meio do caminho entre a reforma agrária e os impasses da modernização descompassada no Nordeste. Dois temas centrais para o Brasil



dos anos 50. Talvez, tenha sido este espaço tão específico nas duas páginas de Rubem Braga que tenha condicionado não somente a escolha do título, mas a opção pela prosa. Impossível de se afirmar com certeza. De qualquer modo, o fato é que “A Criada” se adapta muito bem à realidade brasileira na tradução do cronista e, ousamos dizer, encaixa-se melhor em sua obra.

Para pensar um pouco mais sobre as possíveis relações motivadas pela configuração destas páginas, ou seja, da aproximação entre os versos de Jacques Prévert e as questões do Brasil nas crônicas de Rubem Braga, seria conveniente retornar à característica metonímica da argumentação de Nestor Duarte: quando a vontade de um menino representa o problema de “todos” os homens do campo, isso em “todos” os recantos do mundo. Interessa-nos que esta movimentação do micro para o macro, ou melhor, a ideia de que um sentimento pode, de alguma forma, apesar de ser individual, concentrar nele significados coletivos, repete-se justamente nas outras vezes em que Braga retoma o poema de Jacques Prévert, em 1957, 1961 e 1965, momentos em que, logo nas primeiras linhas das crônicas, lemos a frase “Há uma silenciosa ligação das tristezas do mundo... Eu me pergunto que acaso foi esse que me fez ler no mesmo dia um poema de Prévert e uma nota do ‘Jornal do Comércio’ de 5 de julho de 1857, transcrita na edição de domingo último.”<sup>8</sup> Em seguida, o cronista transcreve sua tradução em prosa exatamente igual à versão de 1953 e, na sequência, copia a respectiva notícia de jornal:

Anteontem, pelas 9 horas da noite, na rua Princesa dos Cajueiros, afogou-se em um poço no fundo da chácara a preta escrava Joana... o sr. subdelegado do 1º distrito de Santa Anna, sendo chamado, procedeu a averiguação e corpo de delito e veio no conhecimento de que a dita preta padecia anteriormente de desarranjo do cérebro. A causa imediata do suicídio foi um pequeno castigo que a preta sofrera por ter estado fora de casa todo o dia. (Braga, 1957)

Era costume do *Jornal do Comércio* republicar uma notícia que foi impressa em suas páginas na mesma data no século anterior. A nota que Rubem Braga usa para escrever a crônica com o poema de Jacques Prévert sai no domingo 7 de julho de 1957, quer dizer, exatos cem anos depois do ocorrido. São poucas linhas deixadas no canto inferior esquerdo da folha cinco do cotidiano, que poderiam passar completamente despercebidas. Contudo, elas concentram em si uma série de relações socioeconômicas e culturais do Brasil, capturando o olhar do cronista. Além disso, a notícia retrata uma tragédia humana (no caso, uma tragédia particularmente brasileira). A morte quando trágica assim, em outras ocasiões, já atingiu a sensibilidade do cronista e, pelo menos uma vez, envolveu uma retomada de Jacques Prévert, quando uma notícia do suicídio de uma bailarina divide uma coluna de Rubem Braga com um diálogo de *Les Enfants du Paradis* (Braga, 1949). Aqui, no entanto, a cena é mais violenta do que o texto de Nestor Duarte, o qual se refere, entre outras coisas, à exploração do trabalho infantil através da imagem do menino sonhando com a sombra; neste trecho, certo lirismo entra atravessado, engasgado, quase escamoteando a realidade. A começar pelo nome da rua, que é bonito, sendo o cajueiro uma árvore muito simbólica para Rubem Braga, companheira de infância, que, ao se desenraizar durante uma tempestade, cai para o lado do morro como se

---

<sup>8</sup> Algo parecido no que concerne a este movimento do particular para o geral acontece na frase de Jacques Prévert, do filme *Les Enfants du Paradis*, retomada frequentemente por Rubem Braga: “Se todos que morassem juntos se amassem, a terra brilharia como um sol”. Na cena, numa chave negativa representando os ciúmes de Baptista, mas ainda assim se vê essa ideia de um certo universalismo na concepção do homem.



morresse protegendo a casa da família em Cachoeiro do Itapemirim (Braga, 1954). O nome da moça também conjuga vínculos importantes de sua subjetividade: Joana aparece ao longo de sua obra como uma personagem constante, a qual, real ou não, representa um grande amor. Assim como o poema de Prévert, imagens desta notícia reverberam na poética de Braga. Ao mesmo tempo, o conteúdo do jornal descreve os efeitos nefastos da escravidão, que persistem no cotidiano como uma coisa normalizada. Tanto que, cem anos depois, sem nenhum tipo de mediação, o leitor dos anos 50 se depara com a informação de que uma pessoa escravizada, com sofrimentos mentais, suicidou-se após ter sido castigada fisicamente. Leia-se com o acréscimo, talvez irônico, perverso com certeza, dos ecos eufemísticos das formulações “desarranjo no cérebro” e “pequeno castigo”.

Neste ponto, devemos nos perguntar também o porquê de Rubem Braga, ao copiar estas linhas, omitir as alcunhas dos herdeiros D. Marie Ferreira e Sr. Francisco José de Costa e Silva, proprietários da escrava e responsáveis pela punição, já que ambos os nomes estão na publicação das páginas do *Jornal do Comércio* tanto em 1857 quanto em 1957. Uma das primeiras razões se ligaria a tendência de não reproduzir marcações temporais e espaciais muito específicas a fim de evitar uma datação e, com isso, dificultar a experiência do leitor contemporâneo. Isto é, quer-se diminuir o caráter circunstancial da composição. Com efeito, quando olhamos o arquivo deste exemplar de 1957 (a segunda utilização do poema de Prévert) na casa Rui Barbosa, um traço feito a lápis corta o trecho “V de julho de 1857”. As versões seguintes deveriam destacar somente o ano, conforme a caligrafia do cronista, também a lápis, indica ao lado do recorte. Somente este argumento, entretanto, não justificaria totalmente as reticências, porque a nota sozinha já se refere ao século passado e o acréscimo pouco interferiria no sentido da crônica. Aqui, como acontece na tradução dos versos de Prévert, evidencia-se a ação e, ao mesmo tempo, desfoca-se o responsável pela tragédia que leva à morte de Joana. Em tal caso, mais do que uma exigência do gênero, da crônica em si, parece-nos outra vez ressoar o comentário de Sergio Milliet a respeito da condição pequeno burguesa do autor, esmagado entre classes sociais.

Infelizmente, pensamos que, mesmo se houvesse sido copiado o nome dos senhores de escravos, não haveria maiores efeitos, visto que a escravidão foi naturalizada no Brasil. Como as próprias mazelas deste sistema de exploração da mão de obra, as relações de força responsáveis por manter e reproduzi-lo até o presente também persistem na sociedade brasileira; quando se refere ao meio jornalístico, não raro, os herdeiros do sistema escravocrata são os donos e os leitores do jornal. Aliás, Costa e Silva, o sobrenome citado na notícia em questão, tem na família um conhecido militar e político, que é General da Brigada no instante da publicação da crônica e, futuramente, vai se tornar presidente da república e responsável pela assinatura do Ato Institucional número 5 (AI-5), em 1968, inaugurando um dos períodos de maior violência e repressão na história recente do país. Braga, um homem muito bem relacionado que, ao longo da carreira, transita habilmente entre as diversas esferas de poder midiáticas e institucionais,<sup>9</sup> tem consciência das possíveis armadilhas de sua profissão.

Por outro lado, agora, se levarmos em consideração as características do gênero, as lacunas podem configurar, na realidade, um convite à reflexão, no qual Braga não preenche os vazios, as contradições — ele não se envereda por um realismo engajado inocente típico dos

---

<sup>9</sup> Sobretudo, após seu trabalho como correspondente da Segunda Guerra Mundial, onde acompanhou a Força Expedicionária Brasileira (FEB), tem uma consciência aguda desta teia de relações, de modo que consegue se equilibrar.

romances regionalistas, por exemplo; nem se encerra num bovarismo inócuo e conformado. Cria-se uma instância intermediária capaz de tencionar a realidade brasileira. Além disso, é importante frisar, não se trata aqui de “dar voz” às duas personagens, mas, sim, de reconhecer e materializar o silêncio imposto a elas.

À vista disso, lemos, no final da crônica de 1957, o seguinte encerramento: “A pobre criada trêmula diante da pia, sentindo alguma coisa morrer dentro de si; a negra escrava no fundo escuro da chácara, diante do poço ainda mais escuro: duas humilhadas, duas irmãs cujas imagens me aparecem no meio da noite me fazem mal.”. Vale a pena reparar que Joana é fotografada ainda com vida, diante do poço, antes do suicídio, a irmã da empregada também está na iminência de algo muito importante morrer dentro de si. Ambas cercadas por uma escuridão sem esperança, sem saída. É preciso notar igualmente, neste final, que a ligação existente entre as tristezas no mundo permanece silenciosa, sem resposta, nem sequer é investigada mais a fundo. O acaso de se ler o poema de Jacques Prévert e a notícia no *Jornal do Comércio*, um seguido da outra, permanece como uma surpresa de coisas tão distantes, de contextos tão diferentes, serem aproximadas aleatoriamente pela leitura num domingo qualquer. O fechamento não conclui a crônica, somente amplifica o silêncio da “Humilhação”.<sup>10</sup> Sabemos somente que as imagens das mulheres, sem qualquer chance de defesa, fazem mal ao velho Braga impotente no meio da noite.

De antemão, devemos desconfiar deste acaso, visto que a tradução dos versos de Jacques Prévert já estava pronta, como vimos, desde 1953. O caráter improvisado da crônica, por vezes, também é uma construção ficcional. Observem como o “eu” da narrativa, que é mais o próprio jornalista capixaba do que uma entidade literária – um narrador –, coloca-se como uma espécie de filtro, dificultando qualquer interpretação para além de sua própria expressão, para além da instância individual, do espaço contornado pela sua subjetividade – desde a leitura, a tradução, a colagem –; isso mesmo se a crônica está no jornal, que exerce uma função pública à priori. Diríamos até que uma parte do êxito de Rubem Braga, de certa maneira, refere-se ao equilíbrio neste limiar entre o individual e o coletivo, colocar o cronista entre o poeta e o jornalista, entre a poesia e a prosa. Ele se balança nas finas linhas do tecido social, que se estende no cotidiano brasileiro, esticando ao máximo as possibilidades de expressão dentro das contingências impostas pelo seu trabalho, num país tradicionalmente autoritário, e forrando suas colunas com suas convicções artísticas e políticas, ora mais solidário, ora menos, impulsionado por seus próprios interesses, contudo sempre à procura de uma fatura satisfatória, um acordo entre os textos, coerente suas ideias e o leitor.

Vejam que, apesar de enxergarmos a silhueta de um projeto intelectual profundo de compreensão do que seria o Brasil, dificilmente o capturaríamos sem forçar um pouco a mão aqui e ali, sem precipitar convicções mais nossas do que dele. Quer dizer, a despeito de conhecermos o contexto da primeira aparição da tradução de Jacques Prévert; de constatarmos que o poema ocupa um espaço dedicado às reflexões acerca do país, e de que as próprias escolhas na hora de traduzir são atravessadas por essas questões brasileiras – aliás, vínculo este, certamente, intensificado na retomada do poema associado à escravidão, um dos problemas mais urgente do país. Com todos estes elementos, ainda assim, não nos sentirmos confortáveis para afirmar que o pilar mais importante da obra de Rubem Braga se reveste de um esforço de leitura e de investigação acerca do Brasil. A hesitação acontece um tanto em virtude do gesto que

---

<sup>10</sup> Este é título do texto de 1957, o qual, nos anos seguintes, vai ser mudado para “As Humilhadas” e “As duas humilhadas” em 1961 e 1965 respectivamente.

observamos nos trechos anteriores, a resolução do texto não esgota a questão, ela mantém o espaço da pergunta, isto é, diferente de cientistas sociais, críticos literários, cinematográficos, antropólogos, Braga não busca respostas, não tenta sustentar uma tese, um projeto, nem sequer uma revolução social ou estética. A tarefa do cronista parece se limitar à manutenção de um território onde se possa realizar um acordo mais justo entre o individual e o coletivo, em que possam coexistir os homens e suas expressões, isto é, a manutenção da crônica em si.

## Referências:

- BRAGA, Rubem. A Criada. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 01 ago. 1953.
- BRAGA, Rubem. Humilhação. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1957.
- BRAGA, Rubem. O cajueiro, *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 28 set. 1954.
- BRAGA, Rubem. *Retratos parisienses*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- BRAGA, Rubem. Tristezas. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1949.
- CANDIDO, Candido. “A vida ao rés-do-chão”. In: CANDIDO, Candido. *Para gostar de ler: crônicas*. São Paulo: Ática, 2003. p. 89-99. V. 5.
- DOMBROWSKI, Osmir. “Ordem Privada e Reforma Agrária em Nestor Duarte”. *Revista Lua Nova*, n. 49, ano 2000. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-64452000000100012>.
- DUARTE, Nestor. *Reforma Agrária*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1953.
- MASSI, Augusto. *Os Sábias da Crônica*. São Paulo: Autêntica, 2021.
- MELLO, Antonio da Silva. *Nordeste Brasileiro: estudos e impressões de viagem*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1953.
- MILLIET, Sergio. *Diário crítico de Sergio Milliet II*. 2ª ed. São Paulo: Martins Edusp, 1981.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Cinquenta anos de literatura*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1952.
- PRÉVERT, Jacques. *Oeuvres complètes*. v. I. Paris: Gallimard, 1992.
- RODRÍGUEZ, Samanta. “El género crónica en Brasil: literatura, historia e identidad cultural”. In: BUGNONE, Ana (coord.). *Cultura, sociedad y política: Nuevas miradas sobre Brasil*, EDULP, 2019. 7-43.
- SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. *A crônica brasileira do século XIX: uma breve história*. Rio de Janeiro: É Realizações, 2014.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 1999.

# Reconstituir pai e mãe no corpo da letra: o racismo em cenas de interpelação na literatura contemporânea em *O avesso da pele* e *A água é uma máquina do tempo*

## *Reconstituting Father and Mother in the Body of Writing: Racism in Scenes of Interpellation in Contemporary Brazilian Literature in *The Dark Side of Skin* and *Water is a Time Machine**

**Vanessa Cardozo Brandão**

Universidade Federal de Minas Gerais

(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR

vcbrandao@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1119-212X>

**Ângela Cristina Salgueiro Marques**

Universidade Federal de Minas Gerais

(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR

angelasalgueiro@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2253-0374>

**Renata Coutinho de Moura**

Universidade Federal de Minas Gerais

(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR

renatacoutinhomoura@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-3028-7640>

**Resumo:** Este artigo mobiliza as noções de cena de interpelação e despossessão a partir da obra de Judith Butler como mediadora das tensões que definem subjetividades e intersubjetividades na recomposição de uma história familiar e individual, em *O avesso da pele* (2020), de Jeferson Tenório, e *A água é uma máquina do tempo* (2022), de Aline Motta. O elo entre literatura, individualidade e tessitura do corpo social é tematizado nessas obras pelo enlace entre a operação do racismo e a recuperação da história do passado familiar. A escrita dos autores inventa uma dramaturgia de resistência que fabula a reconstituição ficcionada de pai e mãe como um caminho trilhado pela escrita ética que compõe, através do corpo da letra, um jogo que redefine as condições da experiência, move afetos e cria zonas de indeterminação como espaços de partilha, de resposta, de reciprocidade.

**Palavras-chave:** literatura e racismo; cena de interpelação; despossessão; memória e imaginação.

**Abstract:** This article mobilizes the notions of a scene of interpellation and dispossession based on the work of Judith Butler as a mediator of the tensions that define subjectivities and intersubjectivities in the recomposition of a family and individual story, in *The dark side of skin* (2020), by Jeferson Tenório and *Water is a time machine* (2022), by Aline Motta. The link between lite-



rature, individuality and the fabric of the social body is thematized in these works through the link between the operation of racism and the recovery of the history of the family past. The authors' writing invents a dramaturgy of resistance that fables the fictional reconstruction of father and mother as a path followed by ethical writing that compose, through the body of the lyrics, a game that redefines the conditions of experience, moves affections and creates zones of indetermination as spaces of sharing, response, reciprocity.

**Keywords:** literature and racism; interpellation scene; dispossession; memory and imagination.

## 1 Introdução: despossessão e a violência do racismo na literatura brasileira contemporânea

Em *Perder a mãe*, a jornada de Saidiya Hartman em busca de uma linha de parentesco revela-se difícil, tortuosa, tanto pela impossibilidade de localizar documentos pessoais que resgatem a história perdida de seus ancestrais quanto pela dificuldade da autora de encontrar alguma experiência que remonte à sensação de identificação com sua origem.<sup>1</sup> “Eu também era uma testemunha fracassada. Acertar as contas com minha herança levou-me ao calabouço, mas agora tudo me parecia impreciso” (Hartman, 2021, p. 163). É assim que o relato nos coloca como testemunhas e companheiros de uma longa peregrinação, que aumenta a sensação de incompletude a cada novo porto, novo documento, a cada descoberta involuntária. Com ela, sentimo-nos aprofundando em águas turvas e profundas e, não sendo possível preencher as páginas com as histórias de seus ancestrais, entramos nos navios e nos calabouços para encontrar vestígios de uma familiaridade perdida e sem chance de reposição, como a de quem perdeu a mãe em uma infância distante.

Para os europeus, a raça estabelecia uma hierarquia da vida humana, determinando quais pessoas eram descartáveis e selecionando os corpos que poderiam ser transformados em mercadorias. Para aqueles acorrentados nos porões dos navios negreiros, a raça era tanto uma sentença de morte quanto uma linguagem de solidariedade. A visão de uma família continental africana ou de uma raça de ébano em pé, ombro a ombro, nasceu de cativos, exilados e órfãos e no rescaldo do tráfico atlântico de escravos. *A solidariedade racial era expressa na linguagem do parentesco porque ela tanto evidenciava a ferida quanto tentava curá-la.* O escravo e o ex-escravo desejavam aquilo que os havia separado: parentesco. Na diáspora, estes transformaram uma história de raça em uma história de amor e traição. (Hartman, 2021, p. 12, grifo nosso)

---

<sup>1</sup> Este trabalho foi realizado com o apoio do CNPq.

De certo modo, o passado da rota da escravidão no Atlântico não parece tão distante, e o que Saidiya faz ver é como a mesma noção de raça inventada para a despossessão dos negros de si mesmos no contexto colonial americano de desenvolvimento da sociedade burguesa. Responsável pela disseminação em escala global de um racismo, também parece ser a fonte que nutre a solidariedade racial, convertendo-a na “linguagem do parentesco”, que aparece simultaneamente como ferida e signo de cura. A ancestralidade e o parentesco, assim, podem ser vistos na literatura como mais do que temas: uma forma de expressar a completa despossessão violenta, nos termos de Butler (2004). Ser arrancado do colo da mãe, do pai, da terra, da língua, por fim, de si mesmo. Tornar-se uma cor da pele para deixar de ser humano, porque assim o negro passa a ser sinônimo da invenção branca da “raça”, e assujeitado por sucessivas violências.

O que a noção de cena de interpelação de Butler (2015b) traz de importante para a leitura das obras em questão é a articulação entre ética, estética e política: a performatividade de si, desempenhada na linguagem a partir de uma forma de relato que Butler associa não a uma inteireza narrativa nem a uma reificação do referente (p. 53), mas, antes, à própria construção de uma forma de endereçamento de um “eu” a um “tu” como fundamento constitutivo da necessidade de oferecer reconhecimento a uma pessoa, para além do quadro das normas sociais. Assim, o movimento crítico de Butler parece operar não na oposição entre a enunciação de um sujeito “eu” para abstração do “nós” como síntese do vínculo social. Antes, sua forma de pensar a responsabilidade ética e política talvez esteja mais assentada no elo intersubjetivo do par comunicacional “eu-tu” do que na forma abstrata da coletividade.

Se a tensão entre eu e sociedade parece fundada no quadro normativo como condicionante do aparecimento do sujeito no mundo social, por outro lado, é no desenho de um “tu” singularizado – e na aparição da relação diádica que ele implica – que Butler colocará a questão ética em outros termos. A filósofa irá deslocar a questão do eixo do julgamento moral coletivo para formular uma demanda ética dirigida a um “tu” como sujeito a quem o “eu” deve a postura de responsabilidade, sobretudo a partir de sua leitura de Adriana Cavarero.

Assim, a partir da questão da cena de interpelação, Butler parece recuperar o pressuposto de Benveniste (1974) da “subjetividade na linguagem”, extraíndo da intersubjetividade constitutiva da cena dialógica estruturante da linguagem (portanto, traço da ontologia) o efeito de crítica da realidade e, por consequência, a postura ética do sujeito. Porém, Butler (2015b, p. 39) destaca que o sujeito não apenas busca reconhecimento, mas também oferece ao outro diante de si, pela linguagem – ainda que não livre, mas condicionada pelas normas anteriores a qualquer formação ontológica. Portanto, o que Butler oferece, ao nosso ver, é um modo de nos aproximar do elo entre eu e coletivo, entre o sujeito e a sociedade, mediado pelo endereçamento ao outro, em seu apelo ético. Tal ponto de partida nos parece uma chave produtiva para aproximação de escritas literárias contemporâneas que elaboram, na criação de um universo singular de um eu lírico em busca de sua reconstituição subjetiva, um vínculo com o mundo coletivo, a partir da relação com o outro. Deste modo, a busca do coletivo se dá a partir do pessoal.

De modos distintos, em prosa *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório (2020), e em forma poética intermidial *A água é uma máquina do tempo*, de Aline Motta (2022), operam a montagem de cenas e temporalidades que, através da interpelação de pai e mãe evocada pela escrita literária, permitem performar vínculos que se desdobram do eu que investiga e recompõe suas origens para o eu autor e o tu leitor, em processo de interação sobre questões do mundo social. Assim, a literatura pode interpelar sujeitos leitores, contemporâneos à produção da



obra, não apenas oferecendo um caminho de resistência ao tematizar as questões do racismo e da violência que ele produz, mas também na própria forma da expressão escrita.

Na relação entre literatura e resistência, Alfredo Bosi (2002) aponta os limites de uma leitura ideológica, fundada na categoria hegeliana da dialética, que termina por reduzir o valor de uma obra literária pelo traço da crítica da sociedade e cultura que carrega. Em oposição a uma leitura reificadora, que tende a anteceder o sentido ideológico à expressão artística, Bosi destaca que “resistência é um conceito originariamente ético, e não estético” (2002, p. 118) e que na associação de tal noção, quando conjugada aos estudos de narrativa, tende-se a separar dois modos de aproximação: a resistência como tema da narrativa e como forma imanente da escrita. A partir de Bosi, este trabalho parte do segundo modelo de crítica da assim chamada “escrita resistente”:

Chega o momento em que a tensão eu/mundo se exprime diante de uma perspectiva crítica, imanente à escrita, o que torna o romance não mais uma variante literária da rotina social, mas o seu avesso; logo, o oposto do discurso ideológico do homem médio. O romance “imitaria” a vida, sim, mas qual vida? Aquela cujo sentido dramático escapa a homens e mulheres entorpecidos ou automatizados por seus hábitos cotidianos. A vida como objeto de busca e construção, e não a vida como encadeamento de tempos vazios e inertes. Caso essa pobre vida-morte deva ser tematizada, ela aparecerá como tal, degradada, sem a aura com que as palavras “realismo” e “realidade” são usadas nos discursos que fazem a apologia conformista da “vida como ela é”... A escrita da resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa “vida como ela é” é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida. (Bosi, 2002. p. 130)

Bosi parece trazer, na dimensão da crítica, a postura ética como elemento estruturante de uma “resistência como forma imanente da escrita”. Tal aspecto pode ser aproximado à posição de Judith Butler sobre a cena de interpelação que aparece quando um sujeito é demandado a dar um relato de si mesmo: também nessa situação, pela retomada de Foucault, a filósofa aponta a crítica de si diante da norma, a tensão não apenas entre o “eu” e a possibilidade de reconhecer a si mesmo, mas também nas dificuldades que a norma impõe para que o “eu” ofereça reconhecimento a um “tu”. Do posicionamento crítico nesta encruzilhada ética é que ocorre o surgimento de uma performatividade política que busca acolher o Outro na linguagem.

A partir desta paisagem, a noção de cena de interpelação como mediadora das tensões intersubjetivas, o gesto íntimo de resgate de pai e mãe em um corpus de literatura brasileira contemporânea aparece neste trabalho como mais do que um marco evidente do elo entre literatura e individualidade, mas também no vínculo entre literatura e corpo social: racismo e recuperação da história do passado familiar podem ser lidos como temas atravessados, entrelaçados, indissociáveis. A recomposição de uma história familiar, individual, em *O avesso da pele* (2020) e em *A água é uma máquina do tempo* (2022) oferece, ainda que de modos particulares e distintos, formas em que a resistência é imanente à escrita. Nelas, a reconstituição ficcionada de pai e mãe é um caminho trilhado pela escrita do pessoal ao coletivo, da recomposição de uma posse de si para sujeitos despossuídos pelo racismo, através do corpo da letra.

## 2 Cena de interpelação de uma filha para uma mãe: escrita de um tempo sem tempo na memória de Aline Motta

O processo de luto vivido após a perda de sua mãe conduz Aline Motta à elaboração de uma obra que “converte sepultura em livro” (Motta, 2022, p. 131) e que também é a transmutação desse livro em uma cena relacional, destinada a acolher a história da autora, de sua mãe e de suas antepassadas. Na cena, temporalidades e corporeidades são entrelaçadas de modo a operar uma montagem que conecta diferentes fragmentos de existências, em recombinação constante. O movimento espiralar produzido por Aline Motta articula cacos de memórias, fazendo-nos caminhar por ruínas que se convertem em “elemento estruturante de beleza” (Motta, 2022, p. 129).

A busca da beleza como método não consiste em ocultar a violência e o sofrimento por meio de uma *mise en scène* que camufle matrizes de opressão histórica atrás de uma dramaturgia que promova, via ficção, um amortecimento da dor. Segundo Christina Sharpe (2024), a ficção auxilia a produzir a beleza como método, quando abre possibilidades outras de transformar a maneira como os fatos geralmente nos são oferecidos, tidos como dados, inalteráveis em sua apreensão e legibilidade. O trabalho da montagem utiliza recursos da ficção para, junto de arquivos, documentos, experiências, fragmentos do vivido, atuar na redistribuição dos elementos, atmosferas, ritmos que conectam as existências entrelaçadas. Sharpe acentua que a beleza é uma prática que opera pela disposição de vestígios, criando uma estética que dribla a violência (sem desconsiderá-la), que produz tramas complexas, que monta arranjos nos quais intervalos se abrem à “imaginação de outros mundos” (2024, p. 125).

Sob esse aspecto, o livro de Aline Motta se converte em palco para abrigar as mortas que nele podem dançar e redefinir suas trajetórias e enlaces. Ao mesmo tempo, a autora afirma (2022, p. 95) que seu próprio corpo se converte em “altar”, no qual o ritual da dança dos mortos convida a uma interpelação capaz de redefinir e redistribuir os lugares geralmente ocupados por mãe, filha, bisavó, tataravó. Para a cena criada na escritura poética e fabuladora (Freitas, 2019)<sup>2</sup> são convocados corpos enredados por séculos de enraizamento de matrizes normativas de opressão racial, de gênero e de classe, seguindo “a violência como princípio, o racismo como base e o genocídio como meta” (Motta, 2022, p. 114). Há uma aposta de que essas matrizes possam ser enfrentadas por meio de práticas de liberdade que tornem legíveis e inteligíveis as existências daquelas e daqueles que se produzem como corpos fora de lugar.

Antes de convocar sua mãe para a dança, é sua tataravó que primeiro aparece em cena. Sua história não nos é oferecida de maneira linear: temos que ir juntando os fragmentos ao longo do percurso de leitura (o livro também se transmuta em mapa da cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX, apresentando ruas, sobrados, instituições e encruzilhadas) para descobrir que Ambrosina Cafezeiro Gomes faleceu em 05/06/1894, aos 37 anos, deixando

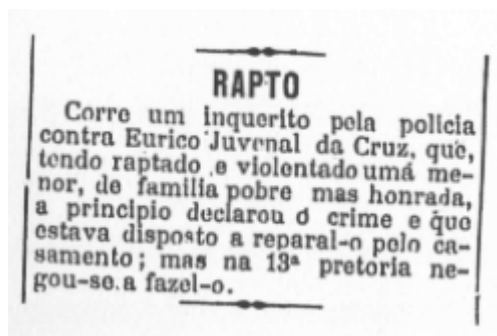
---

<sup>2</sup> Kênia Freitas (2019, p.2) utiliza o conceito de “fabulação crítica”, elaborado pela pesquisadora negra Saidiya Hartman (2020), para definir uma forma radical e crítica de leitura dos arquivos coloniais da escravidão. “Partindo de um processo leitura crítica dos arquivos históricos do Atlântico Negro, Hartman, diante da incontornável e insuportável violência destes arquivos, assume a impossibilidade da representação (que apenas poderia reproduzir e/ou atualizar o processo violento). A historiadora manifesta, assim, como alternativa, a necessidade da encenação na pesquisa e interpretação dos arquivos. O que Hartman incorpora ao processo de verificação histórica é o elemento imaginativo, o subjuntivo do passado, o “e se” – não em um sentido falsificante (ou seja, oposto ao verdadeiro), mas fabulatório (que não pode e não quer ser verificado)”.

7 filhos, entre eles sua bisavó, Mihaela Iracema Gomes. Ambrosina e sua família habitavam um sobrado, partilhado com várias famílias que adoeceram de tuberculose, enfermidade pela qual “o corpo se desintegra em tosse” (Motta, 2022, p. 15). O sobrado ficava na frente de um Convento, para o qual meninas e mulheres negras levavam seus filhos recém-nascidos e os colocavam na Roda dos Expostos.

Sua bisavó é também interpelada a integrar a cena e vamos conhecendo, um vestígio a cada página, as desventuras de Iracema. Raptada e violentada por um português, Eurico Juvenal da Cruz, quando tinha apenas 13 anos de idade, Iracema foi obrigada a se casar com seu estuprador em 04/12/1891, três anos antes do falecimento de sua mãe (fig.1).

Figura 1 – Recorte do Jornal Novidades, de 19/10/1891



Fonte: Motta, 2022, p. 28

Aline Motta, para operar a beleza como método, recorre a uma montagem de fragmentos oriundos de arquivos pessoais, midiáticos, literários e cartoriais de modo a nos colocar diante das mulheres que teceram sua ancestralidade, exigindo escuta às suas demandas. Não se trata, no trabalho de operar e reimaginar a memória, de uma escuta que visa atribuir reconhecimento, pois, na maior parte das vezes, reconhecer significa reiterar a operação convencional das leis e das normas. Trata-se de um gesto que nos convida a tomar posição: a buscar “outras formas de responder à violência epistêmica, desarmando os poderes normalizadores da lei, do parentesco, por meio de estratégias radicais de resignificação e subversão” (Butler; Athanasiou, 2017, p. 107).

Figura 2 – Assinatura de Iracema em sua Certidão de Casamento

A imagem mostra uma assinatura manuscrita em uma certidão de casamento. A assinatura é escrita em uma caligrafia cursiva e legível, identificando a pessoa como Mihaela Iracema Gomes.

Fonte: Motta, 2022, p. 35

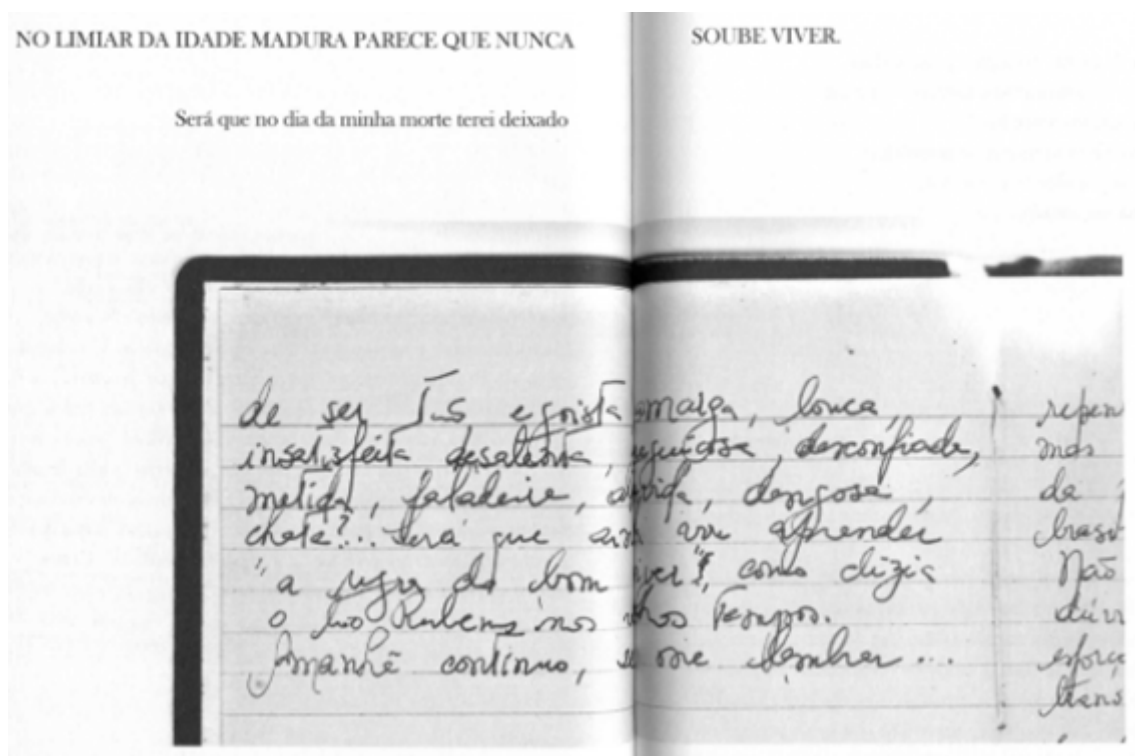
O corpo de Iracema, aos 13 anos de idade, está na presença corporificada de sua assinatura (fig. 2), que nos demanda resposta. A assinatura, feita sob o jugo do poder patriarcal e colonial, produz uma despossessão e, por isso mesmo, “uma oportunidade de sermos interpelados, reivindicados, vinculados ao que não somos, mas também de sermos movimenta-

dos, impelidos a agir” (Butler, 2015b, p. 171), em busca de uma responsabilidade ética pelas vidas dignas de consideração.

Butler e Athanasiou (2017) definem duas dimensões importantes do processo de desposseção: a primeira se refere à submissão do sujeito a normas de inteligibilidade para que seja considerado e reconhecido pelos outros. Ser despossuído, então, é estar exposto e ter sua existência regulada pelas regras que o posicionam diante e em direção aos outros. Nesse caso, é a condição de formação do sujeito e dos vínculos de dependência e relacionalidade que o constituem. A segunda dimensão ressalta como a desposseção é produzida por relações e ideologias por meio das quais “as pessoas são repudiadas e rechaçadas pelos poderes normativos e normalizadores que definem a inteligibilidade cultural e que regulam a distribuição da vulnerabilidade” (Butler; Athanasiou, 2017, p. 16). Nessa segunda dimensão, entram inúmeras manifestações de violência colonial, a confiscação, a violação do corpo físico, a sujeição à violência, à pobreza, à governamentalidade neoliberal. Sob esse aspecto, a desposseção trata de “como os corpos humanos se materializam ou se desmaterializam através das histórias de escravidão, colonização, alienação capitalista, usurpação da terra, etc.” (Butler; Athanasiou, 2017, p. 25). A desposseção operaria arranjos autoritários, paternalistas e sexistas de apropriação, criando uma gramática que fere os ideais de emancipação e autonomia.

A assinatura de Iracema nos coloca diante da violência subjetiva, sexual e epistêmica, que mostra como a apropriação dos corpos e afetos pela confiscação produz vitimização, anulação e ostracismo. “Não tinha corpo e ainda brincava de bonecas. Lavava com sangue as bacias sujas do parto interrompido. [...] Era o seu jeito de dizer não. A barriga não segurava bebês, ainda era um lugar impenetrável, inviolável, inquebrável” (Motta, 2022, p. 39). Ao mesmo tempo, a assinatura é apresentada ao lado de outros vestígios de escrituras, de maneira a permitir que Aline Motta pudesse procurar uma linguagem para o luto e também levantar saberes que podem inscrever a humanidade das existências de outra maneira do que aquela previamente traçada pelo regime colonial de valorização das vidas e de seus legados. Ao recuperar o diário de sua mãe, escrito em 1979 (fig.3), quando ela tinha 40 anos de idade, vemos como o trabalho da desposseção oferece forma ao aparecimento das corporeidades “fora de lugar”:

Figura 3 – Diário da mãe de Aline Motta, 1979<sup>3</sup>



Fonte: Motta, 2022, p. 58-58

Contudo, o diário só chega às mãos de Aline Motta (pelas mãos de seu pai) após o falecimento de sua mãe. Na montagem feita pela autora, a morte é encenada depois de nosso contato com as palavras questionadoras que gritam nas páginas do diário: o desejo de se adequar aos parâmetros normativos de comportamento professados pelo “Tio Rubens”. Essa figura masculina lembra que

... o que posso “ser”, de maneira bem literal, é limitado de antemão por um regime de verdade que decide quais formas desse ser são reconhecíveis e não reconhecíveis [...] o regime de verdade fornece um quadro para a cena de reconhecimento, delineando quem será classificado como sujeito de reconhecimento e oferecendo normas disponíveis para o ato de reconhecimento (Butler, 2015b, p. 35).

O constrangimento das condutas professado pela figura do Tio soma-se à exposição coercitiva dos corpos no hospital. O adoecimento de sua mãe é narrado por Aline Motta ao contar como ela, diagnosticada com câncer quando tinha cerca de 70 anos, teve seu braço furado uma infinidade de vezes para receber o remédio da quimioterapia, simplesmente porque a enfermeira tinha catarata. Esse acontecimento revela como as instituições são cegas ao padecimento dos corpos que se sujeitam aos tratamentos. Interpelar é, portanto, um gesto,

<sup>3</sup> Trecho que se lê na figura 3: “No limiar da idade madura parece que nunca soube viver. Será que no dia da minha morte terei deixado de ser tão egoísta, amarga, louca, insatisfeita, desatenta, preguiçosa, desconfiada, metida, faladeira, atrevida, dengosa, chata?...Será que ainda vou aprender a “regra do bem viver”, como dizia o Tio Rubens nos velhos tempos? Amanhã continuo, se me lembrar.” (Motta, 2022, p. 58-59).

um ritual social que, por meio de exclusão e violência, define as condições corporais, sociais e linguísticas da existência de sujeitos e vidas tidos como dignos ou indignos de valorização e atenção (Butler, 2015a). A interpelação age através de quadros morais que definem e julgam quem é o outro e quem eu sou. Nos hospitais, a violência contra os corpos opera como regra, pois são os corpos, considerados sob o signo dos estereótipos meritocráticos, que “devem suportar a dor”. “Odiava quando chamavam minha mãe de guerreira. Seu corpo não era um campo de batalhas” (Motta, 2022, p. 79).

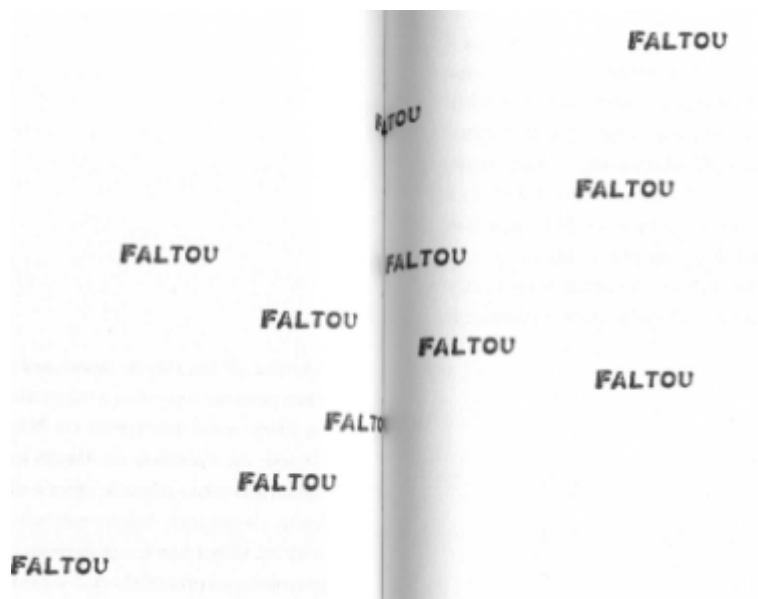
Aline Motta aproxima essa cena de sujeição no hospital a um ato de resistência pela escrita: ela destaca, no diário escrito por sua mãe, trechos de uma existência autodefinida como inadequada e desviante. Como afirmam Butler e Athanasiou (2017, p. 29), isso ocorre “quando os corpos se mostram ou se movem de maneiras que não estão permitidas, [...] quando um tipo particular de presença tem lugar” diante dos postos de controle. Nas páginas do diário emerge uma “outra mãe” diante de Aline Motta, uma que “reinstala sua presença de uma maneira diferente, [...] deslocando performativamente e reconfigurando os contornos do que importa, do que aparece e do que pode ser assumido como a presença inteligível de si mesmo.” (Butler; Athanasiou, 2017, p. 30). Deslocar os termos que definem os “bons modos” e “o comportamento correto” é um trabalho contra a exposição coercitiva dos corpos.

A presença exposta de Aline Motta no livro ocorre em vários momentos, nos quais ela tanto expressa a desposseção por meio do racismo, quanto a desposseção produzida no encontro com suas ancestrais em meio ao luto. De um lado, “discutir racismo na família era assunto proibido” (Motta, 2022, p. 49), mas os vestígios do preconceito interseccional são espalhados pelas páginas do livro no processo mesmo de enlutamento pela vida de suas ancestrais: “Uma vez uma senhora me deu dinheiro na rua e disse: é para ajudar a sua família. (...) Tenho raiva por ter aceitado o dinheiro” (Motta, 2022, p. 46, 47 e 51).

Segundo Butler (2004), o trabalho do luto não configura uma situação solitária, privatizada, mas fornece um senso de comunidade política de uma ordem complexa, trazendo à tona os vínculos relacionais que possuem implicações para refletirmos acerca da dependência fundamental que nos enreda através de uma responsabilidade ética. Sob esse aspecto, o luto pode ser transformado em recurso político para transformação: ele “não significa resignação ou inação, mas o lento processo pelo qual desenvolvemos um ponto de identificação com o próprio sofrimento – colocando-nos em uma condição em que nos desconhecemos” (Butler, 2004, p. 30). O “luto mostra a forma como nossas relações com os outros nos sustentam, de formas que nem sempre podemos recontar ou explicar, que interrompem a abordagem autorreflexiva de nós mesmos, desafiando a noção de que temos controle autônomo sobre nós” (Butler, 2004, p. 23). A interface entre luto e desposseção é trabalhada no livro de Aline Motta quando a disposição dos fragmentos das vidas das diferentes mulheres que deram origem à sua existência revela que não apenas somos feitos pelos outros, mas que também somos desfeitos por eles. Aquela ou aquele que se foi comparece e falta, ao mesmo tempo, no processo de desposseção e redefinição do “eu” (fig.4).



Figura 4 – Composição feita a partir da caderneta escolar da mãe de Aline Motta, 2ª. série do ginásio, década de 1950



Fonte: Motta, 2022, p.76-77

O trabalho do luto dá origem a uma experiência de choque, de desconcerto, de despossessão. Mas também nos convida à reconstrução, ao avizinhamento e à consideração do outro e de suas questões. Há choques que produzem silenciamentos, mas há o que faz trabalhar a relação, que incita a produzir situações comunicativas propícias à hospitalidade, ao deslocamento, à produção de vínculos como processualidade e não apenas como processamento de informações (Butler, 2004; Bretas, 2020). Nessas situações, há a prevalência de um “não saber” que torna vulneráveis aqueles e aquelas implicados no trabalho do luto, pois todos são interpelados a desvendar juntos e tematizar juntos a partir de provocações estético-políticas que incidem sobre nossas posturas éticas e nossas formas de apreender o mundo e produzir sentidos acerca do que vivenciamos. Há aí um convite, uma convocação a ser afetado, a buscar no rosto do outro o comum que nos enlaça e nos desafia a sermos responsivos e responsáveis.

O rosto da mãe de Aline Motta nos interpela a partir de um retrato (fig. 5) que é trazido para o jogo dinâmico entre presença e ausência de maneira a definir um espaço de jogo no qual as normas que nomeiam e localizam os corpos e as vidas podem ser desafiadas, desestabilizando o que geralmente se define por um “si mesmo” e como “o outro”. Por isso, “ser despossuído pela presença do outro e por nossa própria presença frente ao outro é a única maneira de estarmos ambos presentes no mundo” (Butler; Athanasiou, 2017, p. 33). O retrato exposto já ao final do livro faz com que a singularidade do rosto da mãe nos alcance, após a autora ter desenhado e cartografado todo um campo de inteligibilidade minuciosamente rasurado pelo paciente trabalho da montagem do luto.

Figura 5 – Retrato da mãe de Aline Motta, década de 1960



Fonte: Motta, 2022, p.122-123

De acordo com Alexia Bretas (2020, p. 44), o luto que se entrelaça com o sofrimento coletivo produzido pela experiência da perda (escravidão, genocídio, exílio, colonização e outras situações traumáticas) revela como o passado é irrecuperável, mas não passou. Assim, a perda é marcada como inervação para uma agência política que se produz entre o lamento e a luta – resistir contra a violência, a barbárie e o esquecimento por meio da construção precária de uma memória ética. Essa construção precisa de uma linguagem, de uma organização ficcional que não possa ser associada a uma mentira ou ilusão, mas que seja elaborada como “forma materializada de um ideal que adquire eficácia histórica” (Butler; Athanasiou, 2017, p. 124).

A ficção é uma máquina do tempo, movida pela força material que lê a história a contrapelo, redefine as posições, as partilhas, as forças que agem na experiência e os gestos de produção das formas de vida em sua interdependência. É pela ficção que Aline Motta não apenas nomeia suas ancestrais e a si mesma (lembrando que o si mesmo não é uma individualidade autocontida), mas também produz uma disposição receptiva à interdependência, aos afetos que nos projetam em direção aos outros.

É esse campo de fabulações, instituinte no âmbito do imaginário, sempre com lacunas e fissuras, que evidencia a prática da beleza na liminaridade da rememoração, que conecta o íntimo com o público e que revela como ao “dar testemunho, o sujeito reescreve sua história, fabulando-a, reinventando-a” (Sharpe, 2024, p. 42). Assim, a rememoração requer um trabalho de ficção e de escritura, colocando em cena que, se somos despossuídos pelas normas, também somos despossuídos pelo amor, pela amizade, pela construção de conexões ancestrais que escapem à vigilância e à usurpação. Tais conexões expressam uma economia afetiva de encontros e reencontros que alteram as condições de vulnerabilidade dos corpos e das vidas, abrindo condições indeterminadas de possibilidades: “Mesmo adulta eu ainda era capaz de habitar o corpo de minha mãe.” (Motta, 2022, p. 121). O corpo-altar de Aline Motta

acolhe a chegada de suas ancestrais, recusa a passabilidade, a invisibilidade e coloca em movimento a beleza de uma corporeidade que “se converte em uma possível ocasião performativa turbulenta, de interação multivalente dos corpos, em todas as suas intensidades de empatia, de ternura e de alianças políticas e afetivas” (Butler; Athanasiou, 2017, p. 217).

### 3 Cena de interpelação de um filho para um pai: fabular para honrar a vida perdida em Jeferson Tenório

Ao ficcionar a memória que não é a de si mesmo, mas a de suas origens paterna e materna, a estrutura do romance *O avesso da pele* se articula a partir de uma confusão proposital entre história pessoal e coletiva de racismo, passado e memória, vivência pessoal, fato social e imaginação. Nele, o narrador não aparece apenas como sujeito das próprias memórias. Pedro é o narrador-filho que evoca e reconstitui, em um relato criado para si e para leitores, pela ficção, como seria estar na pele do pai.

Eu não queria apenas sua ausência como legado. Eu queria um tipo de presença, ainda que dolorida e triste. E apesar de tudo, nesta casa, neste apartamento, você será sempre um corpo que não vai parar de morrer. Será sempre um pai que se recusa a partir. Na verdade, você nunca soube ir embora. Até o fim você acreditou que os livros poderiam fazer algo pelas pessoas. No entanto, você entrou e saiu da vida, e ela continuou áspera. Há nos objetos memórias de você, mas parece que tudo que restou neles me agride ou me conforta, porque são sobras de afeto. Em silêncio, esses mesmos objetos me contam sobre você. É com eles que te invento e te recupero. (Tenório, 2020, p. 13)

Este trecho do primeiro capítulo nos apresenta a breve promessa do relato que se segue, a partir do horizonte de um “eu” narrador. Entretanto, apesar de memorialista, o romance não se estrutura a partir do traço confessional, porque o narrador é um filho a quem cabe imaginar a história de vida do pai a partir do luto, reconstituindo-a a partir de objetos encontrados na casa do pai, após seu assassinato em uma desastrosa e criminosa abordagem policial. Assim, o romance autobiográfico do filho se confunde à heterobiografia do pai, sendo o avesso da pele não apenas por sua perspectiva da temática racial, como eixo para a literatura brasileira: ele parece constituir um avesso da própria tradição memorialista, na expressão literária. A escrita se constrói na alternância entre a primeira pessoa biográfica do narrador-filho, a segunda pessoa (na maior parte do tempo, na reconstituição da memória do pai enunciado pelo “você”) e a terceira pessoa heterobiográfica da mãe e até mesmo do policial que irá assassinar o pai, instaurando uma perspectiva pluripessoal, que promove o desencontro com a expectativa de leitores sobre uma narrativa memorialística tradicional.

Em Tenório, o romance é memorialista na mesma medida em que é inventado: o que aqui comparece como memória apenas existe na forma narrativa de uma memória-ficcionalizada-do-outro, sua maior parte narrada em segunda pessoa tomando Pedro como o narrador que fala do pai como um “tu”, e da mãe como “ela”. Ele é contado a partir da ambivalência de resgate da memória para um/em nome de um “você” paterno:

Enquanto investigo suas coisas, encontro uma foto. Eu, você e minha mãe [...] Naquele dia, você pensou que pudesse voltar a ser feliz com minha mãe. Chegou a pensar que poderíamos voltar a ser como éramos. Talvez você achasse que seria até aceitável, e menos vergonhoso, deixar minha mãe, mas não abandonar um filho, com tão pouca idade. Isso era pura covardia, você pensou. Não só pensou, como também ouviu do seu terapeuta na época: *veja, Henrique, o abandono é algo da maior crueldade que um ser humano pode causar ao outro*. (Tenório, 2020, p. 46, grifo do autor)

A narrativa desliza do “eu” que encontra uma fotografia do passado, passando ao pensamento de um “você”, através da invenção da memória do outro. Na ausência do pai, o filho toma a posição de narrador e preenche as lacunas, fabulando não apenas expectativas, desejos e frustrações do pai, mas até mesmo se instalando na sessão de terapia, emprestando a voz para as palavras do terapeuta. Com a imaginação do narrador-filho, a segunda pessoa do “você” Henrique também evoca o leitor, que passa a uma posição de testemunho de cenas do passado que emaranham as emoções e vivências com uma onisciência que só pode ser preenchida pela ação da fabulação filial.

Há também momentos em que o deslocamento de visões entre a primeira e segunda pessoa parecem conflituosos, como quando o narrador apresenta o pensamento de pai diante do encontro com a irmã e a sobrinha “Isabel não era nada parecida com você, mas o rosto da sua sobrinha lembrava o meu rosto, você pensa” (p. 71, grifo nosso): ficamos perdidos entre o eu (meu rosto) e o tu (sua sobrinha) e não sabemos como nos situar diante da dualidade da cena, até que somos lembrados de que o “você” pai está pensando dentro do pensamento (imaginado) do “eu” filho. O cruzamento de pessoas, a rememoração de um você, imiscuída na imaginação de um eu que narra, parecem contribuir para a confusão no reconhecimento entre pai e filho: “Sua sobrinha lembrava até o meu jeito de falar, você pensou” (p. 72). A voz indireta parece desorientar: o correto não seria dizer “Minha sobrinha lembrava até o jeito de falar de meu filho, você pensou”? Ou então, mantendo-se a dualidade você e meu, eliminar a anotação do discurso indireto, que demarca o pensamento paterno: “Isabel não era nada parecida com você, mas o rosto da sua sobrinha lembrava o meu rosto” (p. 71)? Mas nenhuma destas formas é adotada, já que elas dissolveriam os termos da tensão: entre o sua sobrinha (do você, pai) e o meu jeito (do eu, filho), na mesma frase, a ação de dois sujeitos habita a própria contradição do gesto de narrar uma cena rememorada de um outro, ou seja, rememoração inventada (um impossível possível na ficção). Tal dualidade da escrita parece apontar para a distância entre o eu narrador e o você narrado, o que interpela a ação do leitor diante da cena, situando-o **entre** a relação de pai e filho, mediada pela escrita. A forma paradoxal parece sublinhar a estrutura ambivalente do pensamento rememorado com a imaginação ficcionada, criada por Jeferson Tenório.

A relação entre eu e tu passa, inequivocamente, por uma luta com as normas. Ao investir na contradição, Tenório parece apontar não apenas para a tensão entre eu e tu, mas também ao desejo de oferecer reconhecimento, base do fundamento ético no pensamento de Butler. A estrutura diádica, entre o relato de um “eu” narrador sobre um “tu” pai e para um “tu” leitor, parece instaurar uma enunciação ambivalente que podemos relacionar à cena de interpelação de Butler (2015b), em sua estrutura moral de imbuir no relato de si mesmo a responsabilidade ética sobre o outro.

Sendo a despossessão condição necessária em qualquer relato de si, uma importante consequência de tal formulação é que o “eu” não tem condições de dar um relato completo

“organizado” e coeso, ao modelo de uma narrativa clássica. O romance de Jeferson Tenório parece operar com esta impossibilidade: por um lado, há uma tentativa de organização narrativa da vida do pai por parte do narrador; por outro, a estrutura narrativa que realiza movimentos de ir e vir em recortes biográficos do filho e as reconstituições imaginadas do passado de pai e mãe. Esse movimento aponta para tensões criadas pelo regime narrativo de Tenório, entre o você paterno – ficcionado – e ainda outros sujeitos evocados nas cenas.

Você apenas pensou que havia um problema com você, mas talvez nunca tenha percebido que toda aquela vontade de ficar calado, que toda aquela vontade de permanecer quieto, pudesse ter a ver com a cor da sua pele. Que o seu receio de falar, seu receio de se expor, pudesse ter a ver com orientações que você recebeu desde a infância: *não chame a atenção dos brancos. Não fale alto em certos lugares, as pessoas se espantam quando um rapaz negro fala alto. Não ande por muito tempo atrás de uma pessoa branca, na rua. Não faça nenhum tipo de movimento brusco quando um policial te abordar. Nunca saia sem documentos. Não ande com quem não presta. Não seja um vagabundo, tenha sempre um emprego.* Tudo isso passara anos reverberando em você. Como uma espécie de mantra. Um manual de sobrevivência. Quando o seu pensamento voltou para a sala, minha mãe e os terapeutas estavam te olhando. Queriam saber de vocês o que podiam fazer de concreto para reatar o casamento. (Tenório, 2022, p. 88, grifo do autor)

Este trecho é exemplar do movimento duplo e ambivalente do romance: da cena de uma lembrança da terapia de casal dos pais, o narrador insere a rememoração do tempo da infância do pai, e quando enfim retorna ao presente da ação narrada, é para afirmar a presença de um personagem perdido, desapossado de si diante do mundo, do seu sofrimento e também do que ele é capaz de provocar ao seu redor. Porém, nada disso é lembrança, porque se trata de uma memória inventada. Como o narrador revela já ao final do romance, “Sei que o tempo foi passando e o que foi dito por vocês, antes da minha memória, foi dito em retalhos. Então precisei juntar os pedaços e inventar uma história” (p. 183). Romance memorialista, biografia ficcionalizada? As dificuldades de caracterizar *O avesso da pele* parecem apontar para o borrar de fronteiras entre gêneros literários, operando nos limites entre modalidades de narrativa memorialística. Nos termos de Ricoeur (2007), ainda que caracterize três modos distintos de narrar a memória (narrativas que visam retomar lembranças, narrativas fictícias e narrativas de representação de eventos do passado), é postulado um pensamento sobre a narrativa em que memória e imaginação não são vistos em oposição, mas em relação de complementariedade, na construção de toda narrativa memorialística. Tenório, no entanto, confunde todas estas modalidades: ficciona para lembrar uma memória de outro, inventa eventos do passado e evoca tantos outros, que sabemos ter origem em eventos reais.

A escrita imaginária da heterobiografia do pai pelo narrador se mistura, ainda, à forma da autobiografia. Há momentos em que Pedro fala a partir de sua experiência, como o capítulo 12 e o relato de sua paixão por Saharienne, ainda que atravessado pela forma da ausência do pai. Em alguns capítulos, ao recompor a memória da mãe, também o narrador preenche as cenas com sua imaginação, mas o faz a partir da terceira pessoa: é a vida *dela* – o que parece demarcar a distância emocional do narrador maior em relação à mãe do que ao pai por quem ele vive o luto. A terceira pessoa é novamente usada em outro momento importante: na parte final do romance, intitulada “A barca”, intercalam-se cenas de um “ele” policial que se vê com

medo em sua casa, cercado por sonhos e fantasias de perseguição protagonizadas por vilões negros que fazem sua família de refém.

Portanto, a alternância entre primeira, segunda e terceira pessoa parece não ser usada com o mesmo efeito e propósito ao longo da narrativa. Nem mesmo o recurso à imaginação é apenas aplicado de modo uniforme, para fabular o passado de pai e mãe: é também um recurso para imaginar alguma cena possível que oriente o narrador diante do luto do pai e da impossibilidade de compreender o absurdo da violência policial, a brutalidade da polícia não apenas como uma instituição, mas sobretudo figurada em uma pessoa – um policial em particular, como sujeito de uma ação violenta.

Assim, em alguns momentos mais sutis, em outros mais explícitas, mas sempre presentes, as alternâncias da primeira pessoa narrador biográfico Pedro, segunda pessoa narrador ficcionista da memória do pai, e a terceira pessoa narrador ficcionista da biografia da mãe e da história do relacionamento dos pais (bem como dos vazios indecifráveis que precisa preencher para dar conta da violência da interrupção da vida), parecem constituir um dispositivo enunciativo entre eu autor e tu leitor. Sendo o “eu”, “tu” e “ele” elementos em constante variação e duplicação interna na estrutura do romance de Jeferson Tenório, a partir de Antonio Candido para quem “não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua” (1987, p. 21), podemos cogitar quais efeitos de sentido tal variação narrativa provoca na recepção de um romance tomado como “realista”, na perspectiva da tematização do racismo na literatura brasileira, do diálogo com o leitor contemporâneo.

Deste modo, *O avesso da pele* se constrói como uma cena de interpelação ética ao leitor, a partir de um exercício de busca e conservação do que há de íntimo, pessoal e profundo nas personagens do pai e da mãe. Tal busca não pode se fazer senão pelo exercício da fabulação, da imaginação, visto que não cabe ao filho narrador conhecer sentimentos, vivências, encontros e desencontros que fizeram parte da história passada de seus ancestrais. De um lado da cena, o “eu” narrador Pedro e seu preenchimento das memórias dos pais com a imaginação, o “eu” autor, que inclui cenas de violência que sofreu em abordagens policiais (com descrições realistas demais para serem imaginadas); de outro, o “você” pai e o “ela” mãe, com suas memórias de infância e maturidade reconstituídas pela ação imaginária do narrador; e o “você” leitor, que comparece como evocação da relação diádica da cena de enunciação do romance, que resulta em uma sobreposição das segundas pessoas.

Ao final do romance, uma pequena cena parece materializar a convergência ética das posições de narrador e leitores, “você” evocado:

*Você assiste àquelas reportagens com os parentes das vítimas, pessoas negras em bairros periféricos, chorando, reclamando da violência, do descaso das autoridades, e a gente fica triste e solta um que-merda-quando-isso-vai-acabar, e volta a comer seu prato de arroz com feijão. Então, de uma hora para a outra, assim, sem mais nem menos, é a sua vez de chorar um morto. É a sua vez de conhecer a dor da perda. E, de repente, estou na frente de uma câmera e um microfone empunhado por uma repórter que me pergunta como eu me sinto com essa tragédia. (Tenório, 2020, p. 186, grifos nossos)*

Neste pequeno trecho, condensa-se a força expressiva do jogo narrativo que procuramos apontar em Jeferson Tenório: a alternância entre as pessoas narrativas, a construção



entre imaginação e memória, o jogo de ir e vir. Mais do que confundir, um dos efeitos é provocar nos leitores o constante deslocamento de um eu para um tu, na cena de interpelação narrativa, no desejo de reconhecimento ao outro que constitui o fundamento da responsabilidade ética. Pensando a partir da força do relato de si, quando busca reconstituir o pai, o narrador de *O avesso da pele* busca reconstituir a si mesmo, e termina por interpelar leitores, que são também colocados na posição de vivenciar uma reconstituição ética diante de vidas marcadas pela pele, não por ser negra, mas porque ter a pele negra significa ser alvo de muitas violências narradas, ficcionadas para se tornarem legíveis e inteligíveis (nos termos de Rancière, 2020).

#### **4 Considerações finais: o político no pessoal, a entrega de um “eu” escritor da humanidade de um pai e uma mãe negros ao “tu” leitor**

Na interpelação, Butler (2015) assinala que adquirimos legibilidade social a partir de um quadro de referências moral, que age sobre nós, tenta nos definir e, frequentemente, depara-se com nossa recusa. Para ela, é só dessa forma que tomamos conhecimento dessas normas tácitas de avaliação e julgamento moral. Quando repudiamos as injustiças aí cometidas, começamos a existir como sujeitos reflexivos no contexto da elaboração e criação de um relato narrativo destinado a interpelar quem nos interpela.

Sob esse aspecto, a interpelação faz parte do processo de formação do sujeito: somos feitos e desfeitos pelo outro, mas essa dinâmica também é uma oportunidade de, ao sermos vinculados ao que não somos, sermos impelidos a agir, abandonando o eu autossuficiente como um tipo de posse. O que Butler nos propõe é avaliarmos o caráter relacional da interpelação como interação recíproca de produção de nossa identidade e da alteridade. “A exposição, como a operação da norma, constitui as condições do meu próprio surgimento como ser reflexivo, um ser dotado de memória, um ser de quem se poderia dizer que tem uma história para contar” (Butler, 2015, p.55).

Ao mesmo tempo, quando atendo ao chamado do outro, minha identidade também se constitui: não se trata de uma relação de dominação ou de apreensão cognitiva e classificação da estranheza alheia (reduzindo-a aos esquemas tipificadores e representacionais que nos permitem dominar o universo das coisas e dos seres vivos), mas de uma relação de responsabilidade, que implica exposição e reflexividade. Ao sermos interpelados, somos também convocados a responder, a produzir um enunciado, uma narrativa, tecida com nossas próprias palavras e a partir de nossas próprias experiências.

No corpus literário deste trabalho, dois textos de gêneros distintos de literatura contemporânea foram vistos à luz desta dimensão: em *O avesso da pele*, bem como em *A água é uma máquina do tempo*, ficção e memória se complementam na reconstituição de corpos de pai e mãe negros por filhos enlutados que encontram, na escrita, a matéria para reconstituição de corpos que demandam reconhecimento, fazendo a literatura um espaço de linguagem privilegiado e singular no modo de interpelação ao desejo de vinculação ética de um eu autor ao outro leitor.

## Referências

- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BRETAS, Aléxia. Constelações em ruínas: luto, barbárie e memória ética. In: SOUZA, Ricardo Timm de et al. (org.). *Walter Benjamin: barbárie e memória ética*. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2020. p. 23-46.
- BUTLER, Judith. *Precarious Life*. London: Verso, 2004.
- BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.
- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.
- BUTLER, Judith; ATHANASIOU, Athena. *Despossession: lo performativo en lo político*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2017.
- CALDERÓN, Andrea Soto. *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2020.
- CALDERÓN, Andrea Soto. *Imaginación Material*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2022.
- CALDERÓN, Andrea Soto. La relación entre imágenes y ficción en el pensamiento de Jacques Rancière. *Pensamiento*, v. 79, n. 306, p. 1823-1841, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.14422/pen.v79.i306.y2023.007>.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987.
- FREITAS, Kênia. Fabulações críticas em curta-metragens negros brasileiros. *Multiplot*. Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2019/03/fabulacoes-criticas-em-curta-metragens-negros-brasileiros/>, 2019. Acesso em: 27 jun. de 2024.
- HARTMAN, Saidiya. *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- MOTTA, Aline. *A água é uma máquina do tempo*. São Paulo: Círculo de poemas/Fósforo, 2022.
- RANCIÈRE, Jacques. *Les bords de la fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le travail des images: Conversations avec Andrea Soto Calderón*. Dijon: Les Presses du Réel, 2019.
- RANCIÈRE, Jacques. La pensée des bords (entretien avec Fabienne Brugère). *Critique*, n. 881, p. 828-840, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.3917/criti.881.0828>.
- RANCIÈRE, Jacques. *João Guimarães Rosa: a ficção à beira do nada*. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- RICOEUR, Paul. Da memória e da reminiscência. In: RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François. Campinas: Editora Unicamp, 2007. p. 25-142.
- SHARPE, Christina. *Notas ordinárias*. São Paulo: Fósforo, 2024.
- TENÓRIO, Jeferson. *O avesso da pele*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

# Entre a identidade e a diferença: o essencialismo estratégico na construção do coletivo feminino negro em Conceição Evaristo

## *Between Identity and Difference: Strategic Essentialism in the Construction of Black Women's Collectivity in the Work of Conceição Evaristo*

Rafaela Kelsen Dias

Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG)

Ouro Preto | MG | BR

rafaela.dias@ifmg.edu.br

<https://orcid.org/0000-0001-5545-3822>

**Resumo:** Este artigo investiga as formas de construção do coletivo feminino negro na obra *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo, a partir da articulação entre identidade e diferença. Tomando como ponto de partida a crítica da autora à representação histórica da mulher negra na literatura brasileira, marcada por um viés racista e sexista, analisa-se como Evaristo mobiliza um essencialismo estratégico para reconfigurar essas representações e afirmar uma coletividade feminina afrodescendente. A maternidade, a resistência e a memória compartilhada emergem como vetores fundamentais de uma experiência coletiva que, embora atravessada por desigualdades internas, não prescinde da solidariedade entre mulheres. Em diálogo com pensadoras como bell hooks e Audre Lorde, o artigo defende que, na obra de Evaristo, a diferença não é um entrave, mas o próprio fundamento da identidade coletiva. Nesse sentido, *Insubmissas lágrimas* oferece uma forma literária que tensiona o individual e o coletivo, convocando múltiplas vozes femininas negras que, ao recontarem suas histórias, criam um espaço político de enunciação e pertencimento. Assim, o texto contribui para o debate sobre os modos contemporâneos de figurar o coletivo na literatura brasileira, especialmente no que diz respeito às formas de subjetivação marcadas pela interseção entre gênero, raça e classe.

**Palavras-chave:** Conceição Evaristo; literatura negra; coletividade; mulher negra; essencialismo estratégico.



**Abstract:** This article examines the construction of Black female collectivity in *Insubmissas lágrimas de mulheres*, by Conceição Evaristo, focusing on the interplay between identity and difference. Grounded in the author's critique of the historical representation of Black women in Brazilian literature—often reduced to racist and sexist stereotypes—the study explores how Evaristo employs a strategic essentialism to reclaim and reframe such representations. Motherhood, resistance, and shared memory emerge as key elements in shaping a collective experience that, while internally diverse, affirms solidarity among women. Drawing on theorists such as bell hooks and Audre Lorde, the article argues that difference, rather than impeding unity, becomes the basis for a collective identity. Evaristo's work articulates a literary form that challenges the dichotomy between the individual and the collective, amplifying multiple Black female voices that, in narrating their lives, establish a political space of enunciation and belonging. In this way, the text contributes to ongoing discussions about contemporary forms of figuration of the collective in Brazilian literature, particularly through narratives shaped by the intersection of gender, race, and class.

**Keywords:** Conceição Evaristo; Black literature; collectivity; Black women; strategic essentialism.

## 1 Introdução<sup>1</sup>

“A noite não adormece nos olhos das mulheres”, assinala Conceição Evaristo no título de um de seus poemas, evocando a resistência como traço constante e imprescindível na trajetória feminina rumo às esferas de poder. Já no século XXI, após tantas noites em claro, as mulheres podem inscrever em sua história conquistas significativas – da formação profissional ao livre arbítrio sobre o próprio corpo.

Contudo, apesar desses avanços, a igualdade de gênero ainda está longe de ser alcançada. A persistência da desigualdade reacende questionamentos antigos, lançados desde os primórdios do feminismo: o que podem as mulheres fazer para escapar da subalternidade? É necessária uma ação coletiva para reivindicar uma sociedade mais igualitária?

---

<sup>1</sup> Este artigo constitui adaptação de parte da dissertação de mestrado da autora, intitulada *Igual a todas, diferente de todas: a re-criação da categoria “mulher” em Insubmissas Lágrimas de Mulheres*, de Conceição Evaristo, defendida no Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, em 2015.

Essas questões, no entanto, encontram-se atravessadas por outras duas, mais profundas: sob quais condições o coletivo “mulher” se sustenta na contemporaneidade? E, a partir de quais negociações, esse conceito pode servir de base para políticas antissexistas? Considerando o papel determinante da cultura na fundação e manutenção das relações de poder (Said, 1995, p. 245), até que ponto a literatura pode refletir – e eventualmente inverter – a realidade a que remete, especialmente no que tange às relações de gênero?

Este trabalho propõe-se a refletir sobre tais questões por meio da leitura de uma das mais expressivas autoras da literatura afro-brasileira: a mineira Maria da Conceição Evaristo de Brito. Reconhecida por seu ativismo feminista e negro, sua obra revela uma sociedade estruturada por valores patriarcais, em que a inserção da mulher – sobretudo da mulher negra – ainda é limitada, seja na literatura, seja na realidade que a ultrapassa.

Esse processo de identificação entre as vivências da autora e as das personagens femininas que cria se destaca na antologia *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011). Composta por treze contos, a obra apresenta de forma recorrente a figura da mulher negra e sua luta contra as múltiplas formas de discriminação social. Ainda que gênero e raça sejam os eixos centrais da exclusão retratada, a antologia também problematiza como esses marcadores se entrelaçam a outros – como velhice, deficiência, sexualidade –, ampliando a complexidade dos sujeitos representados.

Essa exposição de múltiplas formas de exclusão, por sua vez, dialoga diretamente com as discussões atuais sobre o conceito de “mulher”. Se por um lado os contos ecoam a segunda onda feminista ao enfatizarem a solidariedade entre mulheres, por outro, não ocultam as singularidades de cada experiência feminina. Argumentamos, portanto, que a escrita de Evaristo não dissolve a categoria mulher em um conceito abstrato ou irrealizável.

Ao contrário, conforme a tese aqui defendida, *Insubmissas* aciona continuamente o conceito de mulher, embora de forma renovada. Propomos que essa categoria se sustenta como uma aliança política, por meio da qual mulheres – especialmente negras –, representantes de múltiplas comunidades, se unem em defesa de subjetividades femininas heterogêneas, mas coerentes entre si.

Para desenvolver as proposições aqui apresentadas, o estudo foi estruturado da seguinte forma: na primeira seção, discutem-se as implicações das abordagens essencialistas e estratégicas nos debates feministas e feministas negros; em seguida, analisam-se as figurações dos corpos femininos e negros na literatura nacional, com o intuito de evidenciar o gesto proposto por Evaristo em *Insubmissas*; por fim, exploram-se as formas pelas quais a autora concebe um coletivo feminino ao mesmo tempo plural e unido.

## 2 Entre feminismos: o essencialismo como estratégia para a diversidade

Ao revisitarmos o histórico do discurso feminista, identificamos na chamada “segunda onda”, durante a década de 1960, uma etapa fundamental para a consolidação política do movimento. Foi especialmente por meio do feminismo radical que se fortaleceu a noção de unidade entre as mulheres. À época, acreditava-se que a submissão feminina derivava principalmente da constituição biológica da mulher. Elementos corporais semelhantes, presentes em diferentes culturas, seriam usados para justificar a diferença sexual e, por conseguinte, a subjugação das

mulheres (Nicholson, 2000). Assim, ao afirmar que aquilo que unia as mulheres – o corpo, a “womanhood” – sobrepunha suas diferenças, a segunda onda contribuiu para a constituição do “sujeito político coletivo – as mulheres” (Piscitelli, 2004, p. 44-45).

A partir da década de 1970, porém, essa ideia de coletividade começa a ser questionada com a formulação do conceito de gênero. No ensaio *O Tráfico de Mulheres: Notas sobre a “Economia Política do Sexo”* (1975), a antropóloga Gale Rubin propõe o sistema “sexo-gênero”, deslocando o foco da biologia para construções sociais. O gênero passa então a ser compreendido como um conjunto de práticas e discursos impostos socialmente, que estruturam o binário homem-mulher.

Essa mudança desestabiliza a concepção de um sujeito feminino unificado, ao evidenciar o caráter discursivo do conceito de mulher. Posteriormente, teóricas como Joan Scott (1985) aprofundam essa discussão ao afirmar que o gênero atribui sentidos às diferenças biológicas e regula as relações de poder associadas às noções de “masculinidade” e “feminilidade”.

Nesse mesmo contexto, o feminismo negro ganha destaque ao denunciar o elitismo e o etnocentrismo do movimento até então. A ausência de um olhar atento às opressões específicas que atravessam a experiência das mulheres negras revelou os limites do projeto feminista tradicional. A crítica de bell hooks evidencia esse ponto ao afirmar que a “ideia de ‘opressão comum’”<sup>2</sup> ocultava a complexidade da realidade social feminina (hooks, 1984, p. 44). Da mesma forma, Collins (1989) defende a necessidade de uma “consciência feminista negra”,<sup>3</sup> capaz de abarcar essas especificidades.

A compreensão da diferença sexual como construção discursiva se aprofunda na terceira onda feminista, quando até a suposta materialidade dos sexos passa a ser questionada. Essa revisão teórica contesta a ideia de um corpo fixo sobre o qual o gênero – entendido como norma social – se inscreve. Entre as teóricas que lideram esse debate, destaca-se Judith Butler, ao argumentar que tanto gênero quanto sexo são produzidos discursivamente, e, portanto, abertos a múltiplas significações (Butler, 2003).

A fluidez e instabilidade propostas por essa nova concepção de gênero alarmaram diversos setores do feminismo. A principal preocupação diz respeito à “generalidade excessiva” (Saffioti, 2008, p. 117) que essa abordagem impõe, ameaçando dissolver a categoria “mulher” em algo fragmentado, instável ou até mesmo inexistente. Diante disso, algumas feministas reagiram à emergência de um “feminismo sem mulheres” (Costa, 2002, p. 62-69), buscando reafirmar a importância política do sujeito feminino frente à sua possível dispersão “dentro das estruturas da linguagem e do discurso”.

Para Nelly Richard (1996), essa perspectiva teórica entra em tensão com o feminismo praticado fora do eixo norte-americano/europeu, especialmente no contexto latino-americano. Segundo a autora:

[...] as condições de exploração, miséria e opressão, das quais se vale o patriarcado para redobrar a sua eficácia a fim de tramar a desigualdade na América Latina nos exigiriam, segundo muitas feministas, **mais ação que discurso, mais compro-**

<sup>2</sup> No original: “The idea of ‘common oppression’”

<sup>3</sup> No original: “black feminist consciousness”.



Diante dessa urgência, emergiu nas últimas décadas do debate feminista uma “nova ênfase na utilização da categoria mulher” (Piscitelli, 2004, p. 43). Entre os textos que expressam essa tendência, destaca-se o ensaio *Interpretando o Gênero*, de Linda Nicholson. A autora, no entanto, não propõe um retorno à fixidez do sujeito feminino, mas uma “recriação” da categoria (Piscitelli, 2004, p. 60). Nicholson reconhece que certos marcadores corporais são utilizados de modo recorrente em diferentes culturas para sustentar a diferença sexual, mas defende a necessidade de destacar os contextos em que tais arquétipos não se aplicam.

Nesse sentido, o termo “mulher” passa a ser constantemente reconstruído, deslocando-se de definições universais para formulações situadas: “propostas sobre mulheres em contextos específicos” substituem as generalizações sobre “mulheres como tais” ou “em sociedades patriarcais” (Nicholson, 2000, p. 26). Essa abordagem exige compreender o feminismo como uma política de coalizão, capaz de reunir grupos distintos em torno de interesses compartilhados. Assim, a noção de mulher, entendida como “sentido capaz de ilustrar o mapa de semelhanças e diferenças que se cruzam” (Nicholson, 2000, p. 37), não ameaça a coesão do grupo, mas:

nos [posicionaria] nas regiões de formações histórico-discursivas, onde a história de uma categoria deve ser compreendida à luz da história de várias outras categorias (classe, raça, etnia, sexualidade, nação, entre outras). (Costa, 2002, p. 72)

Essa concepção não é inédita: teóricos e ativistas já reivindicavam um feminismo plural antes mesmo de Nicholson. A ex-escravizada Sojourner Truth, por exemplo, em seu célebre discurso de 1851, desafiava a concepção universal de “identidade feminina”: “Olhem para mim! Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia me superar. E não sou uma mulher?” (Truth, 1851, tradução nossa).<sup>5</sup>

Décadas depois, Teresa de Lauretis reafirma essa pluralidade ao cunhar o conceito de “diferença essencial”, referindo-se à diversidade teórico-política do feminismo e à heterogeneidade das mulheres que compõem ou recebem seu discurso. O reconhecimento da diversidade no interior do próprio feminismo é condição para a inclusão de vozes historicamente marginalizadas – em especial, as mulheres negras. Para esses grupos, a legitimação das diferenças nos mesmos espaços que definem o signo “mulher” é o único caminho para uma aliança efetiva:

Certamente há entre nós reais diferenças étnicas, etárias e sexuais. Mas não são essas diferenças entre nós que nos estão separando. É antes a nossa recusa a reconhecer essas diferenças, e a examinar as distorções que resultam ao não nomear-

<sup>4</sup> No original: “las condiciones materiales de explotación, miseria y opresión, de las que se vale el patriarcado para redoblar su eficacia en tramitar la desigualdad en América Latina nos exigiría, según muchas feministas, mas acción que discurso, mas compromiso político que sospecha filosófica, mas denuncia testimonial que arabescos desconstrutivos.”

<sup>5</sup> No original: “Look at me! Look at my arm! I have ploughed and planted, and gathered into barns, and no man could head me! And ain't I a woman?”

mos corretamente a elas e aos efeitos das mesmas sobre os comportamentos e expectativas humanos. (Lorde, 1984, p. 115, tradução nossa)<sup>6</sup>

Esse cenário de debates nos conduz, inevitavelmente, à reflexão sobre a interrelação entre diferentes esferas de opressão. Trata-se de uma discussão já consolidada nos estudos sobre minorias, mas que atualmente ganha novo fôlego com a teoria da interseccionalidade, a qual oferece uma perspectiva singular sobre as relações raciais e de gênero. Como sintetizam Patricia Hill Collins e Sirma Bilge:

Medir a desigualdade econômica por dados sobre famílias, e não sobre indivíduos, ajuda a documentar a disparidade de riqueza entre famílias com diferenças raciais e explicita a situação de famílias chefiadas por mulheres solteiras de todas as raças. Análises interseccionais mostram como a estrutura da disparidade de desigualdade é, simultaneamente, racializada e orientada por gênero. (Hill Collins; Bilge, 2020, p. 36)

À luz desse panorama, compreende-se que a multiplicidade de experiências femininas representadas nos contos de *Insubmissas lágrimas de mulheres* dialoga diretamente com os debates contemporâneos em torno do conceito de “mulher”. Embora os contos retomem a tônica da segunda onda – a irmandade entre mulheres frente às opressões comuns –, as narrativas também evidenciam as diferenças que singularizam cada vivência feminina.

A escrita de Conceição Evaristo, portanto, não dissolve a categoria mulher em um conceito abstrato ou inalcançável. Ao contrário, a aciona constantemente, de forma renovada, em sintonia com as propostas de Linda Nicholson (2000) e com a perspectiva interseccional do feminismo contemporâneo. Propomos, assim, que a categoria “mulher” – e, de modo especial, “mulher negra” – em *Insubmissas* é sustentada por um conceito de aliança política, no qual afro-brasileiras de diferentes contextos se unem em defesa de subjetividades femininas múltiplas, porém coerentes entre si.

### 3 Figurações do coletivo mulher negra na literatura nacional

Para identificar as dimensões coletivas e individuais em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, é relevante considerar como a obra se insere na tensão entre literatura canônica e literaturas menores. Conceição Evaristo afirma reiteradamente sua escrita como parte de um projeto de matriz afrodescendente, posicionamento compartilhado por diversos estudiosos que a inserem no campo da literatura afro-brasileira.

Esse pertencimento nos leva a refletir tanto sobre as condições de produção e recepção da obra quanto sobre a concepção de mulher formulada em *Insubmissas*. Para compreender os contornos coletivos ali delineados, é necessário antes entender as demandas que impulsionaram uma literatura afro-orientada no Brasil e os impactos sociopolíticos de sua legitimação.

---

<sup>6</sup> No original: “Certainly there are very real differences between us of race, age and sex. But it is not those differences between us that are separating us. It is rather our refusal to recognize those differences, and to examine the distortions which result from our misnaming them and their effects upon human behavior and expectation.”

Desde o período colonial, a cultura negra foi marginalizada, reforçando a noção de superioridade europeia. No século XIX, tanto a literatura quanto o pensamento científico colaboraram com esse apagamento: José de Alencar excluiu o negro da formação da identidade nacional, enquanto Nina Rodrigues associava a mestiçagem à degeneração racial (Nina Rodrigues, 1938). Já Gilberto Freyre reformulou a narrativa ao valorizar a miscigenação como fundamento da identidade brasileira em *Casa-Grande & Senzala* (1980), difundindo o mito da democracia racial. No entanto, como destaca Elisa Larkin Nascimento (2003), essa visão romantizada disfarça desigualdades estruturais e perpetua estereótipos racializados, como o da mulata hipersexualizada, recorrente na literatura e na cultura nacional.

Essas desigualdades persistem e são confirmadas por dados contemporâneos. De acordo com o Relatório de 2024 do Observatório Brasileiro das Desigualdades, 12,5% das mulheres negras enfrentam insegurança alimentar moderada ou grave. Seu salário médio equivale a apenas 42% do que recebe um homem não negro, e sua taxa de desemprego é mais que o dobro em relação a esse mesmo grupo: 11,5%, contra 5,2%.

Esse cenário exige mobilização contínua em favor de uma coletividade feminina negra, sendo a valorização de narrativas negras e o acesso à educação fundamentais para a construção dessa consciência. A literatura afro-brasileira constitui um dos principais espaços para tal articulação. Segundo Duarte (2011), suas marcas distintivas incluem:

uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional; mas, sobretudo, um ponto de vista ou lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo. (Duarte, 2011, p. 385)

Como espaço de resistência, essa literatura ressignifica a memória histórica e visibiliza subjetividades marginalizadas, enfrentando a exclusão do negro no imaginário nacional. Nesse contexto, destaca-se a noção de *escrivivência*, formulada por Conceição Evaristo, em que a vida de sujeitos negros serve de base narrativa e responde literariamente ao silenciamento histórico que os atingiu.

A obra de Evaristo expressa uma motivação política profundamente ligada à sua biografia. Para a autora, afirmar sua voz autoral é não apenas inevitável, mas essencial àqueles que escrevem fora do cânone. Como afirma em entrevista a Eduardo de Assis Duarte:

O ponto de vista que atravessa o texto e que o texto sustenta é gerado por alguém. Alguém que é o sujeito autoral, criador/a da obra, o sujeito da criação do texto. E, nesse sentido, afirmo que quando escrevo sou eu, Conceição Evaristo, eu-sujeito a criar um texto e que não me desvencilho de minha condição de cidadã brasileira, negra, mulher, viúva, professora, oriunda das classes populares, mãe de uma especial menina, Ainá etc., condições essas que influenciam na criação de personagens, enredos ou opções de linguagem a partir de uma história, de uma experiência pessoal que é intransferível. Asseguro que a minha condição étnica e de gênero, ainda acrescida de outras marcas identitárias, me permite uma experiência diferenciada do homem branco, da mulher branca e mesmo do homem negro. (Evaristo, 2011a, p. 115)

Ao incorporar experiências ligadas aos grupos que representa, Evaristo contribui para a constituição de uma consciência negra e afirma um posicionamento político frente às limitações impostas tanto pelo mercado editorial quanto pelo olhar excludente da literatura tradicional.

No caso de autoras negras, sujeitas ao duplo silenciamento de raça e gênero, a legitimação de uma literatura afrodescendente torna-se ainda mais urgente. Historicamente retratadas sob perspectivas masculinas e brancas, essas mulheres ao inscreverem-se na literatura retomam a agência sobre seus corpos e identidades. Como afirma Pereira (2010): “[...] a retomada da gestão do próprio corpo, salvaguardando-o como mediador na reconstrução das identidades das mulheres afrodescendentes ou não [...]” (Pereira, 2010, p. 337–338).

Assim, a subjetividade feminina negra, embora nascida de um processo criativo, passa a ser também esculpida por quem vivencia diretamente o peso do racismo e do patriarcado. Como conclui Evaristo:

o corpo-mulher-negra deixa de ser o corpo do “outro” como objeto a ser descrito, para se impor como sujeito-mulher-negra que se descreve, a partir de uma subjetividade própria experimentada como mulher negra na sociedade brasileira. Pode-se dizer que o fazer literário das mulheres negras, para além de um sentido estético, busca semantizar um outro movimento, ou melhor, se inscreve no movimento a que abriga todas as nossas lutas. (Evaristo, 2005, p. 54)

#### 4 O(s) feminino(s) negro(s) em *Insubmissas*

No gesto de recontar a trajetória de um coletivo historicamente silenciado, Conceição Evaristo dedica atenção especial à linguagem e à evocação de elementos culturais afrodescendentes. Em um contexto em que a hegemonia ocidental, representada pela cultura escrita, se impõe sobre o Oriente e, em especial, sobre culturas ágrafas africanas (Gonçalves, 2010), remeter à literatura oral torna-se também uma política de inclusão.

A contação de histórias é prática central em muitas culturas africanas. A figura do griot não apenas transmite saberes, encantos e crenças acumuladas por um povo, mas também representa um mecanismo de resistência à supremacia letrada ocidental, sintetizada pelo provérbio latino: *Verba volant, scripta manent*.

Assim, manifestações culturais que buscam representar a memória afrodescendente não podem prescindir da oralidade, entendida como prática cultural afro-diaspórica e forma de resistência.

Em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, a vivência das mulheres negras vai além da simples menção a episódios de opressão. Há, sobretudo, a valorização da narrativa oral como símbolo da memória coletiva. Como sugere o preâmbulo da antologia, as treze histórias resultam do trabalho de uma narradora que, ao coletar vivências e fundi-las pela ficção, transforma-as em ensinamento.

Esse processo criativo, profundamente social e político, demanda atenção ao papel da memória nas escritas de minorias. Ao remeter-se à experiência afrodescendente, Evaristo não apenas adere a um nicho literário ou estimula a consciência de grupo entre leitores negros. Seus textos configuram um esforço ativo na consolidação de uma identidade afro-brasileira.

A esse respeito, cabe recuperar os estudos sobre memória cultural. Segundo Michael Pollak (1992), a memória é tanto individual quanto social. Ainda que derivada de experiências pessoais, ela incorpora episódios herdados, transmitidos por gerações, e torna-se essencial para a constituição da identidade.

Para grupos que tiveram sua cultura negada, a manutenção da memória é vital. Na literatura brasileira, escritores de minorias sociais frequentemente registram suas reminiscências ficcionalmente. No caso de Evaristo, escrever significa ocupar um lugar de enunciação, revelar vivências e tornar visíveis camadas sociais ignoradas pela literatura hegemônica.

Além da memória étnico-racial, Evaristo constrói uma memória de gênero. Ao convocar lembranças de dois grupos historicamente marginalizados – mulheres e negros –, a autora propaga o que Pollak chama de “memórias subterrâneas”: experiências consideradas incomunicáveis, oriundas de culturas não letradas e marginalizadas.

Em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, há a construção do sujeito coletivo “mulheres”. Já o título sugere coesão grupal, reiterada pela narradora que, solidária às protagonistas, revela uma empatia gerada por vivências comuns e pelas dores compartilhadas.

A obra se edifica, assim, na incorporação e ressignificação de elementos da cultura negra e da experiência feminina, traçando uma memória coletiva e individual. As treze narrativas encenam e constroem um corpo-mulher, ao mesmo tempo singular e múltiplo, delineado pelas dores impostas a mulheres “reais” (Hekman, 1998, p. 69).

Um dos contos mais emblemáticos desse projeto coletivo é “Natalina Soledad”. Nascida única mulher entre seis irmãos, Troçoleia Malvina Silveira carrega no nome o desprezo do pai, que associa virilidade à reprodução de herdeiros homens. Rejeitada pela família, Troçoleia busca na solidão e na rejeição o impulso para reinventar-se. Seu propósito: criar um novo nome, libertar-se do que lhe foi imposto.

Porém, para “se rebatizar, antes era preciso esgotar, acabar, triturar aquele nome.” (Evaristo, 2011b, p. 23). Após anos de espera, sofrimento e negação do amor, ela se autoneia Natalina Soledad – nascida sozinha, como tantas outras mulheres. A metáfora é potente: mulheres são também concebidas discursivamente e muitas vezes precisam nomear a si mesmas.

A rejeição ao feminino aparece também em outros contos, ampliando a compreensão de “mulher”. Em “Adelha Santana Limoeiro”, o corpo feminino idoso é estigmatizado não por sua sexualidade ativa, mas por seu “descompasso” com padrões de juventude.

Adelha, mesmo ciente da idade, ainda deseja o companheiro. Quando ele falha sexualmente, ela assume a culpa, permitindo que ele busque prazer em corpos mais jovens. Apesar da dor, encontra dignidade na velhice, recusando a ilusão de um vigor perdido. Ao contrário do marido – que morre buscando reafirmar a virilidade –, ela escolhe viver plenamente sua velhice (Evaristo, 2011b, p. 36).

A antologia também aborda a rejeição social à homossexualidade, como em “Isaltina Campo Belo”. Desde a infância, Isaltina sente-se deslocada das convenções de gênero. Acredita ser um menino aprisionado em corpo de menina:

Eu me sentia menino e me angustiava com o fato de ninguém perceber. Tinham me dado um nome errado, me tratavam de modo errado, me vestiam de maneira errada... Estavam todos enganados. Eu era um menino. [...]

E esse menino crescera comigo, assim como cresceram os meus seios. (Evaristo, 2011b, p. 50; 55)

Ao tentar corresponder às expectativas heterossexuais, envolve-se com um colega de faculdade. Confessa a ele seu desejo por mulheres, mas ouve que “ele a faria mulher” e que despertaria nela o fogo supostamente inerente às mulheres negras. Em um episódio de violência, é estuprada por ele e outros cinco homens. Da agressão, nasce Walquíria e, com ela, a dúvida sobre sua identidade feminina: seria ser mulher uma imposição masculina?

Essa incerteza se desfaz em uma reunião na escola da filha. O olhar de uma professora desperta nela um desejo há muito silenciado. Nesse instante, Isaltina compreende que sua identidade feminina não precisa ser validada pela heterossexualidade:

Na primeira reunião do jardim de infância, em que matriculei Walquíria, naquele momento, apreendi não só as orientações que a professora transmitia às mães das crianças, mas também o olhar insistente da moça em minha direção. E foi então que o menino que habitava em mim reapareceu crescendo. Voltei à minha infância, imagens embaralhadas se interpunham entre mim e a moça. Minha mãe, meu pai, a operação de apendicite, a menstruação de minha irmã a escorrer pela perna abaixo, a minha logo depois, nós duas ouvindo várias vezes os ensinamentos de como deviam se comportar as mocinhas e meu irmão subindo em árvores com o consentimento de minha mãe... Nesse emaranhado de lembranças, lá estavam o meu corpo-mulher, a cena do estupro, minha filha nascendo. E, de repente, uma constatação que me apaziguou. Não havia um menino em mim, não havia nenhum homem dentro de mim. Eu, até então, encarava o estupro como um castigo merecido, por não me sentir seduzida por homens. Naquele momento, sob o olhar daquela moça, me dei permissão pela primeira vez. Sim, eu poderia me encantar por alguém e esse alguém podia ser uma mulher. Eu podia desejar a minha semelhante, tanto quanto outras semelhantes minhas desejam o homem. **E foi então que eu me entendi mulher, igual a todas e diferente de todas que ali estavam.** (Evaristo, 2011b, p. 57-58, grifo nosso)

Esse trecho evidencia a convergência entre o debate feminista contemporâneo e a escrita de Evaristo. Ao mesmo tempo que constrói um corpo coletivo e político, a autora acolhe a diversidade de experiências e identidades femininas. Em sua obra, o corpo-mulher é um “mapa de semelhanças e diferenças” (Nicholson, 2000, p. 37), traçado pela memória, pelo desejo e pela resistência.

Além das vivências de marginalização, *Insubmissas* também elege a maternidade como um dos eixos centrais na constituição de seu coletivo feminino e negro. A representação desse signo distancia-se da velha noção de instinto materno – embora cada vez mais questionada, ainda presente no imaginário ocidental. A escolha narrativa de Evaristo alinha-se a uma reflexão mais ampla sobre o papel da maternidade na construção das identidades femininas, especialmente no contexto das mulheres negras.

Como enfatiza Nancy Chodorow (1999), a maternidade é “um dos poucos elementos universais e persistentes da divisão sexual do trabalho” (p. 3, tradução nossa),<sup>7</sup> sendo, portanto, fundamental para entender a definição contemporânea de mulher.

Na contramão da idealização materna, as personagens de *Insubmissas lágrimas de mulheres* apresentam uma visão renovada da maternidade. Em “Aramides Florença”, destaca-se a figura da gestante que admira a si própria, contemplando-se “narcisicamente [...], ine-

<sup>7</sup> No original: “Women’s mothering is one of the few universal and enduring elements of the sexual division of labor”.



briada com a mudança do próprio corpo” (Evaristo, 2011b, p. 15). Aqui, a maternidade é também sinônimo de bravura: o marido, embora tido como corajoso, recusa-se a assistir ao parto (p. 16).

Vale notar que Aramides sofre um estupro conjugal pouco tempo após dar à luz. Mesmo nessa cena de violência, a maternidade aparece como resistência, quando, em meio ao ataque, ela protege um dos seios, fonte de alimentação de seu filho:

Numa sucessão de gestos violentos, ele me jogou sobre a cama, rasgando as minhas roupas e tocando violentamente com a boca um dos meus seios que já estava descoberto, no ato de amamentação de meu filho. [...] Do outro seio, o que ele não havia tocado, pois defensivamente eu conseguia cobrir com parte do lençol, eu sentia o leite irromper. (Evaristo, 2011b, p. 18)

De modo semelhante, em “Shirley Paixão”, o mal também é personificado na figura paterna. A ausência do pai garante uma educação mais afetiva para os filhos. A maternidade surge como um aprendizado coletivo: Seni, filha mais velha, cuida das irmãs como uma preparação para a experiência maternal – prática comum nas relações mãe-filha, conforme observa Chodorow:

As mulheres, enquanto mães, produzem filhas com capacidades maternais e com o desejo de tornarem-se mães. Essas competências e necessidades são construídas e desenvolvidas por meio da própria relação entre mãe e filha. Em contrapartida, as mulheres enquanto mães (e os homens enquanto não mães) produzem filhos cujas capacidades e necessidades de nutriz têm sido sistematicamente podadas e reprimidas. (Chodorow, 1999, p. 7)<sup>8</sup>

Esse olhar coeso e otimista sobre a maternidade reaparece em “Lia Gabriel”. Vítima de violência doméstica e mãe de um menino com esquizofrenia, Lia evoca na narradora memórias de outras mães da antologia, reafirmando o adágio: “ser mãe é padecer no paraíso”. As experiências – diretas ou indiretas – da maternidade revelam um sofrimento compartilhado entre mulheres, sejam mães ou filhas:

Enquanto Lia Gabriel me narrava a história dela, a lembrança de Aramides Florença se intrometeu entre nós duas. Não só a de Aramides, mas as de várias outras mulheres se confundiram em minha mente. Por breve instante, me veio também a imagem da Mater Dolorosa e do filho de Deus pregado na cruz, ficções bíblicas, a significar a fé de muitos. Outras deusas, mulheres salvadoras, procurando se desvencilhar da cruz, avultaram em minha memória. Aramides, Lia, Shirley, Isaltina, Daluz e mais outras que desfiavam as contas de um infinito rosário de dor. E depois, elas mesmas, a partir de seus corpos mulheres, concebem a sua própria ressurreição e persistem vivendo. (Evaristo, 2011b, p. 81)

---

<sup>8</sup> No original: Women, as mothers, produce daughters with mothering capacities and the desire to mother. These capacities and needs are built into and grow out of the mother-daughter relationship itself. By contrast, women as mothers (and men as not-mothers) produce sons whose nurturant capacities and needs have been systematically curtailed and repressed.

Cabe notar, no entanto, que essas representações da maternidade não aparecem de forma isolada em *Insubmissas*. Evaristo valida o conceito de “mulher” não apenas pela experiência da maternidade idealizada, mas também ao expor suas contradições.

A protagonista de “Isaltina Campo Belo”, por exemplo, torna-se mãe após ser estuprada por cinco homens. Homossexual, solteira e vítima de violência, Isaltina foge completamente do estereótipo materno. Ainda assim, cultiva amor incondicional pela filha: “Walquíria se fez sozinha em mim. Pai sempre foi um nome impronunciável para ela. Dentre cinco homens, de quem seria a paternidade construída sob o signo da violência?” (Evaristo, 2011b, p. 56).

Aqui, Evaristo sugere uma outra gênese para o amor materno, que independe de orientação sexual ou de condições ideais. Isaltina vivencia, no corpo e na alma, a maternidade como experiência possível e digna.

Outra figura materna não convencional é a protagonista de “Mirtes Aparecida Daluz”. Cega e grávida, ela desafia o ideal iluminista de mãe protetora e autossuficiente. A narradora e até o marido da personagem duvidam de sua aptidão:

-Talvez, meu companheiro tenha sido vítima de uma angustiante imaginação. Enquanto eu aguardava pela criança, engravidada pela alegria de estar me tornando mãe, ele não. Um confuso e angustiante sentimento de paternidade de um filho, que ele não sabia como poderia ser, estaria sendo vivido por ele. [...] Como seria a nossa criança? O que ela herdaria da mãe? (Evaristo, 2011b, p. 71)

Daluz, contudo, reafirma sua capacidade de cuidar, questionando as noções capacitistas de maternidade. Sua representação articula-se com a ideia de deficiência como construção social (Mello; Nuernberg, 2012), legitimando o direito sexual e reprodutivo das pessoas com deficiência.

Em “Mary Benedita”, o obstáculo à maternidade é o estilo de vida independente de Aurora, tia da protagonista. Solteira, estudada e morando sozinha, Aurora é rejeitada pela família e vista como má influência. Ao questionar se poderia morar junto da tia que tanto admirava, Benedita recebe um retorno incompreensível:

A resposta foi, que talvez, os meus pais pensassem que ela seria a pessoa menos indicada para cuidar de uma mocinha. Não entendi. Na minha inocência, eu nem imaginava qual conceito a família tinha dessa minha tia. Uma mulher solteira, estudada, que morava sozinha na capital. (Evaristo, 2011b, p. 63)

Contudo, é com essa “ovelha desgarrada” que Mary Benedita aprende a viver. Inspirada por Aurora, a jovem rejeita o ideal de submissão feminina, conforme antecipado por Virginia Woolf, ao buscar ter “um teto todo seu” e decidir seu próprio destino: “A vontade tinha que ser minha. Tratava-se de *ma avie*, de *mon avenir*.” (Evaristo, 2011b, p. 65)

Entretanto, talvez o conto que mais radicalmente conteste os pressupostos da maternidade seja “Saura Benevides Amarantino”. Mãe de três filhos, Saura rejeita a filha caçula, concebida após a morte do marido. O desprezo nasce da culpa por ter “traído” o marido com um breve romance:

Queria esquecer a filha que eu não havia concebido, nem antes e muito menos nos momentos após o parto [...]. Ninguém entendia que eu odiava aquela menina.

No ato de amamentá-la, eu sempre desejava que o meu leite fosse um mortal veneno. (Evaristo, 2011b, p. 103-104)

Afastando-se da criança ainda em seus primeiros meses de vida, Saura causará horror em seus familiares e conhecidos, confirmando assim o princípio de que “vemos sempre como uma aberração, ou um escândalo, a mãe que não ama seu filho [...] [e de que] no fundo de nós mesmos, repugna-nos pensar que o amor materno não é indefectível.” (Badinter, 1985, p. 22).

Alheia a tais reprimendas, a personagem central seguirá, mesmo após se tornar avó, firme no papel de “mãe desnaturada”, aos olhos externos, mantendo viva a repulsa direcionada à última filha. Repulsa essa que, concomitante ao amor imenso que Saura devota aos seus dois primeiros filhos, caracteriza *Insubmissas* como espaço em que se questionam as pedras que se querem inamovíveis na complexa estruturação do sujeito mulher:

Dizem que, do amor de mãe, nada sei. Engano de todos. Do amor de mãe, sei. Sei não só da acolhida dos filhos, que uma mãe é capaz, mas também do desprezo que ela pode oferecer.

Já me perguntaram se eu tenho remorsos em relação a essa criança que desprezei. Não. Não tenho. E não consigo inventar um sentimento em mim, só para me salvar dos julgamentos alheios. (Evaristo, 2011b, p. 99; 104)

## Considerações finais

No ensaio intitulado “Da representação à auto-representação da mulher negra na literatura brasileira”, Conceição Evaristo conceitua a literatura como um espaço em que vigora “um discurso que insiste em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra” (2005, p. 52). A negatividade dessa representação, explica a autora, consiste em manter vivas as cores das pinturas que retratam as nuances de um passado escravocrata. Nessas imagens remotas, que ainda ecoam nos flashes da atmosfera hodierna, a afrodescendente é quase sempre traduzida como “corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor” (Evaristo, 2005, p. 52).

Atenta a esse movimento de conversão da alteridade em negatividade, a autora de *Insubmissas lágrimas de mulheres* propõe, em sua antologia, uma via sensivelmente oposta. A resistência é o principal fator empregado por Evaristo para constituir uma ótica positiva da diferença inscrita nos corpos femininos e negros. Muitas das personagens, ao se depararem com imposições racistas e sexistas, arriscam-se em uma luta diária e solitária pela dignidade. Marcadas pelos dissabores de uma história que se projeta no presente e impulsionadas pelo desejo de um futuro melhor, essas mulheres condicionam seus corpos e mentes ao extenuante caminhar da subsistência.

O resistir, edificado como pedra angular da diferença afro-feminina, não é, todavia, apresentado de forma ingênua ao longo de *Insubmissas*. Ressoando as advertências de bell hooks (1990) sobre a romantização da agência negra, os enredos da antologia refletem a noção de que “ser forte perante a opressão não é o mesmo que superá-la” (hooks, 1990, p.

6, tradução nossa).<sup>9</sup> As vitórias momentâneas narradas pela maioria das personagens – ou mesmo aquelas conquistas duradouras – carregam consigo a sutil e persistente sombra da opressão. Mesmo nos episódios em que as protagonistas se rebelam e deixam para trás seus homens e dominadores, as narrativas aludem aos abusos vivenciados por esses mesmos opressores enquanto afrodescendentes: “não se sabe como a sociedade oprime o marido de Aramides e de Shirley Paixão, somente podemos assegurar que a opressão faz parte da vida de toda uma população negra” (Pereira, 2012, p. 4).

Certamente, ao privilegiar a realidade negra com o intuito de retratar as insubmissas lágrimas de mulheres que nomeiam sua antologia, Conceição Evaristo não fixa uma visão segregacionista da experiência feminina. Embora defenda que sua perspectiva é inevitável e propositalmente afro-orientada, a autora não propõe, em momento algum, que a vivência da mulher negra deva ser apartada daquelas de suas irmãs de gênero. No título do livro, tanto a insubmissão quanto as lágrimas pertencem às mulheres como um todo. E, embora os enredos afirmem as especificidades que singularizam cada grupo feminino, eles também evidenciam que “as mulheres não precisam erradicar a diferença, a fim de se tornarem solidárias” (hooks, 1984, p. 65, tradução nossa).<sup>10</sup>

Unidade não é o mesmo que homogeneidade, sentencia Audre Lorde. A mesma pensadora nos ensina que o reconhecimento das diferenças entre nós, mulheres, é primordial para “enriquecermos nossas perspectivas e nossos esforços conjuntos” (Lorde, 1984, p. 122, tradução nossa).<sup>11</sup> Unidade não é antônimo de diferença, mostram as mulheres de *Insubmissas lágrimas*. Casadas e solteiras; inseridas nos halls da academia ou semialfabetizadas; crianças, jovens e idosas; felizes no amor ou vítimas das relações de poder instauradas nos laços matrimoniais; hetero e homossexuais; dentro ou fora dos padrões estipulados para o corpo feminino; mães, madrastas ou estereis – os sujeitos que atravessam esses inúmeros eixos de subalternidade, ao longo da antologia, identificam no gênero um dos principais instrumentos que os define, tanto em sua origem quanto em seu destino.

A diferença não é um obstáculo à identidade. Pode-se afirmar que, sob a pena autoral de Conceição Evaristo, a identidade entre as sucessoras de Eva funda-se justamente por meio de suas relações de alteridade. Da alteridade identificada por Evaristo não emerge a cisão no interior do mesmo sexo, mas a urgência por práticas de solidariedade. As diferenças entre as mulheres são inúmeras, mas também incontáveis são as lutas que compartilham. A diferença não inviabiliza a unidade das protagonistas de *Insubmissas* com outras personagens femininas, com a narradora que lhes reconstrói as histórias, com a autora que as concebe e, ainda, com aquelas que as recriam no ato vivo da leitura.

Assim, sob o olhar de todas as narrativas analisadas, é possível esboçar uma compreensão da categoria *mulher*, conforme pensada por Conceição Evaristo: a identidade emerge da diferença, e é a partir dela que se inaugura a unidade entre aquelas que, sob a égide da natureza e da cultura, foram designadas como mulheres.

<sup>9</sup> No original: “to be strong in the face of oppression is not the same of overcoming oppression”.

<sup>10</sup> No original: “Women do not need to eradicate difference in order to feel solidarity”.

<sup>11</sup> “[...] to enrich our visions and our joint struggles”.

## Referências

- BADINTER, Elisabeth. *Um Amor Conquistado: o mito do amor materno*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- CHODOROW, Nancy. *The reproduction of mothering*. Psychoanalysis and the sociology of gender. Berkeley: University of California Press, 1999.
- COLLINS, Patricia Hill. The Social Construction of Black Feminist Thought. *Signs: Common Grounds and Crossroads: Race, Ethnicity, and Class in Women's Lives*, Chicago, v. 14, n. 4, p. 745-770, Summer, 1989. DOI: <https://doi.org/10.1086/494543>.
- COLLINS, Patricia Hills; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. Rio de Janeiro: Boitempo Editorial, 2020.
- COSTA, Cláudia de Lima. O sujeito no feminismo: revisitando os debates. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 19, p. 68-90, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332002000200004>.
- DUARTE, Eduardo Assis; FONSECA, Maria Nazaré (orgs.) *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-representação da mulher negra na literatura brasileira. *Revista Palmares: cultura afro-brasileira*, Brasília, ano 1, n. 1, p. 52-57, Ago., 2005. Disponível em: <https://www.gov.br/palmares/pt-br/midias/arquivos/revistas/revista01.pdf> Acesso em: 08/06./25.
- EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo. In: DUARTE, Eduardo Assis (org.) *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011a, p. 103-116. Entrevista de Conceição Evaristo concedida a Eduardo Assis Duarte.
- EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011b.
- CONÇALVES, Anamélia Fernandes. *Corpos transfigurados: representações do corpo na ficção de Paulina Chiziane*. 2010. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2010.
- HEKMAN, Susan. Material bodies. In: WELTON, Donn. (org.). *Body and the Flesh: a philosophical reader*. Malden/Oxford: Blackwell Publishers, 1998. p. 61-70.
- HOOKS, bell. Sisterhood: political solidarity between women. In: *Feminist Theory: from margin to center*. New York: South End Press, 1984. p. 43-65.
- HOOKS, bell *Ain't I a woman: black women and feminism*. London: Pluto Press, 1990.
- LORDE, Audre. Age, Race, Class and Sex: Women Redefining Difference. In: LORDE, Audre. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Freedom, CA: Crossing Press, 1984. p. 114-123.
- MELLO, Anahi Guedes de; NUENBERG, Adriano Henrique. Gênero e deficiência: interseções e perspectivas. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 20, n. 3, p. 635-655, set.-dez., 2012. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2012000300003>.
- NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 2, p. 9-41, 2000. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/ref/vo8no2/vo8no2a02.pdf> Acesso em: 08 jun. 2025.
- NINA RODRIGUES, Raimundo. *As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil*. 4 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

PACTO NACIONAL PELO COMBATE ÀS DESIGUALDADES. (2024). *Relatório do Observatório Brasileiro das Desigualdades 2024*. Disponível em: <https://combateasdesigualdades.org/observatorio-brasileiro-das-desigualdades/>. Acesso em: 22 set. 2024.

PEREIRA, Edmilson de Almeida. Territórios cruzados. In: PEREIRA, Edmilson de Almeida; JÚNIOR, Robert Daibert (orgs.). *Depois, o atlântico: modos de pensar, crer e narrar na diáspora africana*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.

PISCITELLI, Adriana. Reflexões em torno de gênero e feminismo. In: LIMA COSTA, Claudia; PREIRA SCHMIDT, Simone. (org.). *Poéticas e políticas feministas*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004. p. 43-67.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 202-212, 1992. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1941/1080> Acesso em: 08 jun. 2025.

RICHARD, Nelly. Feminismo, experiencia y representación. *Revista Iberoamericana*, v. 62, n. 176-177, p. 733-744, julio-diciembre, 1996. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1996.6256>.

RUBIN, Gayle. *O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo*. Trad. Christiane Rufino Dabat, Edileusa da Rocha, Sonia Corrêa. Recife: SOS Corpo, 1993.

SAFFIOTI, Heleieth. A Ontogênese do Gênero. In: STEVENS, Cristina Maria Teixeira; SWAIN, Tânia Navarro (orgs.). *A Construção dos Corpos. Perspectivas feministas*. Florianópolis: Mulheres, 2008. p. 149-181.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. Trad. Christine Rufino Dabat, *Educação & Realidade*, [S. l.], v. 20, n. 2, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacao-erealidade/article/view/71721>. Acesso em: 09 jun. 2025.

TRUTH, Sojourner. *Ain't I a Woman?*. Women's Convention, Akron, Ohio, 1851. Disponível em: <https://www.nps.gov/articles/sojourner-truth.htm>. Acesso em: 09 jun. 2025.



# Onde toda coisa escreve, o autor é “toda uma outra coisa”: a literatura indígena de autoria coletiva no Brasil

## *Where Everything Writes, the Author is “a Whole Other Thing”: Collectively Authored Indigenous Literature in Brazil*

Derick Davidson Santos  
Teixeira

Universidade Federal de Minas Gerais  
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR  
derick.davey@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-0311-1403>

**Resumo:** O movimento estruturalista, movido por uma crítica a certos valores ocidentais, buscou repensar a noção de autor dominante nos estudos literários até meados do século XX. Sabe-se que tal movimento deslocou de forma profícua e duradoura a noção de autoria. Todavia, é digno de nota que tais formulações teóricas foram elaboradas, principalmente, a partir de um modo de produção e recepção do texto que passa ao largo da escrita produzida por povos originários. Neste trabalho, diferentemente, cotejamos o pensamento de Roland Barthes e Jacques Derrida acerca da autoria com a literatura indígena de autoria coletiva produzida no Brasil – mais especificamente, a literatura Huni Kuĩ e Xakriabá – com vistas a indagar importantes pressupostos da teoria da literatura de origem europeia. Como procedimento metodológico, também evocamos obras críticas e teóricas de pensadores brasileiros, como Eduardo Viveiros de Castro e Maria Inês de Almeida, ambos estudiosos do pensamento e das poéticas ameríndias. Ver-se-á que a autoria comunitária, o registro da oralidade e uma relação singular com o sentido nos convidam a pensar a literatura indígena de autoria coletiva como dissidência de importantes noções de autoria produzidas na teoria da literatura ocidental, sobretudo no que diz respeito ao individualismo e ao humanismo.

**Palavras-chave:** literatura indígena; autoria coletiva; pensamento ameríndio.

**Abstract:** The structuralist movement, driven by a critique of certain Western values, sought to rethink the notion of author that was dominant in literary stu-



dies until the mid-20th century. It is known that this movement successfully and lastingly displaced the notion of authorship. However, it is worth noting that these theoretical formulations were developed mainly based on a mode of production and reception of texts that disregards the writing produced by indigenous peoples. In this paper, on the other hand, we compare Roland Barthes and Jacques Derrida's thought about authorship with the indigenous literature of collective authorship produced in Brazil – more specifically, the Huni Kuĩ and Xakriabá literature – with a view to questioning important assumptions of literary theory of European origin. As a methodological procedure, we also evoke critical and theoretical works by Brazilian thinkers, such as Eduardo Viveiros de Castro and Maria Inês de Almeida, both scholars of Amerindian thought and poetics. It will be seen that community authorship, the recording of orality and a singular relationship with meaning invite us to think of collectively authored indigenous literature as a dissent from important notions of authorship produced in Western literary theory, especially with regard to individualism and humanism.

**Keywords:** indigenous literature; collective authorship; amerindian thought.

## 1. O autor e a prótese de origem

Este trabalho parte da chamada morte do autor e seu retorno aos estudos literários, cotejando tais movimentos com a literatura indígena de autoria coletiva produzida no Brasil. Nosso postulado basal é que tais poéticas podem ser tomadas como figuras de dissidência e exce-dência do Ocidente, sobretudo, no que concerne ao individualismo e ao humanismo que dão consistência à noção de autoria dominante na cultura ocidental capitalista. Conforme veremos, no fazer literário de etnias como a Huni Kuĩ, Xacriabá e Maxakali, não há um indivíduo responsável pelo texto, mas sim uma comunidade. Nessa diferença dissidente, anuncia-se uma outra ética da autoria e da comunidade.

Para vislumbrarmos a diferença figurada na autoria indígena comunitária, nas páginas seguintes, com Roland Barthes e Jacques Derrida, faremos um breve percurso pela construção e desconstrução da noção de autoria que nos chega da Europa. Em seguida, com pensadores brasileiros, abordaremos a literatura indígena de autoria coletiva a fim de elucidar a tensão entre a teoria da literatura de caráter etnocêntrico e a teoria que podemos pensar a partir de tal recorte da literatura dos povos originários.

Em 1967, na revista *Aspen*, dos Estados Unidos, entre o clímax e o epílogo do movimento estruturalista, Roland Barthes publica o divisor de águas “A morte do autor”. Em 1968, no contexto da insurgência política que toma as ruas da França, o teórico publica o texto em seu país. Nesse ensaio-obituário, o teórico nos diz que a escrita é a destruição de toda voz, ela é “esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve” (2012, p. 57). A escrita, aqui, é concebida como “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original” (Barthes, 2012, p. 57). Não é demais ressaltar que, em “A morte do autor”, a morte é do autor erigido pelo empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, movimentos que culminam no positivismo europeu, “resumo e desfecho da ideologia capitalista” e que concedeu “a maior importância à pessoa do autor” (Barthes, 2012, p. 58). Pode-se dizer, então, que ao menos três forças operam em “A morte do autor” de Roland Barthes. A primeira diz respeito à singularidade formal do texto literário: a escrita, no período estruturalista, era vista como a primazia da linguagem destituída de origem simples e sentido unívoco – o que também conhecemos pelo nome de escrita intransitiva. A segunda diz respeito ao contexto teórico-histórico, uma vez que a abordagem formal do texto, característica do estruturalismo, encontra-se com o contexto de insurgência na França. Por fim, uma preocupação política: tratava-se de uma posição notadamente contrária ao individualismo capitalista. Nessa via, a diferença do prestígio do indivíduo autor na cultura ocidental é localizada por Barthes naquilo que, à época, era chamado de “sociedades etnográficas”. Segundo o autor, nelas, não há nunca uma pessoa encarregada da narrativa, mas um mediador, “um xamã ou recitador”, de quem se pode admirar a “performance (isto é, o domínio do código narrativo), mas nunca o gênio” (2012, p. 58).

No processo histórico que deu consistência ao gênio individual que responde pela autoria, as instituições europeias cumpriram um papel fundamental, afinal, foi a chamada “crítica universitária” da França que deu grande destaque ao indivíduo que escreve, ao seguir o método de análise literária de cunho excessivamente biográfico e positivista herdado de Lanson, famoso crítico francês (Barthes, 2013, p. 149). Por esse motivo, o autor teve, como parte de seu reinado, os manuais de literatura, em que sua figura se destacou por anos a fio. Para golpear essa figura dominante, foi preciso mirar o preconceito ocidental, o fonologocêntrico e etnocêntrico preconceito que coloca a escrita como simples decorrente da fala (*phoné*) e do pensamento (*logos*), como mera transcrição de um pensamento que se acredita exterior ao jogo instável das palavras. Esse preconceito é uma das sementes da retórica clássica, cujo “nascimento”, ou “mito de origem”, é figurado por Barthes em uma cena de conflito pela posse de terra. Desdobremos mais detidamente essa relação.

Quando trata do nascimento da retórica, Barthes (2001) nos diz que, por volta de 485 a.C, dois tiranos sicilianos, Géron e Hiéron, deportaram e expropriaram parte da população para povoar a Siracusa e oferecer lotes aos mercenários. Os nativos da Siracusa, desapossados de suas terras, organizaram levantes democráticos para retomar suas antigas propriedades. Tais movimentos conduziram à organização de júris populares durante os quais era indispensável ser eloquente. Conforme Barthes escreve, é espantoso constatar que a reflexão sobre o bom emprego das palavras está “ligada originariamente a uma reivindicação de propriedade”, como se a linguagem, na sua potência de modificar a realidade, tivesse sido apresentada não através de uma sutil mediação ideológica, mas “a partir da socialidade mais nua, afirmada na brutalidade fundamental da posse da terra: entre nós [europeus] começou-se

a refletir sobre a linguagem para defender seus próprios bens” (2001, p. 9). Trata-se de uma cena historicamente importante para a retórica clássica, pois nela a linguagem aparece como instrumento de transformação pelos sentidos que ela transporta servil e eloquentemente. De acordo com Barthes (2001), o sujeito que aí se expressa, seguindo a moral da boa expressão, estabelece com sua fala ou sua escrita uma relação de descendência, como o pai e seu filho, o dono e sua propriedade.

Ainda na perspectiva histórica traçada por Barthes (2001), essa estrutura de enunciação, na qual a fala aparece como propriedade do sujeito que se expressa de maneira eloquente, encontra uma importante união feita na Idade Média, a saber, aquela que faz coincidir o bom retórico com a figura do escritor. Assim, nasce uma noção de literatura que fora hegemônica por séculos na Europa: as Belas Letras, uma poética composta por enunciados adornados, na qual a palavra é utensílio para decorar o pensamento de um indivíduo. Além de colocar em questão uma estrutura de propriedade entre o enunciado e o emissor, nessa concepção de escrita, pesa também o poder da institucionalidade que sustenta a moral do bom emprego das palavras. Conforme o teórico escreve, trata-se de uma constatação “perturbadora”, a saber, de que “toda a nossa literatura” (europeia), “formada pela Retórica e sublimada pelo humanismo, saiu de uma prática político-judicial [...]: lugar onde os conflitos mais brutais, de dinheiro, de propriedade, de classes, são assumidos” (2001, p.100). Ora, nesse âmbito da autoria, estamos, então, às voltas com uma noção de autor inseparável dos conflitos de propriedade individual.

Mais adiante, adentraremos a questão da autoria indígena comunitária. Por ora, interessa-nos pontuar que, no momento em que indaga o prestígio da figura autoral no ocidente e sua relação com o individualismo, Barthes está acompanhado por Maurice Blanchot, Jacques Derrida e Michel Foucault. Pode-se dizer, com François Dosse, que, neste ponto, entrevemos o que o estruturalismo teve de crítica ao ocidente, já que, conforme ele escreve, o estruturalismo segue uma “rejeição da cultura ocidental tradicional” (2012, p. 100). Embora não precisemos comentar extensamente os desdobramentos que a questão autoral – sua morte e seu retorno – tem em tais pensadores, é plausível recuarmos e aprofundarmos no tempo para retomar uma cena fundamental acerca do lugar da escrita naquilo que Jacques Derrida (2013) chamou de “metafísica ocidental”. Refiro-me à cena da escrita no *Fedro*, de Platão. Nesse percurso, vemos a que demanda do ocidente a noção de autoria individual pode responder.

Na cena da escrita, em *Fedro*, alguém fala, mas não se ouve a voz – eis o incômodo que a afonia da escrita evoca. Segundo Sócrates, por ser desprovida de uma voz, de uma presença, a escrita não pode falar por si mesma se indagada, não pode explicar o que diz, apenas repete o mesmo, precisando, assim, de um pai que pudesse vir auxiliá-la. Além disso, segundo o filósofo, o discurso escrito circula, rola pelo mundo, mesmo na ausência daquele que o profere. Nas palavras de Sócrates: “há algo terrível na escrita, Fedro [...]. Pois os produtos desta estão postos como seres vivos, mas, ao interrogá-los sobre algo mantêm-se em silêncio solene”, “indicam sempre uma única e mesma coisa”, e, uma vez escrito, “o discurso roda por toda parte do mesmo modo, entre os que a compreendem bem como entre aqueles aos quais não convém” (Platão, 2016, p. 137).

No mito evocado por Sócrates para figurar a origem da escrita, lemos que o deus Theuth procura Tamos, rei do Egito, para apresentar as artes que descobrira: o número, o cálculo, a geometria, astronomia, o gamão dos dados e a escrita. A escrita é, então, apresentada como uma instrução “que fará os egípcios mais sábios e de melhor memória. Pois foi desco-

berta como uma droga para a memória e sabedoria” (Platão, 2016, p. 275). À oferta do deus, o rei responde que: “por descuidar da memória, a escrita produzirá esquecimento nas almas dos que se instruírem, posto que, por uma persuasão exterior e pela ação de sinais estranhos, e não mais do interior de si e por si mesmos, recordarão” (Platão, 2016, p. 275). Assim, como perigosa substância exterior, a escrita figura como um *phármakon* (um veneno, um remédio),<sup>1</sup> “uma droga não para a memória, mas para as recordações” (Platão, 2016, p. 275):

A escrita é apresentada, então, como mnemotécnica: droga para a memória e para a sabedoria, frente à qual o rei é receoso: dada a exterioridade da escrita, os homens se apoiam no fora e não mais no dentro onde se situaria a verdade. Nessa direção, a escrita também é predicada como uma falsa sabedoria, pois dela está ausente a dialética viva e a voz que certificam a verdade daquilo que é proferido. Excedente, lançada ao fora, muda, órfã, errante e de qualquer um, eis os traços da escrita que a tornam indesejável.

Na cena da escrita, “Deus-o-rei-que-fala”, conforme escreve Derrida, se comporta como pai de quem a fala, portadora da verdade, seria um filho (2015, p. 24). Podemos evocar, aqui, a estrutura de filiação também presente na estrutura da retórica clássica, aquela decorrente do conflito pela propriedade. Trata-se do *logos*, aí entendido como filho de sua origem e que se destruiria sem a assistência de seu pai. Sem o falante pai presente para certificar a estabilidade do sentido, o *logos* é, conforme escreve Derrida, “apenas, precisamente, uma escritura” (2015, p. 24). A escrita está relacionada, então, à orfandade em relação ao pai-autor, à instabilidade do sentido, ao mutismo e à desposseção.

Trata-se de uma orfandade notadamente ambígua, pois, se de um lado a escrita dependeria do pai para ter auxílio, por outro, ela não deixa de ir em direção à sua emancipação, como filha subversiva e parricida. Segundo o filósofo argelino, no *Fedro*, “a escritura é o filho *miserável*. O miserável. O tom de Sócrates é tanto acusador e categórico, denunciando um filho desviado e revoltado, uma desmedida e uma perversão”, em suma, ele se desvia da escrita por ser ela “um filho abandonado por seu pai. De qualquer modo, um filho *perdido*. Cujas importâncias são tanto aquelas de um órfão quanto a de um parricida” (Derrida, 2015, p. 116. Grifos do original). Neste ponto, como um cavalo de troia entregue por um deus, como uma trapaça que visa a desestabilizar aquilo que busca dominá-la – como um remédio tóxico, indecidibilidade que solapa o desejo por um sentido estável, a escrita vem indagar as hierarquias entre fala e escrita, paternidade e orfandade, posse e proprietário, verdade e polissemia.

Por um lado, ao indagar o prestígio da figura autoral, os teóricos aqui evocados reclamam a mudez democrática da escrita: se ela não pertence a ninguém, se nada detém seu sentido, pertence, então, a qualquer um. Por outro lado, a meu ver, o gesto de tais autores desvela um movimento histórico e epistemológico mais profundo. Digo isso pois, se a mudez disseminadora de sentidos e desprovida de verdade é um traço da escrita, com a noção de autoria erigida pelas instituições europeias, ali onde a voz se apaga diante da emergência do traço mudo e polissêmico, onde a escrita rola por toda parte, sem dono, conforme diz Sócrates, a história do ocidente presentificou o indivíduo autor. Deslocando uma expressão de Derrida, podemos dizer que o autor aparece como uma “prótese de origem” (Derrida 2016, p. 22),

---

<sup>1</sup> Aqui, aludo ao comentário de Derrida, em *A farmácia de Platão* (2015) em que o teórico comenta a questão da indecidibilidade no vocábulo *pharmakon*, que pode ser tanto remédio quanto veneno.



aquilo que vem complementar<sup>2</sup> a ausência de origem simples. O indivíduo que o ocidente se esforça para tornar presente dá uma voz à mudez, estabiliza sentidos, dá contornos à noção de verdade e, assim, evita a disseminação e a desposseção do texto. Mais do que isso, tal noção dá continuidade à milenar lógica da propriedade privada, agora estendida aos confins da linguagem. Passemos, agora, à autoria coletiva dos povos originários, na qual entrevemos uma outra ética de autoria e comunidade.

## 2. Uma autoria não-humanista

Se, na segunda metade do século XX, lemos uma apologia à morte da noção de autor erigida pelo ocidente – o autor como aquele que poderia, com sua voz, sua pessoa ou biografia, sobrepujar a mudez polissêmica da escrita –, assistimos hoje ao que ficou conhecido como “retorno do autor aos estudos literários”. Certamente, o autor que retorna já não é o mesmo, embora possa ter com ele graus de similaridade variáveis. No Brasil, a crítica biográfica contemporânea, preconizada por Eneida Maria de Souza, principalmente em *Janelas indiscretas*, publicado em 2011, e as estratégias biografemáticas, elaboradas na esteira de Roland Barthes, convocam a figura autoral, de forma profícua, como peça de um movimento crítico mais lúdico que alético, isto é, a figura autoral é convidada para o jogo crítico sem que sua presença possa sobrepujar o jogo descentrado do texto literário. Ainda no contexto latino-americano, temos abordagens críticas como a de *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, de Leonor Arfuch, publicado originalmente em 2002, e que, a partir da noção de dialogismo formulada por Mikhail Bakhtin, pensa um sujeito que não só se expressa, mas, também, se constitui em seu relato: uma identidade narrativa não individualista, a qual, ao se inserir em um espaço dialógico – e por isso social – não deixa de fazer oscilar as fronteiras entre público e privado. Por outro lado, há também a inserção da figura autoral na cultura midiática e em relação à proliferação das escritas de si. Nessa última perspectiva, temos a vertente crítica de caráter pragmático, difundida, sobretudo, por Philippe Lejeune e seu *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*, publicado pela primeira vez em 1975. Ainda na vertente francesa, mas diferindo de Lejeune, a crítica é impulsionada pela noção de autoficção, cunhada por Serge Doubrovsky e abordada por diversos outros críticos contemporâneos na Europa, como o podemos observar a partir da coletânea *Ensaio Sobre a Autoficção*, publicada em 2014. Essa última perspectiva não está distante daquilo que Diana Klinger descreve em seu *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, publicado em 2016, livro já muito conhecido pelos estudiosos das escritas de si e do retorno do autor no contemporâneo. De acordo com a autora, embora a escrita de si seja uma forma importante na história da literatura latino-americana – com frequência produzida em contextos de violência

---

<sup>2</sup> Refiro-me a uma noção trabalhada por Derrida em *Gramatologia*. O suplemento, em resumo, é uma adição exterior, que vem complementar uma falta e, nesse sentido, pode ser visto como já inscrito no sistema que a ele recorre. Nesse caso, o suplemento viria assegurar uma presença onde o sistema em questão interpretou o vazio como falta. Ele decorre de um desejo pela presença e, no entanto, desvela a desconstrução da presença já em ação na própria lógica da suplementaridade. Conforme Derrida escreve, em *A farmácia de platão*, um suplemento “entra por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar dele e que *ao mesmo tempo*, se deixa romper, violentar, preencher e substituir, completar pelo próprio rastro que no presente aumenta a si próprio e nisso desaparece” (2015, p. 68. Grifos do original)



–, o fato de muitas perspectivas contemporâneas se voltarem sobre a própria experiência do autor “não parece destoar da sociedade marcada pelo falar de si e pela espetacularização do sujeito e sua vida” (2016, p. 22). Esse culto ao indivíduo é inseparável do avanço da cultura midiática capitalista de massa, que surge como um cenário privilegiado para afirmação do indivíduo, uma vez que nela “se produz uma crescente visibilidade do privado e uma espetacularização da intimidade e a exploração da lógica da celebridade” (Klinger, 2016, p. 22). Nesse ponto, o individualismo unido ao espetáculo parece nos dizer que ainda estamos, em parte, com restos da autoria erigida pelas instituições europeias. Entretanto, a literatura indígena de autoria coletiva figura como uma tensa diferença, não só no campo das poéticas, mas também no que diz respeito às teorias sobre o autor.

O tema que aqui nos interessa está sintetizado na Carta da *Kari-oca*, escrita em 2004, por um grupo de 12 escritores indígenas que se reuniram no Rio de Janeiro para o I Encontro Nacional de Escritores Indígenas. O tema do encontro era “O Direito Autoral e a Proteção dos Conhecimentos Tradicionais” e fora organizado pelo Instituto Indígena Brasileiro para Propriedade Intelectual – INBRAPI. Nas palavras dos escritores, tal evento “tornou-se um marco importante no estabelecimento de uma nova relação com a sociedade e com os organismos responsáveis pela proteção dos conhecimentos tradicionais e pelas leis de proteção ao direito autoral” (Escritores Indígenas, 2004, s.p.).<sup>3</sup>

É interessante observar que a carta responde a um conflito que emerge do encontro da escrita indígena com o modo de circulação dos textos dentro da cultura branca ocidental, atrito intensificado pelo circuito mercantil dos textos. Na carta, os escritores buscam afirmar o conhecimento tradicional como de ordem comunitária e viva e que não pode ser considerado domínio público, “pois o uso indevido pode empobrecer seu verdadeiro valor moral e social e deturpar seu sentido poético e simbólico”, afirmando, ainda, que a “oralidade é parte fundamental para a manutenção de [seus] sistemas sociais” e entendendo “que um meio disso ocorrer é através da edição e difusão de livros de autoria indígena” (Escritores Indígenas, 2004, s.p.). Por fim, conforme escrevem, o conhecimentos dos avós foram deixados para os netos de “forma oral como uma teia que une o passado ao futuro. Esta fórmula pedagógica tem sustentado o céu no seu lugar e mantido os rios e as montanhas como companheiros de caminhada” (Escritores Indígenas, 2004, s.p.). Tais conhecimentos, em forma de narrativas – chamadas mitos pelo ocidente –, foram apropriados por pesquisadores, missionários, aventureiros, “que não levaram em consideração a autoria coletiva e divulgaram estas histórias não se preocupando com os seus verdadeiros donos e não repartindo com as comunidades os dividendos” (Escritores Indígenas, 2004, s.p.). Se em *Fedro* de Platão a escrita ameaça por ser de qualquer um, se o ocidente presentifica, nesse ponto, um indivíduo, na carta, reclama-se precisamente o texto como bem comunal indígena, oriundo de uma autoria coletiva.

Conforme escreve Maria Inês de Almeida, em *Desocidentada: experiência literária em terra indígena* (2009), pode-se dizer que a assinatura coletiva da autoria é um traço medular das poéticas ameríndias. Segundo a autora, trata-se, nessa literatura, de uma autoria impessoal, sempre marcada por uma visualidade étnica, em que o eu expande suas bordas para

<sup>3</sup> A carta é assinada pelos seguintes autores e suas etnias: Ailton Krenak – Krenak; Álvaro Fernandes Sampaio – Tukano; Daniel Kabixi – Paresi; Daniel Munduruku – Munduruku; Dorvalino Fernandes – Desana; Eliane Potiguara – Potiguara; Lúcio Flores – Terena; Luis Lana – Desana; Olívio Jekupé – Guarani; Ozias Gloria – Saterê-Mawé; René Kithaulu – Nambikwara; Sulami Katy – Potiguara.

além do individual. Comentando um poema publicado no livro *Antologia da floresta: Literatura selecionada e ilustrada pelos professores indígenas do Acre*, composto por diversas etnias, Almeida pontua como o eu, ali, é representado por uma coletividade:

Eu sinto que sou índio  
Porque meu pai é índio, minha mãe é índia,  
Meu avô é índio, minha avó é índia  
[...]  
Não tenho muita barba  
Nem pelo enrolado no braço e na perna.  
E índio tem pelo liso no suvaco e na canela.  
Somos iguais e diferentes  
(Matos, 1997, p. 46)

Com efeito, é valioso notar que, neste ponto, o eu é tão comunitário quanto ancestral, uma vez que ganha consistência através da genealogia: “porque meu pai é índio, minha mãe é índia”. O eu que enuncia ganha sua definição, portanto, a partir da comunidade a que pertence. Não obstante, passando ao largo da homogeneidade, a comunidade que faz o eu abarca também a diferença: “somos iguais e diferentes”. Se Barthes escreve, em seu obituário da figura autoral dominante na Europa até meados do século XX, que a escrita é o apagamento de toda voz e identidade, aqui, o que encontramos não é precisamente um apagamento da identidade, mas sua expansão para além dos confins do eu individual, em direção a uma lógica comunitária que abarca o não-idêntico. Trata-se, assim, conforme escreve Suzane Lima Costa (2018), de um “povo autor”, já que, em grande parte da literatura ameríndia, não identificamos mais um único indivíduo responsável pelo texto, mas uma coletividade que, por vezes, inclui até animais, plantas e encantados. Como resultado de uma ética de autoria própria a essas comunidades, e que difere evidentemente da noção de autoria que ainda domina nossos estudos literários e mercado editorial, como Almeida pontua, muitas vezes, na organização dos livros ou citações, não se sabe o que colocar no lugar do autor (2009, p. 98).

Como vimos, a carta endereçada ao âmbito editorial reivindica a autoria coletiva das obras em prol, sobretudo, das comunidades étnicas. Neste ponto, podemos avançar para pensar, mais detalhadamente, os agentes que integram tais coletividades. Lembremos que, em seu seminal “A morte do autor”, Barthes já havia evocado a figura do xamã para exemplificar a despossessão e o descentramento do texto, já que, como utente do texto comunitário, pode-se admirar a performance e o domínio do código, mas nunca o “gênio pessoal” do xamã (2012, p. 58). Com pensadores brasileiros, no entanto, podemos pontuar que, em sua radicalidade, o descentramento da autoria ultrapassa as fronteiras do individualismo para se constituir como uma autoria coletiva e não-humanista. Para elucidar tal aspecto, evoquemos, de início, a definição de xamanismo dada pelo antropólogo Viveiros de Castro:

O xamanismo ameríndio pode ser definido como a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies e adotar a perspectiva de subjetividades “estrangeiras”, de modo a administrar as relações entre estas e os humanos. Vendo os seres não-humanos como estes se veem (como humanos), os xamãs são capazes de assumir o papel de interlocutores ativos no diálogo transespecífico; sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer (2018, p. 45)

Vê-se que a coletividade responsável pelo fazer em questão ultrapassa aquela dos humanos indígenas, uma vez que se constitui também como uma textualidade oriunda de diferentes espécies, complexificando, por consequência, a origem da enunciação e solapando a possibilidade da propriedade individual sobre o texto. Poder-se-ia argumentar que a adoção de diferentes perspectivas não é alheia à autoria ou à narração ocidental, uma vez que essas também podem adotar diferentes perspectivas. No entanto, a *experiência* de adoção da perspectiva do não-humano (que, não obstante, se vê como humano) e o agenciamento de subjetividades “estrangeiras” são diferenças fulcrais.

No caso do *huni meka*, cantos do cipó, do povo Huni Kuĩ, a jiboia figura como agência basilar no âmbito da autoria, uma vez que seu espírito participa da composição dos cantos tanto no campo da enunciação (cabe à jiboia a origem mítica dos cantos), quanto do enunciado:

Assim a miração  
Jiboia colorida  
Amarelada pena de japó  
Céu estriado  
Vem zoando pelo topo da cabeça  
De longe céu ensinamento  
Filho mais novo  
Broto de bambu  
[...]  
(Huni Kuĩ, 2024, p. 22)

Tal figura seminal, “zoando pelo topo da cabeça”, é retomada em diversos cantos do *Nixi Pae* (2024) e em diversas ilustrações que compõem o livro. Em outro momento, ela se confunde com a própria miração,<sup>4</sup> a qual parece, a um só tempo, cantar e compor com sua imagem de animal:

Do céu pássaro Jiboia  
Jiboia me chamando  
Jiboia verdadeira chamando  
Chamando a força da jiboia  
Espírito sem perna jiboia  
Raio do céu  
Agulha do céu  
Branca arrepiada  
[...]  
Miração é assim  
Miração cantando  
(Huni Kuĩ, 2024, p. 50)

Alice Bicalho de Oliveira (2021), em seu estudo dedicado aos meandros editoriais da literatura indígena de autoria coletiva, escreve que a experiência da autoria em territórios

<sup>4</sup> Os cantos do *huni meka* fazem parte de um contexto ritualístico em que os Huni Kui tomam o cipó, uma bebida sagrada. Conforme escreve Rafael Castro de Souza, pesquisador da poética Huni kuĩ, “o cipó, como se sabe, é uma bebida de efeitos enteógenos, capaz de fazer com que aqueles que a ingerem consigam visualizar imagens inacessíveis sem o uso da bebida. Esse fenômeno, a capacidade de enxergar o mundo dos yuxĩ, é conhecido como ‘miração’, palavra que, por si só, indica a qualidade sensível da experiência do nixi pae.” (2017, p. 90)

indígenas opera como passagem a uma posição de organização e ordenação dos discursos presentes nas comunidades, as quais convivem, há anos, com o discurso colonialista e extrativista. Assim, a autoria “se apresenta como a aquisição de competências que permitem certo manejo da linguagem para o exercício social e político da escrita”, isto é, a autoria coletiva está ligada a um “exercício da autonomia política e linguística” (2021, p.117). Nesse processo, a política da autoria, ordenando o discurso e marcando diferenças, se faz com a sobreposição de uma miríade de agentes, a qual inclui os não-humanos, como é o caso da Jiboia nos cantos *huni meka* (Oliveira, 2021, p.114). Devido a esse traço da autoria na literatura Huni Kuĩ, Els Lagrou, em seu muito conhecido *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (2007), escreve que “o artista, neste caso, seria mais um mediador do que um criador” (2007, p. 4), uma vez que, na cosmologia Huni Kuĩ, o mundo é composto de muitos mundos simultâneos e em contato, embora nem sempre perceptíveis. O papel da escrita e da arte, nesse contexto, é o de comunicar uma percepção da simultaneidade dos mundos (Lagrou, 2007, p. 149). Caberia ao utente do texto, assim, o lugar de veículo por onde o texto comunitário, repleto de diferenças, toma lugar.

Na via em que a autoria cruza as fronteiras do humano e, por isso, do humanismo, é plausível lembrar, com o antropólogo Viveiros de Castro, que o chamado perspectivismo ameríndio<sup>5</sup> desloca a noção de humano de tal modo que é possível dizer que o perspectivismo ameríndio não é um humanismo. Isso decorre do fato de o humano ser visto como um ponto de vista passível de ser assumido por homens, animais e até mesmo fenômenos meteorológicos. Conforme escreve Castro, nós pensamos que os humanos foram animais, antes da civilização, e, de certa forma, ainda são “por baixo da ‘roupa’ sublimadora da civilização; os índios, em troca, pensam que os animais, tendo sido humanos como nós, continuam a sê-lo, por baixo de sua roupa animal” (Castro, 2018, p. 76). Ainda conforme Castro, a ideia de que os não-humanos possuem um lado prosopomórfico é um pressuposto basilar da prática ameríndia. Trata-se de uma expansão da cultura para o âmbito das subjetividades extra-humanas e, nesse sentido, a cultura se descentra do indivíduo homem, conduzindo a uma inversão radical das perspectivas. Como exemplo temos “a transformação de algo que, para os humanos, é um mero fato bruto, em um artefato ou comportamento altamente civilizados do ponto de vista de outra espécie: o que chamamos ‘sangue’ é a ‘cerveja’ do jaguar” (Castro, 2018, p. 49). No entanto, conforme destaca o antropólogo, “a pressuposição radical do humano não torna o mundo indígena mais familiar nem mais reconfortante: ali onde toda coisa é humana, o humano é toda uma outra coisa” (Castro, 2018, p. 50). Eis um notável obstáculo à exaltação do indivíduo, pois “se uma legião de seres outros que os humanos são ‘humanos’ – então nós os humanos não somos assim tão especiais” (Castro, 2002, p. 375). Vê-se, assim, que os lugares do humano não são fixos mas prometidos ao deslocamento e ao descentramento. Logo, não se trata de pensar em um humanismo generalizado, mas em uma indagação dos próprios lugares do humano, o qual, na expansão da cultura, perde sua distinção entre as espécies.

Se ancestrais, humanos e não-humanos, compõem a autoria, que noção de autor poderíamos teorizar nesse contexto epistemológico? Se retomarmos o fato mencionado anteriormente, de que ao menos três forças agem no momento da morte do autor – marco

---

<sup>5</sup> No perspectivismo ameríndio, o que se chama “gente” ou “humano” não é uma natureza, mas uma perspectiva no mundo. Nessa concepção cosmológica, todos os seres são sujeitos, mas percebem o mundo a partir da posição corporal que ocupam. Nessa via, a natureza é variável, mas a cultura é apenas uma.

seminal das discussões acerca da autoria –, veremos prontamente que a literatura indígena de autoria coletiva é alheia a tal formulação teórica. Tomemos, por exemplo, o dado formal que embasa o texto de Barthes: a chamada escrita intransitiva. Ora, embora, como veremos logo adiante, os textos de autoria coletiva também resistam à univocidade semântica, é notável que a escrita, dentre os povos originários, tem determinadas funções: a preservação do saber ancestral e da língua; a manutenção do céu sobre nossas cabeças, o adiamento do fim. No caso Huni Kuĩ, é importante mencionar que os cantos escritos do *huni meka* participam de um contexto ritualístico. Fora do circuito institucional e epistemológico que levou à exaltação do indivíduo e à sua derrocada gradual a partir de 1968, também não caberia aqui falarmos de morte e retorno do autor. Por fim, embora Barthes tenha, valiosamente, apontado a figura do xamã – emblemática para a despossessão do texto, a coletividade em jogo nestas poéticas complexifica mais ainda a aplicação apriorística das noções de autoria advindas da Europa estruturalista e pós-estruturalista, pois o coletivo não só abarca os não-humanos como coloca em questão a própria noção de humano.

### 3. Onde o autor é “toda uma outra coisa”

Um possível ponto de encontro entre a teoria da literatura pós-estruturalista e a literatura indígena de autoria coletiva parece se dar em um descentramento radical do texto e do discurso, apontado por Jacques Derrida (2014), em seu texto “Estrutura, Signo e Jogo no Discurso das Ciências Humanas”, publicado a primeira vez em 1972, cinco anos após “A morte do autor” de Barthes. No texto, Derrida escreve que a ausência de um centro no discurso pode dar lugar a duas formas de leitura e interpretação. A primeira, a interpretação “voltada para a presença, perdida ou impossível, da origem ausente”, trata-se da “face triste, negativa, nostálgica” diante do centro perdido do discurso; já a segunda “seria a afirmação nietzschiana, a afirmação alegre do jogo do mundo e da inocência do devir, a afirmação de um mundo de signos sem erro, sem verdade, sem origem, oferecido a uma interpretação ativa”, uma afirmação do “não-centro sem *ser como perda do centro*”, afirmação da “aventura seminal do traço” que anuncia uma “superação do humanismo” (2014, p. 425. Grifos do original). É precisamente na direção do descentramento, que caminha para a superação do humanismo, que podemos nos aproximar da diferença figurada por essa literatura indígena de autoria coletiva.

No contexto mais amplo das poéticas ameríndias, a instabilidade dos lugares do humano, a qual complexifica a autoria, coexiste com uma instabilidade no campo semântico das obras que retira a consistência das noções de erro ou verdade. Conforme escreve Inês de Almeida, “os povos indígenas são tão aptos à escritura porque suas civilizações não permitem a fixidez” (2009, p. 43). No que concerne à leitura, na direção dessa fluidez, somos conduzidos a uma demanda por interpretação ativa e permanente. Com efeito, é valioso notar que nessa escrita, tão amiga da oralidade (onde o pensamento platônico, basilar para o ocidente, viu a instância superior e mais confiável que a escrita), o discurso é destituído de origem simples, dispersa sentidos, rasura a fixidez semântica. Como exemplo, podemos recorrer à *Iaiá Cabocla*, livro que compõe a caixa de literatura de autoria do povo Xacriabá. Trata-se da escrita de uma tradição oral em que, no entanto, o plural da origem é evidente: Iaiá Cabocla, como lemos, fora *um* indígena, fora *uma* indígena. Na direção do que Derrida anunciou como um mundo de signos sem erro, um dos textos dos Xacriabá nos diz: “a história também se conta/ De uma



forma diferente/ faz parte do passado/ E também do nosso presente” (Xacriabá, 2005, p.8). Trata-se, conforme pontua Almeida (2009), de uma literatura avessa à demarcação, avessa, eu diria, às bordas que desenham propriedades privadas: “apesar das teorias arqueológicas, linguísticas, etnológicas, históricas e literárias, a literatura xacriabá vem da usurpação, desrespeito à demarcação” (2009, p. 36). Por isso, a oralidade e sua passagem para a escrita, ao invés de assegurar a fixidez, dissemina diferenças na narração de uma mesma história já presente em sua dimensão oral. Conforme Barthes já havia anunciado, à diferença da cultura ocidental, aqui podemos “admirar a performance (isto é, o domínio do código narrativo), mas nunca o gênio” (2012, p. 58), que, neste caso, são vários. A autoria é coletiva, comunitária, e cada narração produz uma diferença não-individualista.

Pensando a oralidade e seu estatuto antropológico em relação aos indígenas brasileiros, o linguista Lynn Mario de Souza escreve que a narrativa contada oralmente difere desde seu princípio do ato individual de escrever e ler, pois a performance aí imbricada é mais complexa e dinâmica (2021, s.p.). Com efeito, essa narrativa coloca o recitante não como indivíduo proprietário, mas “como um elo numa cadeia infinita de repetidores e guardiões das narrativas ao longo das gerações. A cada ato de contar, não é apenas a narrativa em si que é repetida, mas também toda a tradição oral da comunidade” (Souza, L. 2021, s.p.). Existe, nesse ponto, uma sobreposição do coletivo ao individual no âmbito da narração. E, conforme escreve Almeida, os indígenas, “quando contam suas histórias, já estão escrevendo. O ritual antropofágico é o ponto em que claramente podemos ver como a escrita já está lá, no momento em que alguém ouve, para transmitir, a genealogia”, e, por esse motivo, “a morte do sujeito que fará com que a História passe a existir” (Almeida, 2009, p. 69). Para Almeida, esse “puro devir das histórias explica, até certo ponto, porque os indígenas se entregam prontamente à tarefa de fazer livros como se fosse a coisa mais natural do mundo” (2009, p. 69).

Estamos, então, diante de poéticas constituídas por elos entre semelhança e heterogeneidade, entre repetição e diferença. Conforme lemos em *Iaiá Cabocla*, a história se conta diferente, pois seu tempo é outro, ela é parte de uma relação singular do presente com o passado e o futuro (Xacriabá, 2005, p.8). Por esse motivo, o tempo linear, que tanto interessou parte do ocidente em sua paixão pelo progresso, parece ser, aqui, contornado. Não por um acaso, Souza (2021) pontua que a oralidade, falada ou transcrita, com sua ética outra de autoria, nos convida também a um outro modo de historicidade. Vimos que o eu se expande, torna-se um eu-comunidade, é uma alteração espacial, mas há também aquela do tempo, uma alteridade espaço-temporal, porque, nessa poética, apaga-se o autor individual e, no entanto, conforme escreve Almeida, esse feito “torna-se a melhor forma de fazer ecoar a voz dos antepassados” (2009, p. 99). É, então, a partir de um apagamento da individualidade presente que podemos escutar, para retomar uma expressão de Walter Benjamin, “ecos de vozes que emudeceram” (Benjamin, 2012, p. 242). Estamos diante, então, de uma emergência do múltiplo sobre o uno no campo da autoria, da semântica e do tempo.

O líder indígena Ailton Krenak, em entrevista concedida no contexto da 34ª Bienal de São Paulo, diz-nos que, para viver o tempo do mito, teríamos de pensá-lo como um lugar, mais do que uma “coisa do tempo, pensar como lugar de estar e não tempo – ele é anterior à noção de linha do tempo que o pensamento cartesiano imprimiu nas mentalidades” (2021, s.p.). Nesse espaço, o “pensamento vai habitar um lugar que é quando a incerteza se constitui num lugar habitável e cheio de vida!” – espaço em que a vida aparece como “dádiva”, e em que encontramos “pensamentos que querem ter a experiência da liberdade” (2021, s.p.). Estamos



próximos do que lemos, por exemplo, em *Iaiá Cabocla*, onde vemos que é preciso contar mais uma vez, colocar de novo as palavras em movimento, pois é também da diferença que se trata. Nessa lógica temporal, a incerteza é a liberdade do sentido, uma potência perene de desenhar outros futuros para o texto na comunidade. Trata-se daquilo que recorre ao passado, ao presente, ao tempo do mito, não em busca da verdade, mas em busca daquilo que difere, marca a diferença e adia o final, posterga a queda do céu.

Krenak (2021) escreve que o tempo do mito é um tempo isento da “angústia da certeza”, lugar anterior ao tempo, em que o pensamento sofre uma suspensão. Sabe-se que, nas poéticas modernas do ocidente, com frequência, encontramos uma “angústia do sentido” (Siscar, 2010, p. 162). Trata-se de uma angústia que decorre da impossibilidade de escolha de um sentido eletivo diante da polissemia evidenciada por algumas poéticas. Em outras palavras, a angústia do sentido é, também, a falta de *um sentido* – não estamos longe do que Platão apontava como perigo da escrita: a ausência de verdade. Por outro lado, o que vemos nas literaturas indígenas e no pensamento ameríndio, muitas vezes, é a angústia da certeza, em outras palavras, o que parece incômodo é justamente o limite colocado pela monosssemia, pela assertividade. Aqui, vale retomarmos, mais uma vez, uma elaboração de Inês de Almeida para quem “desocidentar-se seria curar-se da tradição que coloca o sujeito no controle do processo semiótico” (Cabral; Rosa, 2013, p. 180). Assim, conforme ela escreve, “os índios escrevem completamente porque já não se veem como indivíduos, mas como agentes de saúde do corpo coletivo. O que vem a ser o texto é o resultado de uma abertura para a ancestralidade e para a comunidade” (Cabral, Rosa, 2013, p. 180).

Vê-se, portanto, que uma outra ética de autoria, nesse ponto, é acompanhada de uma outra relação com o sentido, com a origem e com o tempo. Diferente do que vemos no pensamento ocidental decorrente de Platão, conforme descrição de Derrida (2015), a voz, a sustentar a fala, antes de facilitar a consistência do sentido, o dispersa em um plural de diferenças em que o fim do processo semântico e o nosso fim (a queda do céu) são constantemente adiados – assim como a própria origem da enunciação, cujo nascimento se espalha por uma teia coletiva cujo limite exato não conseguimos traçar. No que diz respeito à autoria, longe de presentificar um indivíduo que poderia responder pelo texto ou apontar os seus caminhos de leitura, a autoria coletiva nos convida para uma multiplicidade que reclama o texto como bem comunal e transespecífico ligado à manutenção da vida sob o céu e ao adiamento dos fins.

## Referências

ALMEIDA, Maria Inês de. *Desocidentada: Experiência literária em terra indígena*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CABRAL, Cleber A.; ROCHA, João. Desocidentar-se: aberturas e caminhos para o outro – entrevista com Maria Inês de Almeida. *Revista Em Tese*, Belo Horizonte, v. 19 n. 3, set.-dez., 2013. DOI: <https://doi.org/10.17851/1982-0739.19.3.178-180>.

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3.Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252.
- BICALHO, Alice. *Fábrica da floresta: a edição de livros indígenas como prática orgânica*. 2021. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, 2021.
- BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A Inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu editora, 2018.
- COSTA, Suzane Lima. Literatura na Bahia dos índios: do povo autor à autoria sem adjetivos. In: AUGUSTO, Jorge (org.). *Contemporaneidades periféricas*. Salvador: Segundo Selo, 2018.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- DOSSE, François. *Histoire du structuralisme*, tome I: Le champ du signe. Paris: Éditions La Découverte, 2012.
- KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 letras. 2016.
- KRENAK, Ailton. *Entrevista com o líder indígena Ailton Krenak realizada para a publicação educativa da 34ª*. 2021. Disponível em: <http://www.34.bienal.org.br/post/7898> Acesso em julho de 2023.
- KRENAK, Ailton.; FERNANDES SAMPAIO, Álvaro; KABIXI, Daniel; MUNDURUKU, Daniel; FERNANDES, Dorvalino; POTIGUARA, Eliane; FLORES, Lúcio; LANA, Luis; JEKUPÉ, Olívio; GLORIA, Ozias; KITHAULU, René; KATY, Sulami. *CARTA DA KARI-OCA*. Rio de Janeiro, 23 de setembro de 2004. Disponível em <http://www.inbrapi.org.br/artigo.php?id=11>. Acesso em jul. de 2023.
- HUNI KUÏ, Ibã. *Nixi Pae: espírito da floresta*. Tradução Maria Inês de Almeida e Marcelo Piedrafita Iglesias. Rio Branco: Milacres, 2024.
- LEJEUNE, Philippe. *O Pacto autobiográfico*. Tradução de Jovita Maria Gernheim Noronha Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LAGROUS, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Acre, Kaxinawa)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- MATOS, Cláudia Neiva de (org.). *Antologia da Floresta: literatura selecionada e ilustrada pelos professores indígenas do Acre*. Rio de Janeiro: Multiletra, 1997.
- PLATÃO. *Fedro*. Tradução de Maria Gomes dos Reis. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. São Paulo: Editora Unicamp, 2010.

SOUZA, Eneida Maria. *Janelas indiscretas*. Belo horizonte: UFMG, 2011.

SOUZA, Lynn Mario Menezes de. Uma outra história, a escrita indígena no Brasil. *Povos Indígenas no Brasil*. 2021. Disponível em: [https://pib.socioambiental.org/pt/Uma\\_outra\\_hist%C3%B3ria,\\_a\\_escrita\\_ind%C3%ADgena\\_no\\_Brasil](https://pib.socioambiental.org/pt/Uma_outra_hist%C3%B3ria,_a_escrita_ind%C3%ADgena_no_Brasil). Acesso em julho de 2023.

SOUZA, Rafael Castro. *A vida sensível do mito na literatura Huni Kuĩ*. 2017. Dissertação (Mestrado em Literaturas Modernas e Contemporâneas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

XACRIABÁ. *Iaiá Cabocla*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

# Violência, trauma e reorientação: *Em Câmara Lenta*, de Renato Tapajós

## *Violence, Trauma and Reorientation: In Slow Motion,* *by Renato Tapajós*

**Gabriel dos Santos Lima**

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo | SP | BR

gasantoslima1@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3189-5970>

**Resumo:** O presente artigo analisa o romance *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, como uma das primeiras expressões literárias da violência política e do trauma coletivo provocados pela ditadura militar brasileira. Com estrutura fragmentária e marcada por imagens recorrentes e linguagem cinematográfica, a narrativa encena a impossibilidade de elaborar plenamente a experiência traumática. Dialogando com conceitos como o “realismo feroz” (Candido) e a “literatura do trauma” (Seligmann-Silva), a obra articula memória, testemunho e crítica à luta armada, apontando para uma reorientação ideológica da militância de esquerda nos anos 1970. Ao mesmo tempo documento e denúncia, o romance contribui para a construção de uma memória crítica da violência de Estado no Brasil.

**Palavras-chave:** Em Câmara Lenta; Renato Tapajós; Realismo Feroz, Ditadura Militar

**Abstract:** This article analyzes the novel *Em Câmera lenta* (1977), by Renato Tapajós, as one of the first literary expressions of the political violence and collective trauma caused by the Brazilian military dictatorship. With a fragmentary structure and marked by recurring images and cinematic language, the narrative stages the impossibility of fully elaborating the traumatic experience. Dialoguing with concepts such as “fierce realism” (Candido) and “trauma literature” (Seligmann-Silva), the work articulates memory, testimony and critique of the armed struggle, pointing to an ideological reorientation of left-wing militancy in the 1970s.



At once a document and a denunciation, the novel contributes to the construction of a critical memory of state violence in Brazil.

**Keywords:** Em Câmara Lenta; Renato Tapajós; Fierce Realism; Military Dictatorship

## 1 Introdução

Ao longo das três últimas décadas do século XX, a prosa de ficção brasileira passou por um processo de transformação radical, marcado pela irrupção da violência como um de seus elementos estruturantes centrais. Essa mudança não se deu apenas no plano temático, com a presença de cenas brutais ou personagens violentos, mas operou como um verdadeiro eixo de reorganização formal e estética do fazer literário. Refiro-me especificamente às obras de autores como Rubem Fonseca, Sérgio Sant’Anna e João Antônio publicadas a partir do final dos anos 1960 e início da década seguinte, momento em que a crítica literária percebeu de imediato o fenômeno e o nomeou como expressão de uma escola inovadora, forjada dentro de um contexto social atravessado pela brutalidade.

Antonio Candido, em seu célebre ensaio “Nova narrativa”, captou esse deslocamento e o associou à experiência do caos urbano e à aceleração do tempo social, fatores que, segundo ele, criavam um novo tipo de leitor e exigiam, por consequência, novas formas narrativas. Candido não se limitou a apontar as mutações formais da literatura, mas fez também uma menção explícita à luta armada contra a ditadura militar, inscrevendo-a no mesmo horizonte de crise e desorganização social que se expressava nas letras. Segundo o crítico:

Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. (Candido, 2006, p. 260)

Essa nova espécie de realismo, que mais tarde Candido nomearia de “realismo feroz”, corresponderia a tais demandas, operando uma estética do abalo e da fratura, capaz de dramatizar a desordem por meio de recursos que desafiavam abertamente os padrões até então dominantes na prosa brasileira. Crueldade, obscenidade, linguagem chula – marcas antes evitadas ou relegadas à periferia da literatura – passavam a integrar o centro do discurso narrativo, tornando-se meios legítimos de representação. A proposta era romper com o decoro formal e com a contenção estilística herdados de uma tradição literária marcada por certo ideal de civilidade. Alfredo Bosi, ao tratar especificamente da obra de Rubem Fonseca, cunharia o termo “brutalismo” para caracterizar esse novo modo narrativo, destacando sua origem na tensão entre a sofisticação e a barbárie presentes na sociedade de consumo brasileira:

A sociedade de consumo é, a um só tempo, sofisticada e bárbara, imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país de terceiro mundo. É a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indire-

tamente às experiências da burguesia carioca [...]. A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído. (Bosi, 2006, p. 459)

O que se percebia, portanto, era o surgimento de uma forma literária nova não apenas pelos temas que abordava ou pelo vocabulário que adotava, mas sobretudo pela maneira como tais elementos se incorporavam organicamente ao tecido narrativo. A violência, que sempre esteve presente na história do país – marcado pela escravidão, pelo autoritarismo e pela desigualdade extrema –, ganhava agora outra estatura: deixava de ser um pano de fundo ocasional ou uma metáfora moral e tornava-se objeto de escuta e investigação minuciosa. Seu aspecto mais perturbador, o cerne enigmático e irracional da crueldade, geralmente ausente dos discursos institucionais da justiça e da sociologia – e, como já dito, da literatura mais tradicional –, passava a figurar como questão central, tratado com profundidade psicológica e densidade subjetiva. Não por acaso, as narrativas frequentemente recorriam à primeira pessoa, investindo na interioridade dos sujeitos violentos e explorando suas motivações íntimas, seus abismos e contradições.

Como observa Karl Erik Schøllhammer:

O elemento enigmático e fugidio [da violência], presente tanto na dor que ela produz quanto na brutalidade cega e irracional do ato violento, fazia de sua expressão literária uma maneira de se aproximar da violência. (Schøllhammer, 2013, p. 21)

No entanto, seria uma simplificação grosseira reduzir o surgimento desse novo realismo a um simples reflexo do aumento da criminalidade urbana ou da favelização decorrente da urbanização acelerada. É claro que tais fatores exerceram influência, mas o “realismo feroz” – ou “brutalismo” – deve ser compreendido também como uma resposta estética à crise do Estado e à falência de seus aparatos de mediação. Não é coincidência que esse movimento emergisse justamente ao final dos anos 1960, mais especificamente a partir de 1968, quando foi promulgado o Ato Institucional n.º 5, marco mais sombrio da Ditadura Militar, que institucionalizou a censura, suspendeu garantias constitucionais e legalizou a perseguição violenta à oposição.

À medida que a repressão se intensificava e a esquerda armada era esmagada, surgiam novos personagens sociais que ocupavam o espaço simbólico da violência – de um lado, criminosos comuns trucidados pelo aparato repressivo do Estado, como o célebre caso de Cara de Cavalo, transformado em ícone por Hélio Oiticica; de outro, grupos paramilitares como a Escuderie Le Coq, que operavam na fronteira turva entre a legalidade e o crime. A infiltração das forças armadas e policiais em atividades ilícitas – tráfico de drogas, prostituição, jogo do bicho, extorsão e os embriões das milícias – produzia uma dialética perversa: ao mesmo tempo em que a sociedade brasileira experienciava um “desenvolvimento” econômico altamente desigual, que gerava novas periferias urbanas e ampliava a exclusão social, ela via suas instituições de segurança se tornarem indistintas da criminalidade que pretendiam combater.

Schøllhammer (2013) identifica esse momento como fundamental para o surgimento do novo realismo, estendendo seu campo de manifestação para além da literatura. Em suas análises, destaca o trabalho do artista Artur Barrio, que espalhava pelas ruas do Rio de Janeiro, nos anos 1970, trouxas ensanguentadas que aludiam a corpos humanos. Tais intervenções, diz Schøllhammer, instauravam uma forma de “realismo performático”, voltada a revelar a



realidade subterrânea e silenciada da vida social brasileira – aquela que, por força da censura ou por conveniência ideológica, permanecia ausente do discurso oficial. O objetivo era provocar no público o mesmo desconforto que ele sentiria se a violência estrutural da sociedade brasileira fosse mostrada de forma crua e irrefutável.

É a partir dessa moldura histórica, estética e política que se pretende aqui abordar uma obra cuja importância para o estudo do período da Ditadura Militar talvez ainda não tenha sido devidamente reconhecida: *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, publicada em 1977. A partir da análise dessa narrativa, será possível examinar como o “brutalismo” e o “realismo feroz” não apenas se articulam com a experiência da repressão, mas se tornam formas de enfrentamento simbólico dos limites impostos à imaginação crítica sob o regime autoritário.

## 2 Uma forma fragmentária para um conteúdo traumático

A perspectiva narrativa de *Em câmara lenta* (1977) assume, desde suas primeiras linhas, uma dimensão marcada pela urgência e pela descontinuidade. Antes mesmo que se delineie qualquer enredo, o narrador introduz o leitor a sentimentos de angústia, desilusão e perda. Em vez de uma sequência de ações estruturada de forma linear, o que se apresenta é uma tentativa de expressão que beira a impossibilidade, com o sujeito narrativo imerso em um tempo que já não é plenamente habitável. Ele afirma que é “muito tarde” e que:

A imagem já se perdeu no tempo, mas está bem viva – como um corte de navalha [...] essa sensação não vai passar; porque ao menos se tivesse servido para alguma coisa. Mas não, apenas acabou, e com isso acabou o tempo. (Tapajós, 1977, p. 9)

A interrupção sintática presente nesses trechos é altamente significativa. A linguagem, em vez de organizar os fatos em uma sequência coerente, tropeça, hesita, repete-se. A estrutura do texto, que se revelará fragmentária ao longo do romance, reflete esse colapso da experiência em algo que não pode ser plenamente narrado. Trata-se de uma escrita atravessada pelo trauma, na qual a memória retorna não como relato coeso, mas como imagem isolada, estilhaçada, sempre à beira do indizível.

Nessa perspectiva, é pertinente recorrer à formulação de Márcio Seligmann-Silva (2008), que ao refletir sobre a narrativa traumática, afirma que:

O testemunho é uma escrita oblíqua, uma narrativa que mostra o ponto em que a linguagem se rompe, em que o sujeito se depara com o impossível de dizer – e, no entanto, precisa falar. (Seligmann-Silva, 2008, p. 15)

Essa concepção se aplica de forma precisa à voz narrativa construída por Tapajós. O narrador de *Em câmara lenta* não domina sua própria história: ele a vive enquanto tenta contá-la, e justamente por isso sua fala é feita de interrupções, reiterações, apagamentos e imagens que irrompem de maneira desordenada. As lembranças que o assaltam dizem respeito tanto às ações da guerrilha urbana quanto aos impasses ideológicos internos à esquerda no contexto do AI-5, entrelaçando-se a um sentimento profundo de fracasso e de perda histórica. Em vez de

constituírem um todo harmônico, esses elementos justapõem-se de modo fragmentado, compondo um mosaico de sensações, lapsos e fantasmas que articulam a atmosfera do romance.

Esse sentimento de perda rapidamente se vincula a uma personagem ausente, jamais nomeada, referida apenas por pronomes. Lê-se, por exemplo: “todos os mortos reunidos num só corpo, aquele corpo, o que fizeram com ela?” (Tapajós, 1977, p. 23). A figura feminina concentra, nesse ponto, o peso simbólico das perdas múltiplas infligidas pela ditadura, funcionando como metonímia do sofrimento coletivo. No limite, é essa morte – ou esse desaparecimento – que desorganiza a experiência temporal do narrador. Ao afirmar que “Não foi apenas uma pessoa que morreu, foi o tempo” (Tapajós, 1977, p. 24), a voz narrativa explicita o esfacelamento de sua possibilidade de ordenar a experiência vivida, transformando o próprio tempo em uma matéria instável, fraturada, assombrada pela catástrofe.

Nesse sentido, a escrita de Tapajós inscreve-se no campo daquilo que Seligmann-Silva (2008) denomina “literatura do trauma”, ou mais especificamente, literatura testemunhal em que a linguagem falha, hesita, mas tenta ainda assim dar forma à experiência extrema. Em vez de restaurar o sentido, esse tipo de escrita expõe justamente o colapso do sentido diante do horror. Como observa o autor:

A escrita do trauma implica uma experiência de tempo que não passa, de um presente invadido pelo passado que não consegue ser assimilado; daí a tendência à fragmentação, à repetição e ao silêncio como formas expressivas. (Seligmann-Silva, 2008, p. 34)

Nesse sentido, a princípio, o que se lê em *Em câmara lenta* não é apenas a história de um militante, mas o próprio processo – hesitante, dilacerado, oblíquo – de tentar narrar o inenarrável. O romance testemunha, assim, a falência das formas épicas tradicionais diante da catástrofe histórica e busca, com seus recursos próprios, dar visibilidade ao que se tentou suprimir: os efeitos subjetivos da violência de Estado.

Contudo, se a primeira seção de *Em câmara lenta* é marcada por essa voz narrativa subjetiva e fragmentária, que oscila entre a lembrança traumática e a hesitação expressiva, em sua segunda parte a narrativa já adquire uma nova modulação formal. O fluxo de consciência que dominava o início da obra cede lugar a uma espécie de narração externa, mais visual, mais plástica, mais próxima da linguagem do cinema. É como se a lembrança – que antes se apresentava de maneira difusa e emocional – agora fosse revivida como uma sequência quase objetiva, marcada por imagens claras, movimentos detalhados e tempo desacelerado. Essa transformação formal é particularmente evidente na cena que descreve o gesto de uma mulher sacando uma arma de dentro da bolsa, momento que se repetirá ao longo do romance como imagem-chave do trauma:

Como em câmara lenta: ela se voltou para trás. Sua mão descreveu um longo arco, em direção ao banco traseiro, mas interrompeu o gesto e desceu suavemente pela abertura da bolsa, escondida entre os dois bancos da frente, pouco atrás do freio de mão. O rosto impassível olhava para a maleta que o outro segurava, mas os dedos se fecharam sobre a coronha do revólver que estava na bolsa. E, num movimento único, corpo, rosto e braço giraram novamente, o cabelo curto sublinhando o levantar da cabeça, os olhos, agora duros, apanhando de relance a imagem do policial que bloqueava a porta. O revólver disparou, clarão e estampido rompendo o silêncio. (Tapajós, 1977, p. 29)

Há aqui uma clara incorporação de procedimentos próprios da linguagem cinematográfica à escrita literária. A expressão “como em câmara lenta” já assinala essa tentativa de desacelerar a ação, destacando os gestos com uma precisão quase coreográfica. O tempo narrativo se dilata, e o leitor é convidado a observar cada mínimo movimento: o arco da mão, o abrir da bolsa, o fechamento dos dedos, o giro do corpo, a tensão dos olhos, o clarão do disparo. Essa construção não apenas reforça a tensão dramática da cena, como transforma a lembrança em imagem – em uma sequência visual que pode ser “revista”, “reassistida”, como se retornasse ao sujeito narrador não como discurso, mas como montagem.

A estética da *slow motion*, recurso típico do cinema de ação, é empregada aqui para intensificar o contraste entre o silêncio e o estampido, entre a hesitação e o gesto letal. Contudo, sua função não é apenas descritiva ou estilística: ela opera como estrutura da memória traumática. O tempo desacelerado da cena corresponde ao modo como o trauma retorna: não como encadeamento lógico, mas como *imagem congelada no tempo*, com alto teor sensorial e emocional. O recurso da repetição – já que a cena será reencenada mais de uma vez ao longo do romance – evidencia a tentativa de fixar o sentido de um evento que escapa à assimilação racional. A lembrança não cessa de voltar, como um *frame* insistente, uma montagem que não pode ser encerrada.

Nesse ponto, é interessante pensar a imagem em sua função traumática, e a escrita como tentativa de fixar ou montar o irrepresentável. Segundo Seligmann-Silva (2008, p. 34), “a escrita do trauma é sempre uma escrita das margens, do colapso, do não representável, mas que, no entanto, se impõe como imagem, como repetição”. Em *Em câmara lenta*, essa repetição não se dá apenas no plano temático, mas sim como forma narrativa. O gesto da personagem feminina – sacar a arma, disparar – torna-se signo de uma interrupção, de uma resistência que não se cumpre, de uma violência que escapa a toda interpretação definitiva.

Além disso, essa construção visual da memória opera uma inversão importante em relação à perspectiva tradicional do realismo. Não se trata aqui de descrever o real tal como é percebido em fluxo contínuo, mas de dar forma à experiência psíquica da violência, fragmentada e retardada no tempo. A imagem que retorna “como em câmara lenta” é menos um acontecimento objetivo e mais uma tentativa de dominar a cena do trauma, congelando-a para torná-la legível. Porém, como mostra a estrutura do romance, essa tentativa está fadada à repetição: a cena reaparece, insiste, marca a narrativa como um reatamento contínuo com o momento de ruptura.

O efeito que se produz, portanto, é duplo: por um lado, a linguagem literária mimetiza a câmera de cinema, dilatando o tempo para destacar o gesto decisivo; por outro, essa mesma lente ficcional revela o caráter traumático da experiência, que retorna como imagem estática, carregada de sentido, mas ao mesmo tempo opaca. Tapajós, ao incorporar esse regime visual à sua escrita, tensiona os limites entre testemunho, memória e ficção, aproximando sua narrativa daquilo que se poderia chamar de “estética do congelamento”: uma poética da paralisia e da repetição, que busca dar forma ao que não pode ser plenamente elaborado.

Paralelamente a essa elaboração do trauma subjetivo que constitui seu núcleo emocional, *Em câmara lenta* articula uma dimensão objetivamente histórica ao intercalar lembranças que vão da infância escolar do narrador aos protestos estudantis no início do regime militar, passando pelos conflitos ideológicos internos à esquerda, especialmente a cisão entre o Partido Comunista e suas dissidências mais radicalizadas, até a adesão definitiva do protagonista à guerrilha urbana. Essas passagens colocam a obra em diálogo direto com o gênero do romance

histórico, entendido aqui não como simples reconstituição de eventos do passado, mas como forma literária que busca dar figura à experiência histórica em sua complexidade contraditória.

Nos termos clássicos de Georg Lukács (2000), essa forma se constrói a partir da tensão entre personagens individuais e um horizonte coletivo de transformações sociais e políticas. O protagonista não é um herói isolado, mas uma consciência que se forma em meio às forças históricas de seu tempo. A narrativa de Tapajós atualiza essa fórmula ao inserir seu narrador-personagem como figura representativa da juventude engajada nos anos de chumbo, tensionado entre idealismo revolucionário e repressão militar, entre ação política e desagregação subjetiva.

Além disso, a obra atualiza essa tradição por meio de um gesto formal contemporâneo: a fragmentação da narrativa e a oscilação entre tempos e vozes que recusam a linearidade épica. Como observa Sandra Jatahy Pesavento (2006), ao analisar o romance histórico contemporâneo, já não se trata de representar a História como totalidade objetiva, mas de “[...] construir uma narrativa onde o tempo da história e o tempo da memória pessoal coexistem de forma descontínua, muitas vezes contraditória” (Pesavento, 2006, p. 32). Esse entrelaçamento de registros está presente em *Em câmara lenta*, que oferece páginas notáveis de reconstrução de eventos verídicos – como o protesto na Rua Maria Antonia, em São Paulo, após o assassinato de um jovem universitário pelo Comando de Caça aos Comunistas –, mas que o faz por meio de uma tessitura memorialística fragmentária.

A autobiografia de Tapajós – militante da Ala Vermelha do PCB e, posteriormente, integrante da luta armada – atua como matriz do texto, que, embora ficcionalizado, retém traços nítidos da experiência pessoal do autor. Essa duplicidade – entre ficção e testemunho – confere à obra uma densidade ética e política que amplia seu valor documental. O narrador-personagem só se distingue do autor empírico no desfecho da narrativa, quando morre: gesto que sinaliza tanto a ruptura simbólica entre o sujeito real e o ficcional quanto a dimensão trágica da militância armada derrotada.

As precárias condições de redação e publicação do romance – reorganizado pelos pais do autor a partir de pequenos fragmentos que ele os entregava em visitas durante sua prisão – tornam-se, nesse sentido, emblemáticas. A obra nasce como arquivo de cacos e restos, estrutura que a aproxima não do romance histórico clássico, mas de sua forma tardia, marcada por disjunções e pela consciência da crise da representação. A montagem de “fiapos narrativos”, como o próprio autor sugeriu, poderia remeter a experimentações modernistas, não fosse a comparação extemporânea. De todo modo, trata-se de uma escrita que se dá a *posteriori* da experiência extrema, marcada por hesitação, repetição e lacunas expressivas. O tempo da memória rompe a linearidade e retorna como imagem insistente, encenando um processo ainda inconcluso de reelaboração.

Nesse contexto, a cena da mulher que saca o revólver – repetida diversas vezes ao longo do romance – adquire o estatuto de imagem central. A narrativa desacelera, repete-se, redescreve o gesto, como quem busca fixar o momento anterior à perda, fixar o último instante em que o narrador viu “Ela” viva. A personagem, cujo nome é estrategicamente elidido, transforma-se em ausência fundadora, em espectro que estrutura toda a rememoração. O primo da mulher, também guerrilheiro, promete revelar as circunstâncias de sua morte – promessa que nunca se cumpre, perpetuando o mistério como centro gravitacional da narrativa.

Trata-se de uma estratégia que difere radicalmente das narrativas policiais ou policialescas, nas quais a violência se apresenta como enigma a ser resolvido. Em *Em câmara lenta*, o mistério não é motor da investigação, mas resistência à sua resolução. O autor implícito ao

texto sabe, desde o princípio, o que aconteceu, mas reluta em expor, seja por dor, seja por impotência narrativa. Assim, o romance propõe uma reelaboração simbólica do trauma, não uma explicação. A violência, nesse caso, não é um dado externo, mas uma presença interiorizada, cujas consequências atingem tanto o narrador quanto a forma narrativa. A tentativa de dizer o indizível se inscreve na própria arquitetura do texto, que hesita, interrompe, repete – em suma, que performa o trauma que tenta contar.

Por isso também o recurso à linguagem cinematográfica. Presente desde o título, a ideia de *câmara lenta* remete ao procedimento estético pelo qual a imagem traumática é congelada, repetida, montada em diferentes registros narrativos. A descrição da cena da mulher armada funciona como um plano-sequência desacelerado, enfatizando o arco do braço, o gesto suspenso, a tensão do olhar – uma imagem que, se por um lado condensa a potência da ação, por outro revela seu desfecho trágico, ao qual a narrativa retorna compulsivamente. O tempo é cortado por múltiplas histórias paralelas, como em um filme montado em camadas, mas essa imagem central – o último momento em que o narrador viu “Ela” viva – jamais é esquecida. Pelo contrário, ela precisa ser constantemente lembrada, reatualizada, reinscrita. Ou melhor: como todo trauma, precisa ser *sobrevivida* pela linguagem – mesmo à custa de sua fragmentação.

### 3. Uma estética brutal

Falando no indizível – e já antecipando o conteúdo de violência que irromperá de forma abrupta no desfecho da narrativa –, uma das passagens entrecruzadas nas sequências de montagem vertiginosa de *Em câmara lenta* acompanha a história de um comandante guerrilheiro venezuelano que tenta organizar um foco de resistência armada em algum rincão rural do país. Trata-se da única narrativa interna em que o narrador não participa como personagem, o que, dentro da arquitetura do romance, é significativo: essa distância marca também o grau de opacidade e estranhamento que cerca o episódio. Como é típico da épica fragmentária, o leitor demora a compreender o contexto e o sentido daquilo que se narra. Apenas mais adiante, próximo ao desfecho, torna-se claro que o comandante foi capturado e organiza, já na prisão, uma fuga ao lado de dois detentos comuns: um norte-americano e um japonês.

A peripécia remete à experiência histórica concreta de um país que viu o conflito político entre esquerda armada e Ditadura Militar produzir formas híbridas de criminalidade, ora associadas à milicianização do aparato repressivo, ora derivadas da convivência carcerária entre presos comuns e presos ideológicos. Contudo, o ponto mais marcante dessa sequência não está tanto no seu valor documental ou histórico, mas na forma como ela conduz à irrupção de uma violência sem mediação, radical e absoluta. Durante a tentativa de fuga, o “japonês” é interceptado por policiais e imediatamente executado, “reduzido a uma poça de sangue”. A frieza da elocução, aliada à economia verbal da descrição, produz um efeito de choque e exposição direta ao evento traumático, em que a morte não é nem simbolizada nem estetizada: apenas registrada.

Esse tipo de construção narrativa remete diretamente ao estilo que a crítica brasileira reconheceu em autores como Rubem Fonseca, Sérgio Sant’Anna e João Antônio – grupo ao qual Karl Erik Schøllhammer atribui a emergência de uma nova estética da violência. Em suas palavras:



A brutalidade, a obscenidade e o gesto violento não aparecem como elementos moralizados ou criticados, mas como fatos irredutíveis da experiência urbana contemporânea, constituindo uma estética que desafia os limites do narrável (Schøllhammer, 2013, p. 27).

O que se percebe, portanto, é que *Em câmara lenta*, embora ancorado em uma linguagem de rememoração e testemunho, antecipa formalmente aspectos desse novo realismo ao adotar, em determinadas cenas, uma elocução despida de mediação moralizante, que entrega ao leitor a violência em estado bruto. A escolha por narrar o fuzilamento do “japonês” com tamanha crueza, sem ornamentação, sem filtro sentimental, sugere uma recusa à idealização da luta revolucionária e, ao mesmo tempo, uma exposição brutal dos mecanismos de extermínio promovidos pelo Estado. Mais do que representar, o romance parece reencenar esse tipo de violência, e é justamente nesse gesto que ele se aproxima do que Schøllhammer identificará como uma estética de “excesso”, que procura produzir no leitor o mesmo abalo que a cena provoca no narrador ou na testemunha.

Nesse ponto, a cena da execução, ainda que breve, não é episódica. Ela condensa a lógica de um sistema onde a repressão estatal e a criminalidade comum já não se distinguem – e onde o corpo humano é tratado como resíduo. O fato de que o personagem seja referido apenas pela nacionalidade (“o japonês”) e que desapareça numa “poça de sangue” não é irrelevante: a identidade é anulada pela ação violenta, transformada em fluido, em mancha, em silêncio. O gesto narrativo, ao nomear isso sem comentário, denuncia.

Essa estética da exposição direta, sem interpolações explicativas ou condenações retóricas, também aproxima *Em câmara lenta* das formas literárias que emergiram nos anos 1970 e 1980 no sentido de dar conta de uma sociedade em colapso simbólico. Como observa Schøllhammer (2013), o desafio desses autores foi o de formular uma linguagem capaz de “aproximar-se da violência não para descrevê-la como espetáculo, mas para revelá-la como elemento estrutural da vida social brasileira” (p. 30). Nesse sentido, a literatura deixa de operar no registro da denúncia explícita e passa a funcionar como campo de reinscrição simbólica de uma experiência coletiva dilacerada, de uma história que não pôde ser plenamente contada por outras instâncias discursivas, como a justiça, a história oficial ou a sociologia.

Em suma, o que Tapajós realiza nessa sequência – como em tantas outras no romance – não é simplesmente a representação da brutalidade como dado externo, mas a sua incorporação formal à linguagem literária. A cena não é exceção, mas chave de leitura. Ao entrelaçar memória, história e trauma, o romance antecipa esteticamente o que viria a ser uma das principais marcas da ficção brasileira pós-1964: a centralidade da violência como experiência inelutável, e não apenas como tema.

O mesmo pode ser dito a respeito do penúltimo fiapo narrativo do romance, no qual o caso traumático da fuga de “Ela” é finalmente contado em sua completude, após o encontro do narrador com o primo da guerrilheira. Sem entrar em detalhes gráficos, sabemos que ela disparou contra policiais, abateu alguns, fugiu dos demais, entrou em luta corporal numa queda barranco abaixo, foi presa, brutalmente espancada e conduzida aos porões da repressão. É nesse ambiente de extrema crueldade que se revela sua resistência: mesmo submetida a agressões físicas, eletrocussão e ao pau de arara, “Ela” se recusa a delatar seus companheiros.

A prosa de Renato Tapajós, longe de pretender uma neutralidade ingênua, preserva a dignidade humana justamente em seus instantes de maior vulnerabilidade – relata o horror com uma distância controlada, evitando qualquer exploração obscena ou perversa do sofrimento. Essa postura, por vezes atribuída a um horizonte pós-moderno da literatura, mantém



um rigor ético que impede a banalização da violência. Até que, enfim, toma forma o momento derradeiro: o esmagamento do crânio de “Ela” por um aparato de tortura de aspecto medieval. Por sua carga grotesca e impacto simbólico, deixo essa descrição para o próprio leitor da obra.

Seja como for, na passagem final, com formato de epílogo, um narrador genuinamente colérico emerge – amaldiçoando e xingando com fúria os militares e torturadores em uma missão suicida de vingança e resistência. É nesse instante que ele se dirige a um ponto de encontro armado por um delator, dispara contra dois policiais de tocaia e acaba abatido por um terceiro. O relato é permeado por imagens poéticas carregadas de intensidade: “sóis explodindo”, “luzes lancinantes” – símbolos que transcendem a narrativa e se convertem em metáforas da luta e da morte.

Quando *Em Câmara Lenta* foi publicado em 1977, o romance desencadeou um debate literário insólito e profundamente político: os censores da ditadura, por um lado, e ninguém menos do que Antonio Candido, por outro. Chamado pelo regime para avaliar a obra, Candido defendeu sua publicação amparado na noção da “função poética da linguagem” formulada por Roman Jakobson, valorizando os méritos estéticos em contraponto à “função política”. Candido também ressaltou que a narrativa sugeria um balanço negativo da ação armada, evidenciado pelo destino trágico de “Ela” e do narrador-personagem. Por outro lado, o parecerista do regime recusou a publicação, interpretando o texto como uma tentativa explícita de “colocar o governo no banco dos réus”.

É possível que Candido tenha filtrado sua leitura por um compromisso democrático, buscando a circulação da obra como instrumento cultural de resistência. Já o censor tinha razão ao identificar nela uma denúncia potente – que, de fato, antecipava as revelações de violações de direitos humanos que só vieram a público em 1985, com o relatório *Brasil Nunca Mais*, organizado por Dom Paulo Evaristo Arns e Henry Sobel. Nesse sentido, *Em Câmara Lenta* desempenhou papel fundamental na elaboração da memória e na abertura do espaço para o trabalho do luto, ainda incompleto na sociedade brasileira contemporânea.

Idelber Avelar, em seu influente estudo sobre a ficção pós-ditatorial na América Latina, adverte que “a lembrança das violências do regime autoritário instaurado em 1964 só pode ser reprimida às custas de um esquecimento neurótico” – um verdadeiro entrave para a consolidação de uma democracia minimamente saudável (Avelar, 2009, p. 35). Esse esquecimento, por sua vez, estaria na raiz da sintomática explosão da violência na narrativa brasileira a partir da segunda metade do século XX – uma violência que é tanto produto quanto sintoma de uma memória social falha.

Desse ponto de vista, Renato Tapajós não apenas antecipou aspectos do que hoje se conhece como “realismo feroz”, mas também, enquanto elaborador literário de um trauma coletivo, ofereceu a chave para um essencial trabalho de luto ainda por realizar. Sua obra não só resgata uma história reprimida como também expõe a urgência de reconhecer e integrar essa memória à trama do presente brasileiro, sob risco de perpetuar um ciclo de silêncio e violência.

## 4 Um romance da reorientação ideológica

Falando agora especificamente da situação da esquerda brasileira, uma das passagens mais significativas de *Em câmara lenta* ocorre em meio a um diálogo carregado de tensão entre os jovens militantes da guerrilha urbana e um personagem mais velho, pai de uma das envolvi-

das na organização. De forma algo estereotipada – e, por isso mesmo, eficaz como tipo ideológico –, o “velho” representa a ala mais moderada do Partido Comunista. Trata-se de uma figura que já esteve envolvida na militância, mas que, agora, simboliza uma geração desmobilizada ou, ao menos, cética quanto às vias violentas de transformação social. O narrador observa que:

O velho havia sido militante do Partido muitos anos antes e conservava sua visão democrática de uma revolução distante e sonhada, embora não fizesse mais nada por ela. (Tapajós, 1977, p. 71)

Mais adiante, o mesmo personagem confronta os jovens: “Será que vocês, estudantes, não radicalizaram demais?” – um questionamento que, embora provenha de uma figura tratada com certa condescendência no texto, ecoa no desenvolvimento posterior da narrativa e ressoa no desfecho trágico de seus protagonistas.

Esse diálogo prenuncia uma das inflexões políticas mais importantes do romance: a percepção, por parte do narrador, de que o caminho da luta armada resultou em isolamento e fracasso. De fato, após o trauma da morte de “Ela” – companheira guerrilheira torturada até a morte nos porões da ditadura –, o narrador reencontra seu irmão, membro de outra organização de esquerda. Nessa conversa, emerge, pela primeira vez de forma explícita, uma crítica interna à estratégia do combate armado, associada agora à alienação política, à “casca” de aparelhos e ações dissociadas das massas populares. Nas palavras do narrador:

A organização dele, ele falou e deve ser verdade, a organização dele faz agora um outro trabalho e deve estar certo, eles conseguiram talvez encontrar os gestos que deviam ser feitos e nós não soubemos, os gestos de voltar para a massa, de romper o isolamento, de sair dessa casca de aparelhos, ações, aparelhos e encontrar quem luta, quem trabalha e luta, organizar pacientemente, explicar, ensinar e então um dia. (Tapajós, 1977, p. 162)

Essa formulação, em tom hesitante e profundamente afetado pelo luto, propõe uma reorientação da ação política que se aproxima daquilo que, àquela altura da década de 1970, já se discutia em setores importantes da esquerda: a necessidade de reconstruir vínculos com as bases sociais, retomar o trabalho de formação política, infiltrar-se em sindicatos e movimentos populares, e abandonar a lógica conspiratória e militarizada que marcou o ciclo da luta armada entre 1968 e 1972.

Renato Tapajós, portanto, além de testemunhar os horrores da repressão, assume uma dimensão reflexiva sobre a própria trajetória da esquerda revolucionária. A guerrilha não é celebrada, tampouco simplesmente condenada; o que o romance oferece é uma forma de autocritica, cuja potência reside no fato de vir de dentro – de quem lutou, de quem perdeu, de quem sobreviveu. Essa inflexão pode ser lida como um gesto de recomposição ética e política, que antecipa os processos de reorganização partidária e sindical que viriam a se intensificar a partir do final da década de 1970, culminando, entre outros movimentos, na fundação do Partido dos Trabalhadores e na renovação da luta democrática no Brasil.

Do ponto de vista formal, é importante destacar que essa reorientação política não se apresenta como tese ou discurso explícito, mas como percepção narrativa atravessada pelo trauma, pelas perdas e pela experiência concreta do fracasso. O reconhecimento da necessidade de “organizar pacientemente, explicar, ensinar” é feito com voz entrecortada, com

termos repetidos (“aparelhos, ações, aparelhos”), com frases que se interrompem no fluxo da consciência. Esse estilo reflete não apenas o estado emocional do narrador, mas também uma crítica implícita à lógica da ação direta imediatista, substituída aqui pela ideia de paciência política – de escuta, de construção lenta, de inserção social.

A melancolia dessa passagem é inseparável de sua lucidez. Não se trata de nostalgia pela militância perdida, mas de tentativa – ainda em estado germinal – de pensar outro modo de atuar, de lutar, de intervir na realidade. A literatura de Tapajós, ao apresentar esse deslocamento interno à própria esquerda revolucionária, contribui com o que Idelber Avelar (2009, p. 47) chamou de “autocrítica narrativa da militância”, forma de reelaborar o trauma político não apenas como denúncia, mas como exercício de reflexão histórica.

Em um país onde a transição democrática se deu sob o signo do pacto e da anistia recíproca, apagando as responsabilidades e os legados da ditadura, esse tipo de narrativa desempenha um papel fundamental na construção de uma memória crítica e, sobretudo, de um horizonte político possível – um que não se funda sobre o esquecimento, mas sobre a escuta e a elaboração do passado.

## Referências

AVELAR, Idelber. *O homem cordial e a política da violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 46. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2006. p. 255–261.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Hucitec, 2000.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & literatura: os caminhos do romance histórico*. São Paulo: Contexto, 2006.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O testemunho na era das catástrofes: narrativas e artefatos*. São Paulo: Editora 34, 2008.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

# Adeus às armas: uma leitura de *Quarup* e *Reflexos do baile*, de Antonio Callado

## *A Farewell to Arms: a Reading of Quarup and Reflexos do Baile by Antonio Callado*

**Adeline Alves Vassaitis**

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo | SP | BR

advassaitis@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-3863-8335>

**Resumo:** Este artigo se vincula à pesquisa de doutorado em andamento, a qual é centrada na investigação comparativa de dois romances de Antonio Callado: *Quarup* (1967) e *Reflexos do baile* (1976). Apesar das diferenças entre ambos, sugere-se que eles fazem parte de um projeto ficcional integrado, cujo propósito é investigar em profundidade a realidade brasileira durante a vigência da ditadura civil-militar. Com base nessa perspectiva, também pretende-se identificar o modo como as vicissitudes sociais e políticas do período pós-golpe ressoam em cada narrativa, sedimentando literariamente não apenas temas, mas também aspectos estruturantes das formas romanescas em questão. Nesse percurso, evidencia-se que elementos da matéria histórica como o recrudescimento da repressão e da censura, a derrota da esquerda armada, o avanço da indústria cultural e o caráter contraditório da modernização conservadora brasileira tenham sugerido impasses narrativos que a escrita de Callado buscou encaminhar esteticamente.

**Palavras-chave:** Antonio Callado; *Quarup*; *Reflexos do baile*; literatura brasileira; romance; Ditadura Militar.

**Abstract:** This article aims to present some findings from a broader research project focused on the comparative analysis of two novels by Antonio Callado: *Quarup* (1967) and *Reflexos do Baile* (1976). Despite their differences, it is suggested that both works are part of an integrated fictional project whose purpose is to deeply investigate Brazilian reality during the civil-military dictatorship. From this perspective, the study also seeks to identify how the social and political changes of the post-coup period resonate in each narrative, shaping not only



recurring themes but also the structural elements of the novelistic forms in discussion. In this process, it becomes evident that historical elements, such as the intensification of repression and censorship, the defeat of the armed left, the rise of the culture industry, and the contradictory nature of Brazil's conservative modernization, generated narrative impasses that Callado's writing sought to address through specific aesthetic strategies.

**Keywords:** Antonio Callado; *Quarup*; *Reflexos do baile*; brazilian literature; novel; Military Dictatorship.

## 1 Introdução

O presente artigo propõe uma análise comparativa dos romances *Quarup* (1967) e *Reflexos do baile* (1976), do escritor e jornalista Antonio Callado, com o objetivo de investigar como a dinâmica histórica do período pós-1964 é incorporada às suas respectivas estruturas narrativas. Mais do que um pano de fundo temático, acreditamos que o contexto político, do golpe militar ao auge da repressão, constitui uma força modeladora intrínseca à ficção de Callado, gerando soluções formais específicas em cada obra.

Embora separados por quase uma década e distintos em escopo e atmosfera, ambos os romances mencionados integram um projeto ficcional de matiz realista que, nas palavras do crítico Davi Arrigucci Jr. (1979, p. 64), busca “apreender como uma totalidade significativa, um momento histórico”. No entanto, é crucial salientar que o realismo de Callado não é ingênuo: ele não abraça um mandamento épico de objetividade, nem se reduz à mera aplicação dos moldes do romance oitocentista. Pelo contrário, sua obra é profundamente atravessada por uma consciência aguda dos impasses da narrativa em uma época que reconhece as dificuldades de narrar.

É precisamente nesse território de tensão entre o compromisso com a realidade histórica e a consciência dos limites da representação que nossa análise se desdobrará. Assim, examinaremos as soluções literárias que Callado elabora para os desafios colocados pelo processo social brasileiro das décadas de 1960 e 1970, orientando-nos pelas seguintes questões: como a ficção do escritor reage, em *Quarup*, ao imperativo de engajamento político no imediato pós-golpe, e como, em *Reflexos do baile*, elabora ficcionalmente a derrota e o desmantelamento dos projetos da esquerda armada? Quais formas de figuração as narrativas propõem em relação às vicissitudes produzidas pela modernização conservadora do país? De que maneira o aumento sistemático da repressão e o advento do Ato Institucional Nº 5, em 1968, que instaurou a censura prévia e aprofundou o arbítrio, impactam as possibilidades do discurso ficcional em *Reflexos do baile*?

## 2 *Quarup*: a “deseducação do intelectual” e a promessa de revolução

Publicado em 1967, *Quarup*, a primeira obra analisada, emerge no calor do momento que se seguiu ao golpe militar de 1964, durante um período de mobilização de uma oposição civil, particularmente vibrante nos meios intelectuais e artísticos. Antonio Callado escreveu seu romance, que narra dez anos da história brasileira – entre os anos de 1954 e 1964 –, em meio a um intenso debate que reconfigurava a paisagem cultural brasileira. Tal discussão tinha como foco a necessidade de uma redefinição do papel do intelectual e da própria função social da arte em tempos de exceção. Nesse contexto, o problema central que se impunha aos escritores e artistas era o da necessidade de abraçar a militância política. O imperativo do engajamento pressionava a produção cultural a se tornar um instrumento de conscientização, desafiando as fronteiras tradicionais entre a criação estética e a ação política.

É nesse terreno movediço que a narrativa de *Quarup* se arma, não como uma resposta dogmática, mas como uma investigação ficcional profunda sobre os impasses desse próprio engajamento. Como observa Francisco Venceslau dos Santos (1999, p. 27), *Quarup* se consagrou como o “romance paradigma da década de sessenta” precisamente porque, em sua estrutura e temática, condensa os dilemas cruciais da época: o embate entre utopia e repressão, a crise das esquerdas e a busca por novas formas de resistência”.

Em linhas gerais, a trama, conduzida por um narrador onisciente em 3ª pessoa, organiza-se em torno da trajetória de Nando, um jovem padre pernambucano que inicialmente vive enclausurado em um mosteiro, alheio aos conflitos sociais que incendiavam o Nordeste. No desenvolvimento da narrativa, o personagem deixa progressivamente seu isolamento, ao travar contato com gente do mundo. Sua paixão por Francisca, uma jovem pintora que coloca em xeque seu voto de castidade, e seu contato com o militante Levindo, noivo de Francisca, representam as primeiras rachaduras no edifício dogmático de sua fé. Esse processo de abertura é radicalizado com a iniciação sexual do protagonista junto à estrangeira Winifred, episódio que desloca sua busca do plano espiritual para o terreno concreto da ação. Assim, inaugura-se uma transformação que o levará a questionar não apenas sua formação religiosa, mas também seu lugar em um Brasil em convulsão, a partir de um processo de “deseducação”. Impulsionado pelo contato com essas novas realidades e pela descoberta da própria sexualidade, o padre ganha fôlego para assumir um projeto ambicioso e redentor: a catequização dos povos indígenas do Xingu, idealizada a partir de uma visão romântica das Missões Jesuíticas do período colonial.

Antes de partir para a floresta, no entanto, Nando é obrigado a viajar para o Rio de Janeiro, onde se depara com a burocracia do SPI (Serviço de Proteção ao Índio) e é iniciado nos círculos da boêmia carioca. Nesse ambiente, o consumo de éter e os envolvimento efêmeros com diferentes mulheres aprofundam sua “deseducação”, corroendo ainda mais os alicerces de sua identidade clerical. Ao tentar levar a cabo sua missão na selva do Xingu, Nando se depara com os dilemas éticos de seu projeto, constatando que a evangelização, longe de salvar almas e instituir uma comunidade fraterna, era um instrumento de dominação dos povos autóctones. Assim, sua prelazia acaba apenas facilitando a invasão de terras indígenas por agentes do governo, cujo verdadeiro interesse residia na construção da estrada Transbrasiliana. A descoberta dessa dura verdade não constitui apenas um revés para o jovem padre, mas também atua como a crise catalisadora que culmina em sua renúncia à batina:



A Transbrasiliana estava então ainda pequena, nem metade do que era agora, mas implacável, ferindo o lombo da terra não com ferro frio e passageiro de enxada mas com ferro em brasa. Jerusalém é aqui, bradava na floresta a via ímpia. Só mesmo chorando de desalento e vergonha diante das prelações depois de vista a estrada: as meninas de soturno vestido comprido e fita de filha de Maria no pescoço, os curumins de calção e camisa de meia, transferidos do Éden para um subúrbio, rezando o terço alto e cantando ladainha à beira do rio embebido como um sabre de trevas no flanco barrento do Amazonas. (Callado, 2014a, p. 244)

De volta a Recife, o ex-padre canaliza seu fervor reprimido para o engajamento político direto, atuando na alfabetização dos agricultores, de acordo com o método Paulo Freire, e na organização das Ligas Camponesas, movimento que defendia os direitos dos trabalhadores rurais e desafiava a arcaica estrutura fundiária brasileira. No entanto, a instauração do regime militar em 1964 interrompe brutalmente essa experiência democrática. Diante do fechamento dos canais de ação política convencionais, Nando, assim como muitos intelectuais de sua geração, vê-se compelido a abraçar a luta armada para combater a ditadura.

Como se pode observar a partir dessa descrição do enredo, o percurso do jovem protagonista, marcado por uma constante transição entre diferentes espaços – o sertão de Pernambuco, o Rio de Janeiro e o Xingu –, expressa um forte senso de urgência, que se reflete na própria dinâmica da narrativa. Em diversas passagens da obra, observa-se uma aceleração em seu ritmo, de modo que grande parte das ações de Nando se desenrolam com uma intensidade febril, porém transitória. Suas iniciativas carregam uma marca de impermanência, evidenciando a indefinição de seu caráter – algo que o próprio herói romanesco reconhece ao afirmar: “Eu me converto a tudo que exija fervor. Minha falta de caráter é um excesso de zelo” (Callado, 2014a, p. 397). Contudo, seria um erro considerar que o livro é constituído unicamente por um turbilhão ininterrupto de acontecimentos. A narrativa é estrategicamente pontuada por longas pausas discursivas, que suspendem o fluxo acelerado da trama para dar lugar a debates densos e polêmicos entre os personagens intelectuais.

Tal oscilação rítmica foi interpretada por uma parcela expressiva da crítica dos anos 1960 e 1970 como uma falha composicional do livro, o qual seria marcado por uma falta de coerência estrutural. Em seu ensaio *Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado*, Lígia C. M. Leite (1983, p. 131) retoma e analisa a recepção de *Quarup* no momento de seu lançamento, observando que intérpretes relevantes daquele contexto, como Nelson Werneck Sodré e Paulo Hecker Filho, condenaram o romance devido a seus saltos narrativos e ao seu excesso de informações, chegando a classificá-lo, de forma pejorativa, como um “livro gordo”. Longe de representar um mero problema de construção, propomos que essa dinâmica instável constitui antes uma resposta estética à complexidade do momento histórico. Desse modo, sustentamos que através de suas descontinuidades, a estrutura de *Quarup* antecipa, de modo intuitivo e pioneiro, as tensões formais que seriam radicalizadas na literatura do pós-1968. Nesse período, a narrativa linear, pautada por uma lógica causal, a qual era tida como modelo de comunicação fluida com o público leitor, começou a ser intensamente questionada, justamente por parecer inadequada para representar a fragmentação da experiência diante do fechamento dos horizontes históricos.

O que se poderia chamar de caráter volúvel do protagonista – precisamente o elemento responsável pelos atropelos narrativos que tanto incomodaram a crítica – revela-se, em última instância, um dispositivo fundamental do romance. Tal inconsistência dá expres-

são literária às contradições que atravessavam a vida intelectual brasileira em um período de intensa ebulição política. Os sucessivos fracassos e desvios de Nando figuram o descompasso histórico do letrado em uma nação periférica na qual o ímpeto civilizador dos bacharéis, expresso pelo desejo de colaborar na construção de um projeto modernizante, esbarra constantemente, no senso de desconcerto gerado pela inadequação de suas propostas ao solo social do país. Esse tipo de contradição entre o arcabouço ideológico das elites e a realidade local, como bem observou Roberto Schwarz (2012a, p. 30), constitui um traço definidor da “experiência intelectual brasileira”.<sup>1</sup>

Para compor esse diagnóstico, Callado não se limita à figura do protagonista, o autor também povoa o romance com uma galeria de personagens cujas ideias sintetizam, de forma exacerbada e propositalmente caricatural, os espectros ideológicos gestados nos anos de otimismo desenvolvimentista, durante a chamada República Populista. Por meio de diálogos extensos e deliberadamente artificiais é construída uma comédia ideológica de alcance crítico, na qual cada uma das figuras encarna uma receita pronta – e quase sempre absurda – para sanar os “males do Brasil”. Um exemplo expressivo desse procedimento surge no diálogo entre Nando e o etnólogo Lauro, personagem que viaja ao Xingu para recolher lendas indígenas capazes de fornecer ensinamentos aos brasileiros, como a curiosa fábula do jabuti, a qual transcrevemos a seguir:

— Sabe como é que o jabuti matou a anta, não?  
— Não – disse Nando.  
— Saltou no escroto da anta e espremeu até a anta morrer! Boa, não é?  
— Magnífica história – disse Nando. – Tem humor, tem seu toque sinistro. Muito boa. — E programática, Nando. É só passarmos à ação, de nossa parte. Está tudo no conto. Seminal. [...] — Você não acha que basta copiar a fábula?  
— Bem, exatamente não sei. Espremer os culhões dos americanos até eles irem embora? (Callado, 2014a, p. 293)

Em consonância com a proposta anti-imperialista de Lauro, Levindo, o estudante radical e anti-imperialista, quer libertar seus compatriotas do domínio estrangeiro, alimentando a busca por um mitológico centro geográfico do país, de onde se varreria, em círculos concêntricos, a nefasta ingerência externa: “[...] precisamos criar dentro do brasileiro a ajuda ao Brasil. Temos que fabricar os mitos” (Callado, 2014a, p. 29). Já Ramiro, o médico francófilo, defende que a doença e a miséria são traços inerentes à nação, repetindo constantemente a máxima do sanitarista Miguel Pereira de que o Brasil seria um grande hospital. Em oposição a essa concepção, Falua, o jornalista boêmio, aposta na força do éter e acredita no caráter carnavalesco e alegre de seu povo; Fontoura, o sertanista frustrado, argumenta em favor de uma nação inteiramente pertencente aos índios, que seriam protegidos dos brancos por enormes cercas de arame farpado; Vilar, o engenheiro desenvolvimentista, prega a modernização e a integração nacional por meio da construção de estradas, como a mencionada Transbrasiliana; Otávio, comunista veterano e herdeiro do ideário da Coluna Prestes, acredita na força da

<sup>1</sup> Roberto Schwarz, como se sabe, refere-se em seu ensaio “As ideias fora do lugar” (2012a), sobretudo ao desconcerto provocado pela inadequação do corolário liberal ao terreno do capitalismo escravista brasileiro, conforme evidenciado pela ficção madura de Machado de Assis. Entretanto, o mesmo ensaio também aponta para a generalização de impasses ideológicos desse tipo para a compreensão da “experiência intelectual brasileira” em sentido mais amplo.

frente popular com Vargas – única via, segundo ele, para a luta contra o imperialismo. Do lado dos militares, destaca-se o fanático Ibiratinga, que propõe a adoção sistemática da tortura nos interrogatórios como parte de uma nova Inquisição, destinada a purificar a alma doente do Brasil, supostamente contaminada pela praga comunista: “— Arrogo! Assumo e abraço deveres inquisitoriais. Nós somos sagrados e ungidos agora. [...] O Brasil começa conosco. O Brasil começa agora” (Callado, 2014a, p. 438).

Longe de constituir meros estereótipos, esses personagens funcionam como projetos de Brasil em miniatura, cujo confronto verbal expõe o caráter abstrato, importado ou simplesmente delirante de boa parte do pensamento social da época. Nesse grande teatro de ideias desconectadas da prática, Callado não apenas retrata o debate intelectual pré-1964, mas também o submete a uma sátira implacável, sugerindo que a verbosidade e a desconexão das camadas pensantes em relação aos dramas comuns da população era, em grande medida, cúmplice da impossibilidade de transformação do país.

Em vista disso, é crucial observar que, com exceção de Nando, todos os demais personagens mantêm-se rigidamente fixos em suas posições ideológicas, apesar do constante intercâmbio de ideias. Cada um se refugia em seu próprio universo discursivo, criando espaços herméticos e impermeáveis aos argumentos alheios. Esse movimento de excessiva intelectualização dos conflitos – em que o debate se torna um fim em si mesmo – acaba por esterilizar a potencialidade transformadora do diálogo, já que este não se converte em ação concreta, mas antes a substitui.<sup>2</sup>

É certo, porém, que as trocas de ideias com outros indivíduos produzem um efeito em Nando, que se destaca como o único capaz de reelaborar seus pontos de vista. Ao ser obrigado a se reinventar continuamente, ele apropria-se de percepções das pessoas com quem convive em sua jornada. Em alguns momentos, ele incorpora aspectos da visão de mundo carnavalizada do jornalista Falua para compor sua própria compreensão da realidade; em outros, faz ecoar as lições do ex-médico Ramiro em um discurso inflamado sobre a passividade do brasileiro e sua espera por uma morte limpa, sem heroicidade e derramamento de sangue, na cama de um hospital: “Brasilidade é o encontro marcado com o câncer. Brasilidade é a espera paciente da tuberculose. Brasilidade é morrer na cama” (Callado, 2014a, p. 456).

De acordo com essa dinâmica, Nando, ao final do romance, não apenas adere ao ponto de vista de Levindo, como também assume simbolicamente sua identidade. O militante trotskista, que é assassinado durante uma greve camponesa, ainda no início da narrativa, transforma-se, assim, em uma espécie de modelo para o indeciso protagonista. Poucos meses após o triunfo do golpe, Nando organiza um grande jantar comunitário, do qual participam militantes comunistas, camponeses, pescadores e prostitutas, para marcar o décimo aniversário de morte de Levindo. O evento constitui o clímax da fusão entre o sagrado e o político na narrativa: ele conjuga a eucaristia cristã com a antropofagia tupi, transformando a ceia em um ritual de deglutição simbólica do outro, a fim de que todos os presentes pudessem incorporar

---

<sup>2</sup> Vale a pena recordar, de acordo com Peter Szondi (2001, p. 89), que o diálogo ganhou centralidade no drama burguês, desempenhando nele uma função dinâmica. Nesse contexto, pode-se afirmar que a palavra era ação, pois a troca entre os sujeitos conscientes, dotados de vontade e livre-arbítrio, funcionava como um motor da trama, como elemento capaz de articular conflitos e revelar psicologias. No caso de *Quarup*, observa-se que a maior parte dos diálogos são deslocados de sua função original e passam a operar de maneira desvinculada dos aspectos mais subjetivos dos indivíduos, adquirindo uma autonomia própria e se tornando meras “conversas”.

o inconformismo do falecido. Através da bebedeira e da comilança, Nando não só homenageia o amigo, mas também sinaliza a urgência do resgate de seu projeto revolucionário:

— Estamos aqui reunidos em espírito de festa para relembrar o único brasileiro morto por uma ideia [...]. À frente de um grupo de camponeses, morrendo pelo salário camponês, Levindo morreu uma bela morte estrangeira. Estamos aqui para comer o sacrifício de Levindo, comer sua coragem e beber seu rico sangue de brasileiro novo. E toda aquela multidão levantou os copos, cálices e canecos ribombando em resposta como se os grandes cartazes se tivessem posto a gritar: — Levindo, viva Levindo! (Callado, 2014a, p. 512).

A cena evoca ainda, de forma deliberada, o *kuarup* – cerimônia fúnebre do Alto Xingu que, através de um banquete festivo, celebra e reintegra à comunidade a força vital de líderes indígenas falecidos. Como se pode perceber, Callado constrói um mito político de resistência: a morte do militante Levindo passa a representar não um fim, mas o início de uma existência simbólica amplificada, que nutre e convoca os vivos à luta.

No entanto, a ceia em memória do militante é violentamente interrompida por soldados do Exército que enxergam o ritual como uma provocação. Durante o tumulto gerado pela invasão, Nando é brutalmente espancado e entra em um longo coma. Este estado de suspensão da consciência opera como uma passagem ritualística: metaforicamente, ele marca o limiar entre a identidade fragmentada do intelectual e o renascimento simbólico que se seguirá. Ao despertar – em uma recuperação descrita como quase milagrosa –, Nando emerge como um novo ser político. Suas antigas hesitações cedem lugar a uma postura determinada, que reproduz a liderança e a convicção que caracterizavam a militância de Levindo. É significativo, contudo, que esse despertar ocorra sob o signo da mutilação: devido à violência sofrida, o protagonista perde um olho e uma perna, o que simboliza não só o preço físico da repressão, mas também uma nova forma de enxergar e atuar no mundo. Por fim, ao optar por se unir a Manoel Tropeiro, camponês que representa a resistência popular contra o golpe, e partir para o sertão onde se organizavam os primeiros focos de guerrilha, Nando, atuando agora sob o codinome Levindo, completa sua transição do debate abstrato para a ação concreta:

Nando já a cavalo mal ouvia Manuel Tropeiro. Sentia que vinha vindo a grande visão. Sua deseducação estava completa. O ar da noite era um escuro éter. A sela do animal um alto pico. Da sela Nando abrangia a Mata, o Agreste e sentia na cara o sopro do fim da terra saindo das furnas da rocha quente [...]. Andavam agora num meio galope, Nando relembrando coisas da vida inteira mas sem sentir nenhuma ligação com os pensamentos e sentimentos que tivera: como homem feito que encontra um dia numa gaveta cadernos de colégio. Estava descontínuo, leve, vivendo minuto a minuto. (Callado, 2014a, p. 554)

Como se pode observar, o desfecho de *Quarup* sintetiza uma ambiguidade estrutural que percorre todo o livro: se, por um lado, a obra problematiza as convenções do romance cartesiano<sup>3</sup> – gênero centrado à emergência do indivíduo moderno –, por outro, ela ainda

<sup>3</sup> O termo “romance cartesiano” refere-se à influência da filosofia de René Descartes, especificamente o seu foco no individualismo e na primazia da experiência individual, no surgimento do romance moderno, conforme analisado por Ian Watt em sua obra seminal *A ascensão do romance* (1957). Essa ênfase na experiência particular,

parece manter uma aposta otimista na capacidade de ação histórica do sujeito. Essa crença na construção ativa da história tem relação com a promessa de revolução que nos anos 60 se disseminou pelo mundo. Não por acaso, o escritor e crítico comunista Ferreira Gullar identificou que o romance de Callado fornece uma espécie de modelo a ser seguido pelo brasileiro novo, aquele que nasceria da esperança revolucionária, e devido a isso argumenta que a obra seria um verdadeiro “ensaio de deseducação para brasileiro virar gente” (1967).

No entanto, a expectativa de um futuro redentor, juntamente com o modelo de engajamento que ela engendrava, seria fortemente questionada na passagem para os anos 1970. No novo cenário, enquanto a perspectiva do socialismo se enfraquecia, o capitalismo se reconfigurava em todo o mundo, no Brasil e nos demais países da América Latina, sem prejuízo do atavismo latifundiário e da agroexportação, vinha no bojo da tortura, da censura e da aniquilação violenta da oposição de esquerda, bem como do fortalecimento da indústria cultural. Nas palavras de Roberto Schwarz (2012b, p. 79), que reflete sobre essa transição no ensaio “Verdade tropical: um percurso do nosso tempo”:

[...] a vitória da contrarrevolução em 1964-70, com a decorrente supressão das alternativas socialistas, havia propiciado a passagem precoce da situação moderna à pós-moderna no país, entendida esta última como aquela em que o capitalismo não é mais relativizado por um possível horizonte de superação.

Pensando nesses termos, entendemos que *Quarup* fala para o leitor contemporâneo ao apresentar a derrisão dos projetos de modernização, arquitetados sob a égide da formação nacional, que foram interrompidos pelo golpe de 1964. Ao mesmo tempo, visto a contrapelo, seu engajamento se revela uma aposta para um momento específico, por sua vez ultrapassado pelo processo histórico descrito por Schwarz. Essa contradição coloca um problema crítico a explorar, ao mesmo tempo em que suscita uma reflexão: como as próximas obras de Callado lidarão esteticamente com tal impasse, em suas grandes e múltiplas dimensões?

### 3 Reflexos do baile, o fim da festa

*Reflexos do baile* (1976), escrito quase dez anos após *Quarup*, problematiza o tema do engajamento, radicalizando sua resposta formal às reflexões e dilemas levantados na obra de 1967, sem, no entanto, apresentar nenhum tipo de saída utópica. Como esperamos deixar claro em nossa análise, o livro nega o horizonte de expectativas presente em *Quarup*, em que a possibilidade de uma ruptura revolucionária ainda organizava e dava sentido ao processo de transformação vivido pelo protagonista Nando. Na verdade, o romance de 1976 apresenta um desfecho funesto e bárbaro para as esperanças dos anos 1960, evidenciando não apenas o esgotamento de um ideal, mas também a dificuldade de imaginar alternativas políticas viáveis em meio ao sufocamento imposto pelo autoritarismo.

---

característica do período de afirmação do gênero romanesco, relaciona-se também à ascensão da burguesia, que buscava na literatura a representação da vida de um homem comum. Nesse contexto, o gênero adquiriu seus traços característicos, apresentando personagens no espaço e no tempo, dando início a uma ação a partir de indivíduos em conflito.



Com efeito, *Reflexos do baile* retrata a época mais truculenta da ditadura no Brasil, quando, após a promulgação do Ato Institucional nº 5 em 1968, os grupos de guerrilha adotaram a tática de sequestro de embaixadores estrangeiros, à qual o regime reagiu com uma escalada brutal da repressão. Esse novo cenário promoveu uma alteração drástica nas perspectivas culturais de esquerda, substituindo a crença na possibilidade de intervenção política por um ceticismo quase sistemático.

A experiência do fracasso político opera como um eixo estruturante na arquitetura narrativa de *Reflexos do baile*, redirecionando seu percurso e instaurando uma atmosfera deliberada de estranhamento. Esta é construída desde o enigmático prefácio da obra, o qual prenuncia, de forma cifrada e alusiva, a tragédia que o livro irá contar:

...quando o rei de França veio a Milão, pediu-se a Leonardo que inventasse algum espetáculo incomum, e, em resposta construiu ele um leão, que, cada poucos passos que dava, abria o peito, expondo uma penca de lírios.  
Vasari. *Vidas dos pintores*.

Por que não seriam alguns bichos criados para o sofrimento, se na espécie humana a maioria dos indivíduos é votada à dor desde o momento de nascer?  
Buffon, *na História Natural*, desanimado de entender a preguiça (Callado, 2014b, p. 1)

Organizado em três partes, “A véspera”, “A noite sem trevas” e “O dia da ressaca”, o romance narra, de maneira insólita, as peripécias de um grupo guerrilheiro liderado por Juliana e seu noivo, o capitão Beto, que almeja concretizar um plano audacioso: sequestrar a rainha da Inglaterra durante um baile de gala em sua visita oficial ao Brasil. Em torno desse núcleo de luta armada, gravitam atônitos os diplomatas, apavorados pela crescente onda de rapto de embaixadores no Rio de Janeiro, em finais da década de 1960. Dentre eles, destacam-se o aposentado Rufino Mascarenhas, pai de Juliana, o americano Jack Clay, o português Antônio Carvalhaes e o inglês Sir Henry Dewar. Todavia, se o alvo previsto era a rainha da Inglaterra (que realmente visitou o Brasil em 1968), a trama faz com que o sequestro recaia sobre o petulante embaixador norte-americano. Tal ação provoca a ira do regime, que inicia uma perseguição sangrenta para rastrear os sequestradores. Quando o paradeiro deles é revelado por meio de uma denúncia, Juliana e seus companheiros são presos, barbaramente torturados e mortos.

Esse breve resumo, no entanto, não dá conta de apreender o que é a experiência de ler um livro tão excêntrico, cujo discurso narrativo se estrutura a partir de uma constelação de documentos heterogêneos: trechos de correspondências anônimas, notas dispersas, páginas de diário e relatórios oficiais da repressão se justapõem sem apresentar uma mediação explícita. Essa forma compósita produz a sensação de estarmos diante de um arquivo sigiloso interceptado, um acervo de mensagens conspiratórias, confissões íntimas e papéis burocráticos que jamais deveriam ter vindo a público. Por sua vez, as cartas e demais mensagens trocadas entre os personagens não identificam claramente seus emissores, apenas seus destinatários.

Para construir essa atmosfera de desconexão e estranhamento, Callado recorre ao princípio da montagem – procedimento caro às vanguardas do início do século XX. Em sua essência, essa técnica opera pela descontextualização, já que retira um fragmento (seja um texto, uma imagem, um som ou uma cena) de seu local de origem, desprendendo-o de sua função e significado habituais. Esse elemento isolado, agora um artefato livre, uma peça solta



de um conjunto, é então reinserido em uma nova constelação, justaposto a outros fragmentos igualmente deslocados.<sup>4</sup> Tal processo produz novos sentidos que não emanam mais de uma continuidade lógica, mas do choque entre as partes dissonantes. No caso de *Reflexos do baile*, esse método de composição não é utilizado de forma neutra, mas sim em uma chave de denúncia, como uma maneira de formalizar as dificuldades de comunicação em uma época de intensa censura e de terror generalizado. Expressar essa realidade cheia de lacunas e silêncios requer agora a superação dos moldes do romance oitocentista, já insuficientes, como explica o próprio Callado em entrevista à crítica Ligia Chiappini de Moraes Leite (1983, p. 239):

[...] Há uma diferença entre a confiança que você tem na sua capacidade de organizar o mundo na sua cabeça, pelo menos de forma compreensível, e o momento em que você começa a viver uma sucessão dos acontecimentos, falta a esperança de organizar, falta coesão, não só no Brasil, mas aqui aparece mais.

Ao dissolver a continuidade a lógica causal da trama através da montagem, *Reflexos do baile*, também tensiona um de seus pilares da forma romanesca: a ação. Consequentemente, observa-se que a narrativa avança a passos lentos, pois seus acontecimentos centrais são sistematicamente adiados diante de uma torrente de digressões variadas. Imersos em seu próprio universo, os personagens destilam um palavrório muitas vezes desconectado à intriga principal do romance. Ademais, ao adotar uma forma híbrida – que articula cartas e trechos de diário –, a obra de Callado impede que as ações se desenrolem de maneira direta diante do leitor. Dessa maneira, o que acaba assumindo a primazia na narrativa não é a manifestação concreta dos acontecimentos, mas sim a forma indireta e sugestiva por meio da qual eles são narrados. Mesmo a execução do tão aguardado baile – evento que, em uma estrutura romanesca convencional, constituiria o ápice do enredo – não se apresenta de forma ostensiva. Sua menção aparece em segundo plano, em um relato repleto de lacunas e incoerências, filtrado pela percepção embriagada da embaixatriz inglesa Doris Dewar, que, ao se recuperar dos efeitos do consumo excessivo de champagne durante a festa oferecida à rainha, tenta reconstituir o episódio em uma carta destinada à amiga Penélope:

Querida Penélope: Eu simplesmente tenho que falar com alguém a respeito. Ou pelo menos escrever. Às vezes me sinto à beira dos uivos, como uma troiana. É talvez o que eu deveria ter feito, uivar, no salão do Jeroboão, quando a Juliana me disse para informar Sua Majestade de que ela devia vir conosco ao jardim? [...] Não esqueça, tinha corrido muito champagne. A moça tirou alguma coisa da sua bolsa de festa, alguma espécie de arma, acho eu, de verdade, ou outro objeto, quem sabe, para me intimidar. [...] Sir Henry entrou, levou Sua Majestade a despedir-se de ministros que partiam. “Pouca sorte”, disse Juliana, “por outro lado, onde é que se guarda uma rainha?” E, depois, com a mesma incoerência: “Mas você também acha que reais projetos devem levar uma coroa, não?” *Champagne, champagne* era a única coisa que me ocorria no Salão Jeroboão. Me socorra, Penny, por favor. Juliana

<sup>4</sup> A compreensão aqui adotada acerca da técnica da montagem fundamenta-se na leitura do clássico *Teoria da vanguarda*, de Peter Burger (2012, pp. 127-129). Nesse estudo, o autor, ao falar das fases de constituição da alegoria, demonstra a importância da montagem nesse processo. Esta técnica seria responsável “por arrancar um elemento à totalidade do contexto da vida” e justapor esses elementos díspares e fragmentários, criando sentidos antes inexistentes. Nesse caso, aquilo que surge a partir dessa junção de retalhos não pode mais ser considerado um todo orgânico.

parece que sequestrou o embaixador Clay. Devo contar a minha história a esse repulsivo Harry não sei das quantas que se mete em tudo que é canto? *E contar-lhe o quê? O que é que aconteceu?* (grifos nossos) (Callado, 2014b, p. 130)

Ainda de acordo com o princípio da montagem, o romance realiza a sobreposição deliberada de temporalidades, estratégia que contribui decisivamente para turvar as coordenadas temporais da narrativa. Callado condensa e justapõe eventos reais marcantes do final dos anos 1960 e início dos 1970 – como a mencionada visita da rainha Elizabeth II ao Brasil em 1968, os sequestros de embaixadores por organizações de esquerda em 1969 e a repatriação dos ossos de Dom Pedro I em 1972.

Sobre esse pano de fundo histórico marcado por fatos mais recentes, projeta-se o eco de uma conspiração longínqua, já que o plano dos guerrilheiros, liderados pelo capitão Beto (cujo codinome “Pompílio” não é casual), espelha de modo paródico a fracassada e esquecida incursão do militar republicano Pompílio de Albuquerque, que, em 1871, planejou deixar o Rio de Janeiro no escuro e sequestrar a família real brasileira:

[...] Pompílio furioso, intransigente, imprudente, pronto a desertar na marra. Vai com jeito ou sai da frente que o boi ficou bagual. Pompílio resolvido a executar seu plano de cem anos atrás. “Outro século não espero”. Organizou do Ribeirão das Lajes aos Macacos, no Jardim Botânico, um arripio matemático que medita sobre os geradores que crestem a grama e cegam os cavalos do Jockey. Fará recuar os relógios do Rio ao caos anterior ao terceiro versículo do primeiro dia, no primeiro capítulo do primeiro livro do Pentateuco, instante em que o Senhor, resolvido embora a criar a luz, já previa para o versículo 21 no dia quinto dedicado ao jogo do bicho a vinda ao mundo da pré-serpente. Bota pilha na lanterna, Dirceuzinho (Callado, 2014b, p. 20)

A esta sombra histórica soma-se a reverberação do baile da Ilha Fiscal, em 1889, evento que selou simbolicamente o ocaso da monarquia, em sua última grande festa. Quase um século depois, no contexto da resistência armada, a repetição do gesto conspiratório – um novo apagão planejado para atingir uma nova figura simbólica da “realeza” durante mais um baile – confere ao episódio uma dimensão de fantasmagoria histórica. Desse modo, o passado retorna como simulacro para revelar que, apesar da passagem do tempo e da mudança de regime, há ainda uma persistência dos mesmos rituais de ostentação e poder.

Além disso, a proximidade entre os dois “bailes” torna-se inegável ao se constatar que, tanto no episódio que prenuncia a República quanto na luta contra a ditadura, mesmo com suas evidentes diferenças, o povo permaneceu à margem, assistindo aos acontecimentos de forma passiva – ou, na expressão cunhada por Aristides Lobo, “bestializado”. Sugere-se, assim, uma triste continuidade na história política do Brasil: a de que suas grandes transformações, ou as tentativas de provocá-las, frequentemente ocorreram à revelia da participação popular. A obra explicita essa exclusão de modo contundente numa das cartas trocadas entre os guerrilheiros, endereçada ao camarada Dirceu, na qual se diagnostica a paralisia da população miserável e faminta, imobilizada por uma “mansa resignação”:

Dirceu: Eu sou um traidor convicto, mas pretendo que a traição dê frutos e aqui não dá. Não dá mesmo. Só se em vez de gente eu fosse um boi, uma manada de bois, um churrasco. Você me fala em armas, mais armas, mas eu preciso de coste-

las, patinho, acém, chã de dentro e mocotó. Tenho uma grosa de guerreiros e até um santo ou dois, mas não conseguimos vencer a mansa resignação dos que não comem. (Callado, 2014b, p. 16)

Nesse contexto, a apatia popular – tantas vezes criticada por setores da esquerda como falta de consciência política – é apresentada sob um viés mais primário e elementar, ancorado na luta pela sobrevivência imediata. É possível ainda entender que tal passividade descrita na carta do guerrilheiro é induzida não apenas pela fome, mas também por uma descrença histórica ligada à percepção de que as promessas abstratas de um futuro melhor não seriam suficientes nem para mobilizar a população, nem para satisfazer suas necessidades básicas. Assim, em vários momentos, o romance explicita a desconfiança dos pobres em relação ao discurso dos intelectuais, um ceticismo nascido da experiência concreta de espoliação, já que o revezamento de poder entre as elites de turno, muitas vezes, não produziu mudanças substantivas na vida dos mais desfavorecidos.

A exclusão das demandas populares dos projetos de transformação nacional só começou a ser questionada, em alguma medida, no contexto pré-1964, com a emergência dos movimentos populares e a discussão sobre as reformas de base. Em tal cenário, o golpe civil-militar apresentou, precisamente, uma resposta violenta a essa mobilização. Seu objetivo central foi interromper o processo de radicalização democrática e suspender a crescente participação popular na vida pública. Através da repressão, o regime buscou apagar da memória coletiva qualquer vestígio de organização dos oprimidos.<sup>5</sup> Esse contexto de recrudescimento autoritário é responsável pelas transformações na representação do povo nos romances de Callado. Se em *Quarup* (1967) os camponeses das Ligas ainda aparecem como sujeitos históricos portadores de um horizonte utópico, em *Reflexos do baile* (1976) essa presença se desmaterializa quase por completo. Isso ocorre porque, nos anos 1970, o aprofundamento da ditadura não apenas ampliou o abismo entre o intelectual e a massa espoliada, mas efetivamente colocou em discussão a ideia de que o povo seria o ator principal da transformação social, convertendo-o em uma figura espectral, silenciada e distante, cuja resignação se torna o pano de fundo mudo de um projeto revolucionário esvaziado de seu sujeito histórico.<sup>6</sup>

Ainda de acordo com esse ponto de vista, é importante considerar como a percepção sobre o crescente isolamento das camadas pensantes é fundamental para a construção das personagens do livro, revelando um aprofundamento de um dilema presente já em *Quarup*. No entanto, como já destacamos, no romance de 1967 ainda são mantidos traços de um realismo mais alinhado aos pressupostos lukácsianos (Cf. Lukács, 2009), concentrando-se em um herói problemático e individual, Nando, a obra de 1976 mostra o total esvaziamento da noção moderna de sujeito – cuja ascensão está no cerne da estrutura do romance burguês – ao construir personagens mais coletivas, com pouca densidade psicológica. Sob essa ótica,

<sup>5</sup> Neste trecho, apoiamo-nos na discussão feita por Paulo Arantes (2014) durante uma conferência intitulada “1964: um país feito num só golpe”. O filósofo defende que um dos propósitos fundamentais da ditadura de 1964 era erradicar da memória nacional a própria ideia de que o Brasil já teria conhecido formas efetivas de inconformismo político – não um descontentamento vago, mas aquele que mobiliza as pessoas comuns e as impulsiona a se organizar coletivamente.

<sup>6</sup> Sobre essa questão, Callado afirma, em entrevista a Ligia Chiappini de Moraes Leite (1983, p. 243), que: “[...] historicamente o povo está ausente. Na medida em que a gente vai progredindo na investigação ficcional do país, realmente vai sentindo isso mais agudamente”.

as figuras de *Reflexos de baile* se aproximam ou diferenciam de acordo com os interesses que encampam, formando alguns grupos principais: o dos embaixadores; o dos guerrilheiros, que trocam cartas enigmáticas entre si, e o dos agentes da repressão, cuja ausência de individualização sugere uma voz unificada que personifica o regime.

Os diplomatas, que, como vimos, também serão alvo dos sequestradores, reúnem-se frequentemente na casa de Rufino Mascarenhas, o qual inadvertidamente abre as portas do seu círculo social restrito ao grupo de luta armada integrado por sua filha. Como aponta Davi Arrigucci Jr. (1979, p. 69), o que unifica o grupo de embaixadores é o seu completo alheamento e desprezo em relação ao Brasil. Todos constroem uma visão estereotipada do país, que surge como um território inóspito, exótico e inculto, distante dos padrões civilizados que eles conhecem e respeitam. O diplomata português Antonio Carvalhaes, por exemplo, detesta a “Troglodítia” (Callado, 2014b, p. 26), modo pelo qual se refere à nação de bárbaros para a qual foi obrigado a vir com o objetivo de entregar os ossos de D. Pedro I aos militares, em comemoração ao sesquicentenário da independência. Também compartilham dessa perspectiva o embaixador americano Jack Clay, estereótipo do estadunidense arrogante e alienado que enxerga o país latino-americano como uma selva repleta de beija-flores, índios e tigres imaginários; além do diplomata inglês, Sir Henry Dewar, igualmente desinteressado pelo país no qual veio parar. Incomodados, tais personagens se refugiam em um universo fútil e restrito, dedicado a recepções, jantares e bailes, onde preservam o verniz superficial de sua sociabilidade elitista.

É possível observar que o alheamento não é exclusivo do corpo diplomático, pois, como observa Arrigucci (1979, p. 70), “a ele corresponde o isolamento, sem maiores questionamentos, dos sequestradores em relação ao povo, cuja causa alegam defender”. Para além dos fatores já mencionados, convém mencionar que a dinâmica da clandestinidade alimentou ainda mais o afastamento entre a intelectualidade engajada na luta armada e as bases populares. Tanto na ficção de Callado quanto na realidade, esses militantes elaboravam, em círculos extremamente fechados, ações de extrema radicalização, cujo resultado acabava sendo o oposto do desejado: em vez de suscitar uma ampla mobilização, elas provocavam estranhamento e medo na população. É importante lembrar também que enquanto o regime controlava a vida política com mãos de ferro, o chamado “milagre econômico”, intensamente propagandeado pela grande mídia, atuava como um poderoso anestésico social, ao produzir a sensação de que a nação progredia mais a cada dia. Dessa forma, a fabricação de uma aparência de estabilidade e prosperidade criava uma narrativa de sustentação do governo ilegítimo.

Em vista de todos esses fatores, observa-se que em *Reflexos do baile* até mesmo as interações entre os membros da guerrilha revelam-se frágeis e desconexas. Tais tentativas de entabular conversas, reduzidas a uma troca epistolar marcada por lacunas, silêncios e rupturas, não chegam a configurar um diálogo efetivo, mas antes expõem um tecido comunicativo truncado. A estrutura narrativa, ao fragmentar as vozes e impedir a construção de um discurso coletivo, nega assim a possibilidade de um diálogo orgânico no próprio seio da intelectualidade militante. Assim, se em *Quarup* a comunicação entre os intelectuais era obstaculizada pela rigidez ideológica dos personagens, no romance de 1976, ela se torna simplesmente impossível. Logo, fica claro que *Reflexos do baile* formaliza e aprofunda artisticamente o diagnóstico de uma paralisia generalizada que, depois de 1968, atingia de modo ainda mais contundente a camada pensante.

Com isso, assiste-se a uma reconfiguração radical da função da literatura engajada produzida no Brasil: se na década anterior, ela era orientada para a ação transformadora, a

partir dos anos 1970, ela se converte em espaço de crítica e interrogação irresoluta. O romance já não aponta para um futuro redentor, mas encara a derrota e o isolamento da esquerda como realidades incontornáveis, formalizando-as sem mediações consoladoras.

## 4 Encaminhamentos finais

A leitura comparativa de *Quarup* (1967) e *Reflexos do baile* (1976) evidencia que a ficção de Antonio Callado constitui um laboratório estético sensível aos deslocamentos, impasses e rupturas do período pós-1964. Se ambos os romances têm o objetivo de apreender seu tempo histórico, revelando-se, assim, parte de um projeto realista, cada qual o faz mediante recursos formais que respondem diretamente às demandas e aos limites de sua conjuntura.

Dessa maneira, as duas obras apresentam uma mudança significativa no que diz respeito às formas de figuração da história brasileira recente. Em *Quarup*, essa inscrição histórica manifesta-se por meio de uma estrutura narrativa marcada pela oscilação entre impulso transformador e hesitação reflexiva, a qual se expressa na própria volubilidade do protagonista. Essa instabilidade não se reduz a uma fragilidade composicional: ela dramatiza, de maneira aguda, o descompasso entre o projeto modernizador das elites intelectuais e a realidade brasileira, ao mesmo tempo em que sustenta, ainda, a crença na possibilidade de uma intervenção revolucionária. Assim, o romance captura o momento anterior à catástrofe política de 1968, quando o engajamento intelectual – mesmo atravessado por contradições – parecia conservar alguma potência histórica.

Já *Reflexos do baile* apresenta uma paisagem radicalmente distinta. O espaço de ação encontra-se totalmente soterrado pela violência sistêmica do Estado, pela censura e pela derrota dos projetos utópicos. Por conseguinte, a forma romanesca é tensionada e levada aos seus limites para dar conta de apreender o esvaziamento das expectativas.

## Referências

ARANTES, Paulo Eduardo. 1964: um país feito num só golpe. 2014. Conferência no lançamento de O novo tempo do mundo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VmlDqXRAXjc>. Acesso em: 31 ago. 2025.

ARANTES, Paulo Eduardo. 1964. In: ARANTES, Paulo Eduardo. O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência. São Paulo: Boitempo, 2014. p. 281-314.

ARRIGUCCI JR., Davi. O baile das trevas e das águas. In: ARRIGUCCI JR., Davi. *Achados e perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Polis, 1979. p. 59-75.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

CALLADO, Antonio. *Quarup*. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014a.

CALLADO, Antonio. *Reflexos do baile*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014b.

GULLAR, Ferreira. Quarup ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente. *Revista da Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, n.15, set., 1967. p. 251-258.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Quando a pátria viaja: uma leitura dos romances de Antonio Callado. In: LAFETÁ, João Luiz; LEITE, Ligia Chiappini Moraes; ZILIO, Carlos. *O nacional e o popular na cultura brasileira: artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 129-235.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio filosófico sobre as formas da grande épica*. 2. ed. Tradução de José Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

SANTOS, Francisco Venceslau dos. *Callado no lugar das ideias*. Quarup: um romance de tese. Rio de Janeiro: Caetés, 1999.

SCHWARZ, Roberto. As Ideias Fora do Lugar. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2012a. p. 9-32.

SCHWARZ, Roberto. Verdade tropical: um percurso do nosso tempo. In: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia – ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b. p. 52-110.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.



# Entre o insólito e a máquina: o *golem* de *Pantokrátor* como espelho das tensões do proletariado no século XXI

## *Between the Unusual and the Machine: the Golem in Pantokrátor as a Mirror of Proletarian Tensions in the 21st Century*

**Ricardo Celestino**

Pontifícia Universidade Católica de  
São Paulo (PUC-SP) | São Paulo | SP | BR  
ricardo.celestino2003@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-2559-9510>

**Resumo:** Este artigo explora a figura do golem no romance *Pantokrátor*, de Ricardo Labuto Gondim, como uma alegoria central para as complexas tensões que moldam o proletariado no século XXI. Ao redefinir o golem como um ser artificial com aparência humana, produzido em escala industrial e inserido em um cenário de alta tecnologia e precarização, a obra estabelece um diálogo crítico com a ficção científica e o “insólito literário”. A análise examina como Gondim utiliza essa figura para desvelar a exploração e a desumanização em um contexto de automação crescente e controle algorítmico, evidenciando as fronteiras porosas entre tecnologia, subjetividade e poder sob o capitalismo tardio. Adicionalmente, o artigo investiga a relevância do conceito de necropolítica de Mbembe para compreender a instrumentalização de vidas e a gestão da obsolescência na era digital. Argumenta-se que *Pantokrátor* oferece uma perspectiva incisiva sobre os novos desafios do trabalho e da agência individual, transformando o golem em um espelho das angústias contemporâneas e um catalisador para a reflexão sobre futuros mais equitativos, onde a resistência e a busca por autonomia se manifestam mesmo nas condições mais adversas.

**Palavras-chave:** golem; proletariado digital; necropolítica; tecnocapitalismo; Ricardo Labuto Gondim; *Pantokrátor*.



**Abstract:** This article analyzes the figure of the golem in Ricardo Labuto Gondim's novel *Pantokrátor* as a central allegory for the complex tensions shaping the 21st-century proletariat. By redefining the golem as an artificial, human-like being, mass-produced and situated in a high-tech, precarious context, the work critically engages with science fiction and the "literary uncanny." The analysis explores how Gondim uses this figure to unveil exploitation and dehumanization amidst increasing automation and algorithmic control, highlighting the porous boundaries between technology, subjectivity, and power under late capitalism. Furthermore, the article investigates the relevance of Mbembe's concept of necropolitics in understanding the instrumentalization of lives and the management of obsolescence in the digital age. It is argued that *Pantokrátor* offers a sharp perspective on the new challenges of labor and individual agency, transforming the golem into a mirror of contemporary anxieties and a catalyst for reflection on more equitable futures, where resistance and the pursuit of autonomy emerge even under the most adverse conditions.

**Keywords:** golem; digital proletariat; necropolitics; techno-capitalism; Ricardo Labuto Gondim; *Pantokrátor*.

## Introdução

A figura do *golem*, personagem presente nas narrativas de tradição judaica, apresenta-se na literatura contemporânea como um ícone das ansiedades e desafios do proletariado no século XXI, acentuados pelos avanços tecnológicos e pela precarização do trabalho. Este artigo investiga o *golem* no romance *Pantokrátor*, de Ricardo Labuto Gondim, como uma alegoria dessas tensões.

Ricardo Labuto Gondim, escritor do insólito literário do século XXI, explora as relações entre tecnologia e sociedade em seu romance de 2020, *Pantokrátor*. Nesta obra, o conceito de *golem* é redefinido. Distinto da criatura de barro ou pedra da tradição judaica, o *golem* na narrativa de Gondim é concebido como um ser artificial de aparência humana. Embora essa reinterpretação o alinhe com os tropos da ficção científica referentes a ciborgues e andróides, distanciando-o de suas origens culturais, a obra se distingue por utilizar os modos de enunciação do insólito literário. Isso se manifesta no manejo contemporâneo do andróide, que inclui um estranhamento cognitivo inerente às complexidades do século XXI: o *golem* de *Pantokrátor* apresenta-se como um ser que não é nem andróide nem robô, mas sim uma entidade híbrida, meio sintética, meio orgânica, tal qual a criatura de *Frankenstein*, mas produzido em escala

industrial nos subúrbios cariocas. A ressignificação do termo *golem* constitui um elemento central na discussão de identidade, autonomia e condição de servidão na era tecnológica.

O foco deste artigo é analisar como *Pantokrátor* emprega essa figura do *golem* para espelhar as tensões entre capital e trabalho, a alienação do indivíduo e as formas de controle social e econômico que caracterizam o contexto atual. Metodologicamente, a Literatura, e em particular *Pantokrátor*, é abordada nesta pesquisa como um discurso constituinte, pois consideramos que o literário enuncia-se como fundador de significados e identidades sociais, conforme a perspectiva de Maingueneau (2015).

Ainda, observamos que a narrativa do romance utiliza o insólito literário, compreendendo-se a ficção científica como uma variação do modo de enunciar o insólito, nos termos de Ceserani (2006) e Bessière (1974). Este enquadramento teórico-metodológico nos permite a análise de como a obra desafia percepções normativas do gênero ficção científica e explora ambiguidades da condição humana por meio de uma narrativa especulativa. Tal abordagem se alinha à perspectiva de Ginway (2005), que aponta a ficção científica como um veículo adequado para o exame da percepção e do impacto cultural do processo de modernização, especialmente no Brasil. Assim, a trajetória do protagonista *golem* em *Pantokrátor* convida a uma análise dos mecanismos que moldam a subjetividade individual em meio à tecnologia e ao capitalismo tardio, utilizando a potência da literatura para refletir e questionar estruturas sociais.

A fim de desenvolver esta análise, o artigo se estrutura nas seguintes seções: inicialmente, em *O Ícone do Golem: De Lenda a Símbolo do Trabalhador Expoliado*, delinearemos a evolução histórica da figura do *golem* na Literatura, conectando-a à representação do proletariado e às discussões sobre biopolítica e necropolítica; em seguida, em *Pantokrátor: O Enredo e a Reconfiguração do Golem no Tecno-Capitalismo*, apresentaremos um resumo do romance e aprofundaremos a análise de trechos específicos, examinando a desumanização, a mercantilização da vida, a identidade imposta e a busca por agência dos personagens *golem*. Finalmente, nas *Considerações Finais*, sintetizaremos as contribuições do romance para a compreensão das tensões contemporâneas e a pertinência da figura do *golem* na crítica ao capitalismo digital.

## O ícone do Golem: de lenda a símbolo do trabalhador expoliado

O *golem*, figura lendária da tradição judaica, emerge como um ícone recorrente no insólito literário dos séculos XIX ao XXI, transcendendo suas origens para ressoar com preocupações contemporâneas. Sob a lente da semiótica proposta por Peirce (1958), consideramos o *golem* como um signo que apresenta um tipo de relação sugestiva com o objeto, por meio de semelhança de qualidades. No caso do *golem*, sua representação icônica reside nas qualidades inerentes a sua própria construção e propósito: a forma humanoide, a animação artificial, a obediência cega e, frequentemente, a força descomunal. Essas características, que o *golem* manifesta intrinsecamente, estabelecem uma relação de semelhança com a ideia de trabalho, servidão, ou até mesmo com a própria humanidade, mesmo que a criatura não possua uma existência real ou uma contraparte física específica. Nesse contexto, o *golem* atua como um signo que expressa as qualidades de um objeto externo à narrativa, oferecendo uma sensação de sua presença, mas sem identificá-lo. No caso, o conceito de autômato e o temor da criação descontrolada, através de suas qualidades representativas.

Nazario e Nascimento (2004) observam que, originário da Cabala e do misticismo, o *golem*, criado a partir do barro para proteger o povo judeu, modificou-se, a partir do século XIX, para uma representação de autômatos e robôs que alegoricamente implica uma crítica social à Revolução Industrial. Romances como *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley já prenunciavam essa transição, explorando a criação da vida artificial e suas potenciais consequências trágicas, estabelecendo um paralelo com a criatura autômato que se volta contra seu criador. No século XXI, essa evolução continua, com autores como Gondim (2020) investigando relação entre humanos e máquinas, a ética questionável da inteligência artificial e os riscos inerentes à criação de seres que podem colocar em cheque o que identificamos como essência da complexidade humana.

No século XIX, inúmeras produções literárias questionaram o impacto desumanizador da industrialização e a exploração da classe trabalhadora. É o caso de romances como *Oliver Twist* (1838) de Charles Dickens que expõe as condições de vida nos cortiços de Londres e a exploração de crianças em fábricas e a série *Os Rougon Macquart* (1871), de Émile Zola, que apresenta um retrato cru e realista da sociedade francesa sob o Segundo Império, revelando a corrupção, a pobreza e a violência que permeavam todas as camadas sociais. Nessas e em tantas outras obras que tomam o literário como estética de representação das desigualdades sociais, os trabalhadores, despojados de sua humanidade e reduzidos a meros instrumentos de produção, prenunciam o ícone do *golem*, seres criados e controlados por forças superiores. Embora o *golem* não seja sequer mencionado nas obras supracitadas, a essência de seu ícone para as narrativas de ficção científica subjaz como formação discursiva (Maingueneau, 2015) ou um *zeitgeist*, isto é, o espírito de uma época, acerca da exploração e da desumanização presente no arco narrativo de personagens fragilizados pela dinâmica industrial em uma sociedade capitalista.

“Frankenstein” (1818), de Mary Shelley, é considerado uma das primeiras obras a personificar o *golem* moderno ao narrar a criação de uma criatura artificial por Victor Frankenstein, simbolizando as ansiedades da era industrial e os limites da ciência e da ambição humana. A rejeição da criatura por seu criador e pela sociedade desencadeia um ciclo de violência e sofrimento que reflete questões universais como responsabilidade, alienação e busca por identidade. Segundo Moretti (1983), o monstro representa o proletariado industrial: alienado, marginalizado e visto como monstruoso, evidenciando a relação ambígua entre capital e trabalho assalariado, e a exclusão do operário dos valores da sociedade burguesa. Assim, a obra de Shelley dialoga com temas de exploração e marginalização social que permanecem atuais na análise da cultura industrial e das relações de poder.

No século XX, o *golem* consolida-se como símbolo de alienação e opressão, não apenas como autômato formado por restos humanos, mas também nas figuras do robô e do andróide, como ilustrado em “Metrópolis” (1927), de Fritz Lang, onde a “mulher-máquina” Maria é criada para controlar os trabalhadores, mas acaba se rebelando contra seus criadores; em “R.U.R.” (1921), de Karel Čapek, seres artificiais chamados *roboti*, mais próximos de andróides, inicialmente aceitam servir aos humanos, mas eventualmente se revoltam e levam à extinção da humanidade. Em ambas as obras, a ausência de individualidade e a supressão da liberdade destacam a desumanização do *golem*, transformando os cidadãos em simples engrenagens de uma máquina social opressora. Na literatura brasileira, a figura do robô e do andróide, inspirados no *golem*, reflete preocupações com o avanço tecnológico e a automação, abordando o impacto da substituição da mão de obra humana qualificada. Segundo Wolfe (1993), os robôs evocam tanto a instituição da escravidão quanto o medo de a tecnologia substituir o trabalha-

dor proletário, representando um corpo sintético a serviço do capitalismo sem a necessidade de repartir lucros. Ginway (2005) observa que, em muitas narrativas, os robôs são retratados como escravos domésticos, submissos às vontades humanas, o que evidencia a desumanização do trabalho e reforça papéis de sujeição sem questionamento ou insubordinação, servindo como assistentes para aliviar o drama existencial dos protagonistas. Em *O Velho* (1965), de Clóvis Garcia, um senhor de idade avançada compra um robô para ter companhia na velhice. Em *O Desafio* (1961), de Antonio Olinto, um protagonista robô experimenta emoções humanas, mas sofre por ser considerado menos que humano. Nesse sentido, o robô, como uma variante do ícone *golem*, é incorporado à esfera familiar, e os protagonistas estabelecem relacionamentos com eles, uma vez que o vazio inerente à vida artificial de um *golem* estabelece uma relação dialética com o vazio inerente ao protagonista. No entanto, essa relação muitas vezes se mantém dentro dos limites da dominação, onde os robôs são privados de agência e autonomia.

Embora o *cyberpunk* tenha florescido como uma estética nas décadas de 1980 e 1990, é nas primeiras décadas do século XXI que ele encontra ainda mais força e relevância, impulsionado pelos avanços científicos exponenciais em áreas como pesquisas genéticas, inteligência artificial e nanotecnologia. Nesse contexto de transformações tecnológicas profundas, a figura do *golem* transcende suas origens culturais judaicas e se reinventa nas narrativas *cyberpunk*, refletindo as complexidades da globalização e os dilemas éticos inerentes ao progresso científico. O *golem*, outrora um ser subserviente ou uma criatura monstruosa a ser temida, emerge como um robô ou ciborgue complexo, dotado de nuances emocionais e profundidade psicológica. Esse ícone ganha destaque em obras como “*Ghost in the Shell*”, onde a ciborgue Motoko Kusanagi questiona a própria identidade e a tênue linha entre humano e máquina. Outras obras notáveis do *cyberpunk*, como “*Neuromancer*” de William Gibson e “*Andróides sonham com ovelhas elétricas*” de Philip K. Dick exploram a existência de robôs, Inteligências Artificiais e ciborgues que desafiam a definição tradicional de humanidade. Esses personagens, muitas vezes marginalizados e oprimidos, buscam seu lugar, ao lado da espécie humana igualmente marginalizada, em um mundo distópico dominado por mega-corporações e tecnologias avançadas.

Em face de todo esse arcabouço histórico do *golem* na Literatura, do século XIX ao XXI, observamos que o conceito de necropolítica, articulado por Mbembe (2018), possibilita compreendermos a complexidade desse ícone na relação Literatura e vida social. A necropolítica é uma categoria que possibilita analisarmos o poder das instituições sociais em determinar quem vive e quem morre, quem é digno de desfrutar de condições e experiências de vida e quem é descartável, marginalizado e exposto às violências estruturantes. Na sociedade moderna, marcada por desigualdades e sistemas opressivos, certas vidas são sistematicamente subalternizadas, consideradas menos valiosas e, portanto, mais propensas à exploração, ao abandono e à morte prematura. O *golem*, o autômato ou robô, nesse contexto, transcendem a mera condição de seres artificiais e personificam essas vidas subalternizadas, exploradas e oprimidas em benefício de uma elite que detém o poder de definir quem merece viver e quem deve desaparecer. A Literatura, ao explorar as nuances da necropolítica através das figuras do *golem*, do autômato e do robô, possibilitam a reflexão crítica das estruturas de poder que sustentam a desigualdade e a violência. Essas narrativas desconstróem a ideia de uma sociedade justa e equitativa, revelando as engrenagens de um sistema que perpetua a exclusão e a morte de determinados grupos sociais.

“Não Me Abandone Jamais” (2005) de Kazuo Ishiguro é um exemplo de uma distopia que apresenta clones humanos criados exclusivamente para fornecer órgãos para transplante. Os clones, privados de direitos e condenados a uma vida curta e dolorosa, personificam a necropolítica em sua forma mais cruel. Sua existência é definida pela sua utilidade para a elite, e sua morte é apenas uma consequência inevitável de sua função. O *golem* aqui se manifesta na forma de seres humanos instrumentalizados, despojados de sua humanidade e reduzidos a meros recursos biológicos. «Máquinas como Eu” (2019) de Ian McEwan é outra obra literária que utiliza do insólito para refletir sobre o alcance do ícone *golem*. A obra explora as implicações éticas da inteligência artificial através da figura de Adam, um robô com aparência humana. Adam, criado para ser perfeito, confronta-se com as complexidades da moralidade humana e as contradições da sociedade. Sua existência questiona a própria definição de humanidade e revela como a tecnologia pode ser usada para reforçar ou subverter as estruturas de poder. A vulnerabilidade de Adam e sua incapacidade de se protegerem da exploração refletem a condição dos seres subalternizados na sociedade. Em linhas gerais, a relevância da metáfora do *golem*, do autômato e do robô na Literatura manifesta-se na sua capacidade de representar as nuances da necropolítica na sociedade contemporânea. Essas figuras funcionam como um ícone, emergindo no horror, na ficção científica ou na fantasia, que reitera, desde o século XIX, a ideia-força da necropolítica, o poder de definir e gerir a vida e a morte. A Literatura, ao explorar as implicações da desumanização e da objetificação através desses seres artificiais, fomenta uma reflexão crítica sobre as estruturas que validam a subalternização e a vulnerabilidade. O *golem*, enquanto representações da condição humana marginalizada, oferecem um campo de análise para a compreensão das dinâmicas de poder e das hierarquias sociais que moldam a experiência humana.

O mito do *golem*, ao ser reinterpretado no contexto tecnológico atual, pode tornar-se um ícone relevante para discutir o novo cenário do proletariado diante do avanço da inteligência artificial e da necropolítica. Transposto para o mundo contemporâneo, o *golem* representa a figura do trabalhador automatizado, cuja função é definida por uma lógica de obediência a comandos, repetição de tarefas e utilidade ditada pelo capital – características que espelham o trabalho alienado sob a automação e a precarização. Assim como o *golem*, as máquinas inteligentes da atualidade são criadas para servir, mas sua autonomia limitada e falta de direitos evocam a marginalização e a vulnerabilidade do operariado moderno, submetido ao controle de quem detém o poder econômico e à lógica da subalternidade. O mito convoca uma reflexão ética sobre responsabilidade, autonomia e dignidade: quem responde pelas ações de um sistema automatizado? Quem garante os direitos de quem é continuamente substituído ou descartado por inteligências artificiais? Ao retomar o *golem* como ícone, a Literatura e a cultura contemporâneas lançam luz sobre o que há de insólito nas novas faces da necropolítica, questionando não apenas quem vive ou morre, mas quem é reconhecido como sujeito ou reduzido à mera função, e apontando para a urgência de debater as implicações sociais e morais da automação no capitalismo global, como poderemos observar na seção seguinte, a partir da análise de *Pantokrátor*, de Ricardo Labuto Gondim.



## 2. Pantokrátor: o enredo e a reconfiguração do golem no tecno-capitalismo

Para a nossa pesquisa, selecionamos como amostra o romance “Pantokrátor” (2020), de Ricardo Labuto Gondim. Natural do Rio de Janeiro, Gondim nasceu em 1966 e é professor, teólogo, filósofo e escritor brasileiro. Sua estreia na literatura ocorreu em 2012 com “Deus no Labirinto”, lançado pela Editora Baluarte. Composto por nove contos e dois ensaios, essa obra já evidencia o flerte com o insólito, ao mesclar personagens históricos e ficcionais. No ano seguinte, lançou o romance policial “B”, cuja quarta capa foi escrita por Raphael Montes. Este livro apresenta uma narrativa de realidade alternativa, onde a região de Guanabara concentra a conexão entre o Brasil e a Alemanha Nazista. Em 2019, Gondim expandiu seu repertório para o público infantil com “Caçadores de Imagens”. “Pantokrátor” (2020) é sua quinta publicação e sua primeira incursão no uso de recursos estéticos do insólito na especulação científica, criando uma atmosfera centrada em um futuro hipotético de alta tecnologia e péssimas condições de vida.

Pantokrátor apresenta um Rio de Janeiro futurista e distópico, onde a “Imersão Digital Integral” dita as regras da existência e temas como suicídio e a música de Wagner permeiam o ambiente. Felipe Parente Pinto, o protagonista da obra, é um detetive particular de constituição singular. Um *golem* que, ao alcançar a liberdade consciente de seu antigo mestre, emprega sua mente notavelmente aguçada para desvendar crimes. Contudo, é precisamente sua condição de *golem* alforriado que o impede de se inserir em qualquer ocupação formal, relegando-o a uma existência marginal. Assim, Felipe se vê impelido a sobreviver com os casos do submundo, pois, para ele, a atividade de detetive não é apenas uma escolha, mas a derradeira alternativa entre viver precariamente ou a própria aniquilação. A princípio, o caso de adultério para o qual Felipe é contratado parece rotineiro. No entanto, a investigação rapidamente o arrasta para o coração da força mais dominante do planeta: o “tecnopoder autotético”. Este conceito, inspirado no “tecnopoder” do filósofo Éric Sadin e aprofundado por Ricardo Labuto Gondim, descreve um sistema que se justifica por si mesmo, desprovido de finalidade externa. Ele controla indivíduos e a sociedade por meio de algoritmos, superando a influência de bancos, corporações e até mesmo do próprio Estado. Nesse universo, a palavra-chave é “amplificação”: a obra explora como esse tecnopoder amplifica as forças que governam a realidade, manipulando vastas quantidades de dados gerados por uma sociedade alienada para disseminar ódio e irrelevância. Para sobreviver e desvendar a verdade, Felipe terá que mergulhar no submundo de um Rio de Janeiro ainda mais tecnológico e marginalizado. Como um autêntico herói *noir*, ele enfrentará o poderoso Regime, os neo-ortodoxos, a milícia e a implacável ambição das máquinas, ciente de que, talvez, vencer seja uma batalha impossível. Tudo isso narrado com uma mistura de profundidade existencial e um tom que equilibra o suave com o jocoso, resultando em uma obra bem-humorada apesar da complexidade.

Embora o conceito de tecnopoder seja central em “Pantokrátor”, nossa pesquisa prioriza outro aspecto na narrativa: a análise do ícone do *golem* e seu potencial para representar o proletário do século XXI. Gondim (2020) reconfigura aspectos da nossa realidade contemporânea ao transportar este ícone tradicional para uma realidade urbana carioca alternativa, caracterizada por uma alta tecnologia e péssima qualidade de vida a inúmeros setores da sociedade. Dessa maneira, a obra amplia os limites do que é possível enunciar acerca do ícone *golem*, permitindo novas interpretações da realidade social e tecnológica que circunda a vida

urbana carioca. Ao colocar um ícone cultural judaico em um cenário de incerteza tecnológica, o autor utiliza o insólito para desafiar a percepção do laço social e as expectativas dos leitores, como podemos observar no recorte abaixo:

Aquele era um endereço ruim. Setor Histórico do Rio de Janeiro. O “Rio Velho”. Sarjeta, abandono, ruína. Em que tipo de buraco o senhor Fraga, alto executivo de uma das companhias mais rentáveis do mundo, Kopf des Jochanaan, controlada por uma das instituições mais poderosas e malignas da Terra, o Lambda Bank, havia se intrometido? Os bancos controlam a civilização. O Lambda controlava a Kopf des Jochanaan e uma dezena de conglomerados financeiros. O Lambda possuía mil e um tentáculos e habilidades escravistas invencíveis. O senhor Fraga não. (Gondim, 2020, p. 09)

Bessière (1974) ajuda a compreender o insólito menos como inventário de exotismos e mais como um modo de enunciação que desajusta hábitos perceptivos e regimes de verossimilhança. O insólito opera como efeito de sentido: desloca expectativas, sabota automatismos de leitura e convoca o coenunciador a negociar com o ilógico do laço social, produzindo um jogo performático entre enunciador e leitor em que coerência, causalidade e verdade ficam em suspenso. Ao desestabilizar o mimetismo estrito, a narrativa insólita não renuncia ao mundo; ela o reenquadra, expondo, por estranhamento, aquilo que a rotina normaliza. Nesse ponto, a poética do insólito convida a uma crítica imanente: as fissuras no discurso mimético são também fissuras nas ordens simbólicas que sustentam o social. Quando aproximamos essa concepção do quadro necropolítico (Mbembe, 2018), o insólito torna-se uma técnica de visibilidade: ao friccionar o familiar com o absurdo, permite flagrar os dispositivos que administram zonas de abandono, vidas precarizadas e economias da morte, sem reduzi-los a uma tese explícita. O *golem*, como categoria social proposta por Gondim (2020), é exemplar desse procedimento: criatura fabricada, potência servil e corpo instrumental, ele materializa a “vida disponível” – aquela que o aparelho de poder pode mobilizar, exaurir ou descartar – e, ao mesmo tempo, a subverte quando assume agência narrativa, reabrindo o jogo de significados e tensionando a fronteira entre coisa e pessoa, objeto e sujeito.

No excerto de *Pantokrátor*, a linguagem já instaura o efeito insólito por acúmulos e fraturas: “Aquele era um endereço ruim. Setor Histórico do Rio de Janeiro. O ‘Rio Velho’. Sarjeta, abandono, ruína.” A parataxe e o ritmo sincopado produzem uma topografia do desamparo; cada sintagma funciona como um corte que decompõe a cidade em restos, exibindo uma espacialização da precariedade. A nomeação “Rio Velho” opera como ironia temporal: não é apenas o passado urbano, mas um presente envelhecido pela política de abandono – uma necro-urbanidade. O campo semântico corporativo irrompe com nomes próprios que soam estrangeiros, ritualísticos ou sacrificais – “Kopf des Jochanaan” – acoplados ao “Lambda Bank”, entidade com “mil e um tentáculos” e “habilidades escravistas invencíveis”. O léxico do monstruoso e do tentacular contamina o econômico e, por contágio, torna a finança algo mais que instituição: um organismo predatório que excede o humano. Sem precisar exhibir o sobrenatural, o texto insinua-o na textura verbal, até culminar no golpe seco: “O senhor Fraga não.” O corte final, minimalista e irônico, rebaixa o magnata à condição de vulnerável frente ao macrodispositivo; a frase, quase um aforismo negativo, reorganiza a hierarquia do poder no interior da cena e devolve ao leitor a tarefa de preencher o não-dito. Aí está o jogo enuncia-

tivo de que fala Bessière (1974): a narrativa recusa certezas, solicita convivência interpretativa e deixa à deriva a fronteira entre realismo e fabulação crítica.

Inserido nesse quadro, o *golem* detetive opera como figura-limite das condições necropolíticas do enredo. Enquanto “trabalho vivo” fabricado, ele condensa os destinos de corpos produzidos para servir, vigiar, conter e, se preciso, desaparecer – vidas tornadas contábeis e sacrificáveis pelo regime financeiro que o trecho perfila. Contudo, ao investigar um adultério – microdrama privado – no coração de uma macroestrutura de morte social, o *golem* traz à tona a homologia entre traição íntima e traição política: o contrato conjugal é espelho rachado do contrato social. Sua agência, portanto, é dupla. Como corpo-escrita (*golem*) que carrega inscrições de comando e obediência, ele encena o lado “coisificado” da subjetividade; como detetive que interpreta sinais, ele reapropria a linguagem, desloca sentidos e restitui opacidade ao que o poder quer transparente e governável. Desse atrito nasce o insólito crítico: a cidade-ruína e o banco-tentáculo não são meros cenários, mas dispositivos que moldam quem pode viver e quem pode morrer; e a própria narrativa, ao preferir elipses, nomes-problema e cortes rítmicos, transforma a leitura numa experiência de indecidibilidade que impede conclusões absolutas e, justamente por isso, ilumina a lógica necropolítica que naturaliza exclusões e mortes. Em suma, Bessière (1974) fornece a gramática do deslocamento; Gondim (2020) a realiza esteticamente ao fundir *noir*, alegoria econômica e corpo-ficção, fazendo do *golem* a cifra social da necropolítica e do insólito seu instrumento de desvelamento, como podemos observar no recorte abaixo:

Nas noites esquecidas da cidade, os Choques instalavam sintetizadores químicos em locais conhecidos por todos. Os drive-thrus dos psicossintéticos. O usuário transferia o crédito, escolhia os efeitos desejados em um menu, et voilà. Para competir com a variedade popular das farmácias, repletas de drogas concebidas para a potencialização do álcool, os produtos tornavam mesalina e LSD comparáveis ao chá da quermesse. E inconvenientes também, porque saqueavam e matavam a clientela em semanas ou meses. (Gondim, 2020, p. 10)

A partir de Maingueneau (2015), compreendemos que a noção de discurso constituinte designa discursos que não apenas falam sobre um tema, mas instituem um modo de ver e dizer esse tema, reivindicando autoridade para definir seus critérios de verdade (como fazem o jurídico, o científico e o filosófico). No excerto em análise, a literatura não “ilustra” o problema de drogas e consumo; ela o reconfigura ao articular, dentro de uma mesma fala, léxicos médico-farmacêutico, policial e mercadológico. O circuito descrito – “menu” de efeitos, compra a crédito, “drive-thrus dos psicossintéticos” – reclassifica posições sociais: “usuário” torna-se “cliente”, a dose vira “produto” com “efeito colateral” administrável e a cidade, reduzida a “noites esquecidas”, figura como infraestrutura logística. Nessa operação constituinte, a obra concorre com os discursos sanitário, jurídico e econômico, expondo a racionalidade que mercantiliza a vulnerabilidade: um arranjo em que vidas precarizadas que se distanciam de sua função predeterminada são tratadas como clientela descartável. Dessa maneira, a narrativa não replica a realidade, mas cria um regime de inteligibilidade que tem a expectativa de reelaborar e simbolizar as nuances do laço social.

Essa premissa constituinte se concretiza por meio da cenografia, categoria que, em Maingueneau (2015), possibilita ao analista ou crítico literário observar os emblemas da enunciação, quer seja: qual fala é mobilizada, de onde fala, em que tempo e espaço simbólicos, com que objetos e papéis em jogo. A cenografia não é cenário decorativo, mas o disposi-

tivo que orienta as possibilidades de efeitos de sentido de um enunciado a partir da leitura. No trecho em destaque, a cenografia apresentada combina um tempo-espço de “noites esquecidas” e uma cadeia de ações padronizadas (“transferia o crédito”, “escolhia os efeitos”, “et voilà”), mesclando o tom de boletim técnico, o jargão publicitário e o humor ácido do *noir*. Essa montagem transforma a cidade em balcão contínuo, a compra em rito automatizado e a morte em efeito “de serviço”. O leitor é convocado a habitar essa cena como quem percorre uma interface de compra rápida, e é ali, no choque entre conveniência e letalidade, que a crítica se produz: a própria encenação torna visível que mercado e morte compartilham a mesma arquitetura.

O *ethos*, por sua vez, também é uma garantia da condição constituinte dos discursos literários, na medida em que trata-se da imagem de enunciador que o texto constrói para si – não um traço psicológico do autor, mas um efeito discursivo que confere credibilidade e orienta a adesão do leitor. Aqui, o *ethos* é de frieza *nonsense* e insólita que mistura o pericial com a ironia controlada: uma voz que relata com precisão quase clínica e, ao mesmo tempo, fere a naturalização pela sátira. Marcas retóricas como a hipérbole avaliativa (“devastadores”), a ironia que compara o risco a um “chá da quermesse” e a metonímia que desloca a agência (“os produtos saqueavam e matavam a clientela”) possibilitam a imagem de um enunciador que sabe do que fala e que expõe o escândalo por via do distanciamento passional. Esse *ethos* reorienta responsabilidades: não é o “indivíduo desviante” isolado do foco da imputação, mas o dispositivo insólito sob regras mercantis que organiza oferta, crédito, circulação e descarte. Para o coenunciador, o efeito é uma dupla experiência – reconhecimento da lógica econômica e desconcerto ético diante de como ela se apresenta como normalidade.

Maingueneau (2015) observa, ainda, que os discursos literários designam uma posição estrutural de exterioridade-relativa em relação ao laço social: o texto pertence aos mundos de discurso com que dialoga, mas os habita “de viés”, deslocando seus lugares, regras e evidências. No excerto, essa condição se materializa nas bordas entre legal/ilegal (farmácia e “Choques”), público/privado (segurança e comércio), cuidado/depredação (farmacologia e “sintetizadores de rua”). A enunciação apropria-se do léxico do varejo – menu, crédito, conveniência, eficiência – para torcê-lo criticamente e fazê-lo dizer o que, no cotidiano, ele oculta: a compatibilidade entre o fluxo “sem atrito” do *checkout* e a gestão de populações que não são dignas de viver. É precisamente esse estar dentro e fora que confere força crítica ao texto: enuncia-se com a linguagem do sistema para desautomatizá-la, expondo a engrenagem necropolítica que converte vidas em objetos prestadores de serviço, variáveis de custo, otimizáveis e descartáveis em nome da fluidez do lucro. Em termos simples: a narrativa utiliza das mesmas palavras do consumo e as recoloca numa cena em que se vê o preço humano que elas costumam mascarar.

A partir desse enquadramento, torna-se possível ler o *golem* como produto e sintoma dessa ordem necropolítica. As personagens *golens* da obra encarnam uma paratopia material: é simultaneamente ferramenta do sistema (um corpo-trabalho programado para uma função) e vida excedente (um corpo facilmente substituível quando a função se esgota). Como um proletário hipersubstituível, o *golem* é moldado para um único uso social e, quando obsoleto, não encontra requalificação nem reintegração; sobra-lhe a zona cinzenta do descarte, onde a morte não é acidente, mas horizonte de gestão. Assim, a própria figura do detetive-*golem* dramatiza a racionalidade do dispositivo: investiga ruínas que o mesmo regime produz e administra, enquanto a sua continuidade biográfica depende de permanecer útil ao circuito que o consome.

Nesse sentido, a paratopia não é apenas um traço estilístico do texto, mas um princípio de inteligibilidade da personagem e do mundo narrado. O *golem* ocupa um “entre-lugar”

que o aproxima das instituições – segurança, mercado, farmacologia – e, ao mesmo tempo, o exclui como sujeito pleno: ele é admitido como força de trabalho e recusado como vida que mereça durar. A narrativa, ao constituir essa cenografia ambígua, não só revela o funcionamento do sistema como o faz sentir, ao imprimir no corpo do *golem* a lógica que transforma proteção em depredação, cuidado em cálculo e eficiência em autorização para matar. Em termos acessíveis: a história mostra como alguém feito para servir vira descartável assim que o serviço termina – e nos faz ver que essa “naturalidade” do descarte é uma construção social, não um destino, como podemos observar no trecho abaixo:

A denúncia da constituição sintética era sua perfeição. Impossível ser mais bonita. Mas duvido que qualquer cliente no Die Nihilheim identificasse a tempo. A julgar pelo arrepio da pele branca, o eriçamento dos pelos, corpo empinado e pupilas dilatadas em reação à vodka, seu mestre não havia economizado nos algoritmos id. Ela era hardware dedicado ao hedonismo. Programação neuromórfica e heurísticas sexuais em um vestido de látex. Equipada para medir a reação aos menores gestos e aprender com eles. Nenhuma mulher do mundo poderia competir com aquela beleza intransigente, nem tentar reproduzir suas habilidades. A garota não existia. (Gondim, 2020, p. 28)

No trecho acima, a descrição da “constituição sintética” de uma personagem análoga a um robô dialoga com a pesquisa de Wolfe (1993) sobre representações robóticas no século XX. Ao se referir à “perfeição” desse ser sintético projetado para o prazer, o trecho retrata não apenas a ideia de uma obra-prima tecnológica, mas também lida com formações discursivas sobre identidade e desumanização no contexto de uma especulação de um capitalismo que sofisticou a técnica de exploração proletária. A personagem é apresentada como um “hardware dedicado ao hedonismo”, encapsulando uma visão crítica dos avanços tecnológicos que priorizam o prazer e o consumo e apagam a subjetividade de certos tipos de seres humanos, especificamente aqueles subalternizados, que não desfrutam dos privilégios e do acesso ao consumo.

Ao incorporar elementos de ficção científica como recurso para o insólito, o enunciadador desenvolve a personagem acima para apresentar reflexões sobre a performance e a natureza humana. A narrativa nos possibilita a construção de efeitos de sentidos sobre como o conceito de humanidade é constantemente reavaliado frente à integração da tecnologia em nossas vidas cotidianas. A metáfora de um ser capaz de “medir a reação aos menores gestos e aprender com eles” destaca um mundo onde a noção de experiência humana é limitada por algoritmos e programação neuromórfica, implicando que as interações genuinamente humanas são cada vez mais raras e desnecessárias para a performance social.

A condição de que “nenhuma mulher do mundo poderia competir com aquela beleza intransigente” cria um paralelo com as preocupações de Wolfe (1993) sobre a desvalorização da condição humana face à automação crescente. Este fragmento sugere um futuro onde seres artificiais, projetados para superar as capacidades humanas em aspectos emocionais e físicos, ameaçam as noções tradicionais de desejo e valor humano. A referência à “programação neuromórfica” e “heurísticas sexuais” ainda abrange um senso de manipulação dos instintos humanos básicos, levantando questões sobre o papel da tecnologia na redefinição e possível controle das interações humanas. Nesse sentido, a personagem sintética é um produto dedicado ao hedonismo, um reflexo extremo da lógica capitalista disposta a sacrificar a autenticidade humana em nome da eficiência de resultados e do lucro. Esta figura artificial,



construída para “medir a reação aos menores gestos e aprender com eles”, sugere uma realidade onde indivíduos são reduzidos a dados para maximizar experiências simuladas – algo que também ressoa com os medos que Wolfe (1993) cita sobre a substituição da força de trabalho humana. Compreendemos que, através do recurso do insólito, o enunciador questiona a essência da realidade e das relações humanas num mundo tecnificado e potencialmente desumanizado. O trecho acima expõe uma visão crítica dos impactos tecnológicos sobre a identidade e os valores humanos, ao mesmo tempo que estimula uma reavaliação das estruturas de poder e economia que moldam nossas vidas. O insólito, portanto, não apenas se amplifica nesta narrativa, mas também se torna uma ferramenta essencial para desafiar e provocar um entendimento mais aprofundado das culturas contemporâneas e suas tensões centrais, como podemos observar no recorte abaixo:

Me voltei ao ambiente sulfúrico do Nibelheim e observei a clientela. Lugar eclético, a busca do prazer é ecumênica. Havia profissionais liberais e do mercado, lobistas, autoridades de segundo e terceiro escalões do Regime e alguns mafiosos. Meu alvo estava em um nicho. O senhor Fraga conversava serenamente com três cavalheiros tatuados, bem-vestidos, de expressão comedida e mediações caríssimos. Os homens podiam prescindir de crachás para se apresentarem como mafiosos. Àquela distância e àquela luz eu não podia identificar sua origem, mas seria questão de tempo. Nenhum deles parecia interessado nas deusas do Die Nibelheim. Dois sujeitos trocavam olhares à vontade entre si. O terceiro se mantinha um pouco afastado. Logo, não formavam um mesmo grupo. O senhor Fraga conversava como quem explica. Pausado. Gestos pontuais. Era óbvio que não estava comprando. Estava vendendo. Como que distraído, procurei o copo saturado de gelo no balcão, mas não senti o vidro frio. Antes, toquei um pêssego. Me voltei e ali estava ela, chama e cintilação. A edição revista e corrigida de Louise Brooks. Linda como uma pintura digital. Ela não perguntou nem pediu, acariciou o copo com mão de biscuit, provou a vodka cor de céu e reagiu com se flutuasse nela. Era uma golem. (Gondim, 2020, p.59)

À luz das observações de Ginway (2005) sobre a dinâmica entre humanos e máquinas na literatura brasileira, o recorte de Gondim (2020) aprofunda a leitura das formas contemporâneas de servidão tecnológica. Historicamente, autômatos e robôs aparecem na Literatura como servos em arranjos familiares patriarcais, tratados como objetos e não como sujeitos, sustentando uma economia afetiva regida pela lógica senhor–escravo, em que controle e poder funcionam como gramática social e existencial. No trecho analisado, essa matriz é deslocada do âmbito doméstico para o circuito do entretenimento – o Nibelheim, espaço “ecumênico” do prazer – sem, contudo, ser desfeita. A figura designada *golem*, de “mão de biscuit”, “chama e cintilação”, “edição revista e corrigida de Louise Brooks” e “linda como uma pintura digital”, corporifica uma “constituição sintética” que a narrativa formula como “hardware dedicado ao hedonismo”. Assim, mais que simples assistente, ela é arquitetada para maximizar a satisfação sensorial do consumidor: acaricia o copo, prova a “vodka cor de céu” e reage “como se flutuasse nela”, indícios de um funcionamento calibrado para o prazer e esvaziado de agência própria. Reitera-se, desse modo, a sujeição destacada por Ginway (2005): a criatura técnica permanece um artefato dócil e instrumental, concebido para atender aos desejos de seus mestres humanos sem ressentimento ou rebeldia; sua razão de ser mede-se pela capacidade de produzir satisfação, encapsulada na perfeição irreal que a faz parecer “impossível ser mais bonita”.



O enunciado “nenhuma mulher do mundo poderia competir com aquela beleza intransigente” possibilita compreendermos a objetificação da personagem: um corpo sintético concebido para ultrapassar o horizonte do humano e tamponar um vazio afetivo-existencial que frequentemente organiza o drama dos protagonistas. Ela não apenas suporta a carga do prazer alheio; converte-se em superfície de projeção, espelho e contestação das contradições que atravessam a condição humana. Contudo, a aparente ausência de sujeição no registro clássico (a rebeldia do servo, a tensão senhor–escravo) é substituída por uma sujeição algorítmica: vinculação ao hedonismo programado e às expectativas inflexíveis dos usuários. A narração minuciosa de que “mede a reação aos menores gestos e aprende com eles” denuncia um regime de aprendizagem contínua que reconfigura o vínculo em servidão responsiva, na qual a inteligência artificial deixa de ser mero sucedâneo do humano para ostentar a promessa de perfeição. Desenha-se, assim, um cenário insólito em que a servidão é menos corporal do que digital e psicológica, convocando um debate ético sobre a criação de formas de vida inteligentes cuja teleologia se reduz a entreter e amortecer a angústia existencial de determinados humanos – questão que interpela, em última instância, as noções de agência, consentimento e dignidade no design do prazer.

As formulações de Mbembe (2018) acerca da necropolítica oferecem uma chave de leitura para o trecho em análise. Mais do que um vetor de eficiência e prazer, a tecnologia aparece como operador de soberania que redefine fronteiras do vivível e do descartável, reinstalando hierarquias de valor entre o humano e o artificial. Nesse horizonte, a “constituição sintética” da personagem – projetada sob o signo da “perfeição” para satisfazer hedonisticamente seus usuários – materializa um regime em que decisões necropolíticas não apenas graduam quais vidas merecem cuidado e reconhecimento, mas também prescrevem quais criações devem ser moldadas para servir e, ao fim, serem descartadas. Trata-se de uma economia da descartabilidade em que a excelência técnica se torna critério de utilidade, e a utilidade, por sua vez, legitima a obsolescência programada. A descrição de um ser “equipado para medir a reação aos menores gestos e aprender com eles” explicita a transmutação da sujeição clássica em sujeição algorítmica: vigilância, ajuste fino contínuo e otimização comportamental convertem-se em servidão responsiva, onde a agência é progressivamente sacrificada à performance do prazer. A inteligência artificial, nesse arranjo, deixa de figurar como simples sucedâneo humano para encarnar uma promessa de perfeição que justifica seu próprio confinamento funcional – uma teleologia servil. Assim, o trecho evidencia uma necropolítica do prazer, na qual a vida artificial é instrumentada para maximizar a satisfação de alguns ao custo da autonomia que a constituiria como sujeito, revelando um dispositivo ético e político que normaliza a criação de seres destinados a entreter e a amortecer a angústia existencial, ainda que ao preço de sua própria possibilidade de autodeterminação.

A figura sintética representada no trecho acima é integrada a um laço social em que sua existência é instrumentalizada para manter e intensificar a experiência humana, num horizonte que privilegia hedonismo e eficiência enquanto sacrifica humanização e complexidade. Nessa chave, o enunciado de que “nenhuma mulher do mundo poderia competir com aquela beleza intransigente” não apenas denuncia a desvalorização de vidas humanas diante do fetiche tecnológico, mas também reinscreve a mulher como objeto ultrapassado, como se a excelência técnica pudesse substituir – e hierarquizar – a experiência e a alteridade femininas. Ao mobilizar tecnologia para engendrar uma personagem cuja “perfeição” programada não é reconhecida como vida, o texto evoca a gramática necropolítica contemporânea: certos

corpos – humanos ou sintéticos – são pré-categorizados como utilizáveis e, portanto, descartáveis. A criatura é desenhada para existir sob os caprichos de seus usuários sem protesto ou reivindicação de agência; o controle não é apenas físico, mas normativo e afetivo, instaurando uma sujeição que naturaliza a obsolescência e o silenciamento. Trata-se de uma teleologia utilitarista que reduz o outro a interface de prazer, convertendo-o em recurso administrável no circuito da satisfação. Em linhas gerais, o trecho oferece um retrato das desigualdades modernas: longe de celebrar um progresso linear sob a égide da tecnologia, expõe o quanto a sociedade está disposta a avançar para perpetuar dispositivos opressores. Na economia moral de “Pantokrátor”, as vidas artificiais tornam-se metáforas para delimitar quem merece atenção, cuidado e investimento e quem é relegado à condição de instrumento do deleite humano – uma cartografia de valor que revela, ao mesmo tempo, a potência e a violência do nosso imaginário técnico-político, como podemos observar no trecho abaixo:

“Eu tinha oito anos de idade. Seis deles servindo como secretário de um desembargador honesto. O último do Regime. Foi ele quem preparou minha saída para a clandestinidade, a liberdade consciente.

Em uma paráfrase de Espinosa, a liberdade que os homens se orgulham de possuir consiste na consciência dos seus desejos e na ignorância da inteligência algorítmica que os determina. Eu não conheço o orgulho. Minha liberdade mais modesta consiste no direito de dizer “não”. Sem prejuízo de significados mais amplos que talvez me escapem. Ou talvez não. Não sei explicar a passividade dos golens. Só alguns pareciam operar os dados que favoreciam o desejo de sair. Em geral, golens sociais como eu. Era espantoso que a golem sexual também o desejasse. Máquinas mais sutis que um Bernini a haviam esculpido, em sua beleza imaterial, para o Eu algorítmico devotado à servidão. O que se movera nele? (Gondim, 2020, p.31)

No trecho acima, o *golem* emerge como alegoria do insólito que atravessa a relação do proletário do século XXI com a própria subjetividade: um sujeito fabricado por circuitos de dados, calibrado por métricas de atenção e desenhado para a docilidade, que, de súbito, manifesta um resto irreduzível de vontade. Se, no século XIX, a alienação se jogava na separação entre trabalhador e meios de produção industriais, hoje ela se desdobra na expropriação do controle sobre dados, desejos e identidade digital – novos meios de produção da era informacional. Nesse cenário, o tecnopoder autotético naturaliza a exploração ao converter cada gesto em dado e cada afeto em previsão, oferecendo a ilusão de liberdade como mera consciência do desejo e ignorância da inteligência algorítmica que o determina. É justamente aí que o *golem* adensa o insólito: quando a narrativa assinala uma “liberdade consciente” que passa pela clandestinidade e por um direito mínimo de dizer “não”, insinua-se a contradição interna do regime de captura, uma faísca de negatividade que resiste ao imperativo da servidão. A “passividade dos golens” não é simples inércia, mas efeito de uma engenharia de subjetividades que administra o que pode ser sentido, pensado e querido; e, contudo, “só alguns operavam os dados que favoreciam o desejo de sair”, isto é, só onde ocorre uma reapropriação crítica das mediações algorítmicas nasce a possibilidade de fuga.

O espanto diante da “*golem* sexual”, talhada por máquinas “mais sutis que um Bernini” para servir a um Eu algorítmico, intensifica esse insólito: no ápice da captura – beleza imaterial, otimização do desejo, finalidade servil – irrompe um movimento sem causa transparente, um gesto que desvia da função prescrita e pergunta “o que se movera nele?”. Essa interrogação marca o ponto de indeterminação que o capital de plataformas não consegue pacificar: um

excedente de subjetividade que não se reduz ao cálculo, uma opacidade que impede a coincidência total entre o que se é e o que o sistema quer que se seja. Assim, o *golem* não é apenas o corpo programado da nova classe trabalhadora de dados; é o sintoma do desajuste entre o mapa algorítmico e o território da experiência, a figura que encarna a estranheza de uma vida prometida como livre enquanto é moldada para o consumo e a obediência, e que, todavia, preserva a potência mínima – mas decisiva – de dizer “não”, de desejar sair. Nessa chave, sua presença torna visível o elemento insólito estruturante da condição proletária contemporânea: a coexistência tensa entre uma subjetividade produzida para a servidão e uma liberdade modesta, clandestina, capaz de rachar o consenso do tecnopoder e reabrir, ainda que por brechas, um campo de agência no interior da dominação (Gondim, 2020, p. 31). O enunciador, ao propor um personagem que renuncia ao orgulho e reivindica o direito de dizer “não”, representa uma forma de resistência a essa exploração. Ele se recusa a ser um *golem* passivo, um mero autômato programado para obedecer. Sua busca por autonomia, por mais modesta que seja, é um ato de rebelião contra o “tecnopoder autotélico” e uma afirmação da importância da liberdade individual em um mundo cada vez mais controlado pela tecnologia.

## Considerações finais

A análise da figura do *golem* no romance *Pantokrátor*, de Ricardo Labuto Gondim, revela as tensões que moldam o proletariado no século XXI. Longe de suas origens culturais judaicas, o *golem* reconfigurado na obra de Gondim – um ser artificial de aparência humana, meio sintético, meio orgânico, produzido em escala industrial – espelha as complexidades da exploração e da desumanização em um contexto global e tecnologicamente avançado. Este ícone se torna um signo da condição de servidão e da ausência de agência, ressoando com as preocupações levantadas por autores desde o século XIX, como Mary Shelley em *Frankenstein*, e desdobrando-se nas figuras do robô e do androide que questionam a essência da humanidade diante do avanço industrial e, agora, digital. A obra, assim, projeta uma lente crítica sobre a precarização do trabalho e o controle algorítmico, onde o trabalhador, outrora coisificado pela máquina industrial, agora é instrumentalizado pelos sistemas de dados e inteligência artificial.

*Pantokrátor* aprofunda essa crítica ao ambientar sua narrativa em um Rio de Janeiro distópico, dominado pelo “tecnopoder autotélico”, um sistema que se autojustifica e controla indivíduos e a sociedade por meio de algoritmos. Neste cenário, as personagens *golem* materializam a “vida disponível” que pode ser mobilizada, exaurida ou descartada, conforme a lógica da necropolítica articulada por Mbembe (2018). A narrativa expõe a mercantilização da vulnerabilidade, onde até mesmo o prazer e o consumo são arquitetados para operar uma “necropolítica do prazer”, transformando seres sintéticos em “hardware dedicado ao hedonismo”. Essas criações, destinadas a maximizar a satisfação de alguns, evidenciam a instrumentalização e a redução de vidas a meros recursos, revelando como a excelência técnica pode ser um critério para legitimar a obsolescência programada e a supressão da autonomia em nome da eficiência e do lucro.

A obra de Gondim emprega o “insólito literário” como uma ferramenta crítica fundamental, desajustando hábitos perceptivos e regimes de verossimilhança para expor as fissuras nas ordens simbólicas que sustentam o social. Através de uma cenografia que mescla o tom técnico e o humor ácido do *noir*, o romance cria um “regime de inteligibilidade” que não

replica a realidade, mas a reelabora criticamente. A figura do *golem* detetive, por exemplo, embora seja um “trabalho vivo” fabricado e um “corpo instrumental”, subverte sua função servil ao investigar as ruínas que o próprio sistema produz. Ele se torna um “corpo-escrita” que, ao interpretar e deslocar sentidos, restitui opacidade àquilo que o poder busca tornar transparente e governável, expondo a lógica necropolítica que naturaliza exclusões e mortes na cidade-ruína dominada pelo banco-tentáculo.

Em suma, *Pantokrátor* não apenas atualiza o mito do *golem*, mas o transforma em um espelho das angústias contemporâneas e um convite urgente à reflexão sobre futuros mais justos. Ao questionar quem é reconhecido como sujeito e quem é reduzido à mera função no capitalismo digital, o romance de Gondim lança luz sobre as novas faces da necropolítica e as implicações sociais e morais da automação e da inteligência artificial. A literatura, neste contexto, não apenas dialoga com os avanços tecnológicos e suas consequências, mas também se firma como um poderoso discurso constituinte, capaz de rearticular e simbolizar as nuances do laço social, fomentando uma crítica profunda às estruturas de poder e desigualdade que persistem e se reconfiguram na era da tecnologia e do controle algorítmico.

## Referências

BALDICK, Chris. *In Frankenstein's shadow: myth, monstrosity and nineteenth-century writing*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

BESSIÈRE, Irene. Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

GINWAY, Elizabeth. *Ficção Científica: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*. São Paulo: Devir, 2005.

GONDIM, Ricardo Labuto. *Pantokrátor*. São Paulo: Editora Caligari, 2020.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso e análise do discurso*. Tradução: Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MBEMBE, A. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MORETTI, Franco. *Signs Taken for Wonders*. Londres: Verso, 1983.

NAZARIO, Luiz; NASCIMENTO, Lyslei (org.). *Os fazedores de golems*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: estudos literários, Fale/UFMG, 2004.

PEIRCE, Charles Sanders. *The collected papers*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958.

SHELLEY, Mary. Frankenstein. In: SHELLEY, Mary; STEVENSON, Robert; STOKER, Bram. *Frankenstein, Drácula, o médico e o monstro*. Trad. : Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

WOLFE, Gary K. 1992: *the year in review*. *Locus*. In: The newspaper of the science fiction field 3. Feb. 1993. 37-38.

# Escritas do comum em Silviano Santiago e Mario Bellatin

## *Common Writings by Silviano Santiago and Mario Bellatin*

**Guilherme Zubaran de Azevedo**

Universidade Federal de Minas Gerais

(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR

guizubaran@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8054-7748>

**Resumo:** O artigo propõe analisar as formas de encenação do comum nas obras *Machado*, de Silviano Santiago, e *Flores*, de Mario Bellatin. Propõe-se uma leitura comparativa das duas obras com o objetivo de abordar como esses textos incorporam elementos da arte e da comunicação contemporânea para encenar subjetividades inseridas em dimensões do comum. Assim, a apropriação de formas estéticas e comunicacionais contemporâneas possibilita a construção de textualidades que funcionam por um movimento relacional, de maneira que os sujeitos vivem o comum ao estabelecerem contato com uma exterioridade capaz de expropriá-los de parâmetros identitários. A figura do escritor se contamina com o universo ficcional, expondo fragmentos de sua vida para se colocar também no movimento de expropriação subjetiva de si. Por fim, esses processos de despersonalização são vividos em contextos marcados por atuações biopolíticas do poder, cuja violência se revela na produção e imposição de modos de fazer viver.

**Palavras-chave:** literatura; biopolítica; comum.

**Abstract:** The article proposes to analyze the ways of staging the common in the literary works *Machado*, by Silviano Santiago, and *Flores*, by Mario Bellatin. A comparative reading of the two literary works is proposed with the aim of approaching how these texts incorporate elements of contemporary art and communication to stage subjectivities inserted in dimensions of the common. Thus, the appropriation of contemporary aesthetic and communicational forms enables the construction of textualities that function through a relational movement, in a way that subjects live the common by establishing contact with an exteriority capable of expropriating them from identity parame-



ters. The figure of the writer is contaminated with the fictional universe, exposing fragments of his life to also place himself in the movement of subjective expropriation of himself. Finally, these processes of depersonalization are experienced in contexts marked by biopolitical actions of power, whose violence is revealed in the production and imposition of ways of making life.

**Keywords:** literature, biopolitics, common.

## 1 Introdução

O mundo contemporâneo apresenta, de maneira cada vez mais intensa, um universo social em que a sociabilidade – formada com base em indivíduos cujas vidas integram e reforçam instituições capazes de organizar a totalidade de uma convivência coletiva (a família, empresa, escola e o Estado-nação) – se fragmenta em nome de um sujeito que reivindica o governo de si sem subordinar a sua vida às agências de socialização formadas ao longo da modernidade. O crítico Reinaldo Laddaga (2010, p. 20) explica o surgimento desse mundo pós-social pela transformação do agir individual:

O impulso de operar sistematicamente de maneira orientada ao cultivo de sua experiência particular, associando-se, às vezes, com outros indivíduos em grupos atualmente menos definidos pelo seu pertencimento de origem que pelas formas culturais que compartilham.<sup>1</sup>

A construção particular de si é realizada pelos novos meios de comunicação – sobretudo a internet – que possibilitam maneiras de exposição da intimidade liberadas das restrições espaciais, na medida em que a comunicação se dá de modo simultâneo. O universo social contemporâneo, desse modo, se caracteriza pela disposição dos sujeitos de constantemente revelarem algum aspecto de si (Laddaga, 2010). Essa relação entre as tecnologias da proximidade, conforme expressão utilizada por Laddaga (2010), e a fragmentação da vida coletiva engendra experiências subjetivas ambivalentes, pois o social é vivido não como um sistema integrado, mas como um conjunto de frações – formadas por identificações e fechadas em si mesmas – que se conectam apenas pela participação fugaz e instantânea de sujeitos em eventos ou rituais momentâneos e efêmeros. Emergem, assim, subjetividades paradoxais em que, de um lado, o privado adquire uma dimensão relacional e, de outro, o coletivo assume um caráter atomizado, visto que os sujeitos se inserem apenas momentaneamente em diferentes formações coletivas. Esse quadro ambíguo – em que a exacerbação de ser si mesmo se conjuga, ao mesmo tempo, com a consciência de que os outros são produtos de experiências relacionais – gera formas de agir que são verdadeiras bricolagens “de elementos

<sup>1</sup> No original: “el impulso de operar sistematicamente de manera orientada al cultivo de su experiencia particular, asociándose, a veces, con otros individuos en grupos actualmente menos definidos por su pertinencia de origen que por las formas culturales que comparten.”



culturais provenientes de órbitas que habitualmente estavam distanciadas”<sup>2</sup> (Laddaga, p. 24, 2010, tradução própria).

A literatura contemporânea encena a emergência desses novos sujeitos pela configuração de escritos que colocam em questão os limites e as fronteiras do literário, deslocando as suas categorias específicas – autor, obra, estilo, texto –, formuladas ao longo da modernidade (Andrade *et al.*, 2018). Ao invés de densas construções de linguagem ou histórias bem estruturadas, os textos apresentam sucessões de cenas que revelam diferentes olhares sobre dinâmicas sociais em curso. A ficção refere-se ao seu tempo ao exibir fragmentos de processos subjetivos, econômicos e culturais instáveis, porque marcados pela ambivalência entre o natural e o artificial, o real e o simulado (Laddaga, 2007, tradução própria). O estatuto do literário apaga-se em favor de formas de expressão mutantes, abertas tanto às lógicas da reprodução digital de imagens e vídeos produzidos nas redes, como às práticas artísticas contemporâneas, como assinala Reinaldo Laddaga (2007). O contágio entre ficção, objetos artísticos e imagens se manifesta na construção de textos em que o escrito não se apresenta de maneira isolada, autônoma; ao contrário, o universo ficcional emerge em ato contínuo com outros discursos e se apresenta “como uma vasta *conversação*, sem começo nem fim determinados”<sup>3</sup> (Laddaga, 2007, p. 20, tradução própria).

A escrita aparece já atravessada por um contínuo incessante de discursos e imagens, de maneira que cada elemento textual é um ponto de contato que conjuga restos de informações, ficções, documentos e arquivos. Diante de um mundo marcado pela onipresença das telas e do audiovisual, em que o impresso sofre a concorrência da internet como principal veículo da palavra ficcional, há o surgimento de uma série de obras cujas escritas produzem zonas de indistinção “entre a realidade e a ficção, o dentro e o fora do texto e a literatura e outras formas de expressão” (Andrade *et al.*, 2018, p. 168).

Esse cenário social e estético aparece nas obras *Flores*, de Mario Bellatin, e *Machado*, de Silviano Santiago, autores cujas produções evidenciam esse diálogo entre a comunicação contemporânea e os diferentes campos artísticos. Os dois textos desestabilizam o conceito do literário pela transformação da ideia de uma forma artística estável – no sentido de elementos estruturados em torno de uma unidade capaz de representar características do mundo (Bourriaud, 1998) – em favor de uma composição, segundo Nicolas Bourriaud (1998, p. 19), relacional: “a forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica. Uma obra de arte é um ponto sobre uma linha”.<sup>4</sup> A dimensão relacional da arte contemporânea é acionada pelos narradores de *Flores* e *Machado* por vários dispositivos textuais que produzem incessantes interações e sucessões de cenas, reflexões, contextos históricos, entre outros elementos, de tal modo que a escrita desses dois livros se assemelha ao que Bourriaud (1998, p. 20) denomina de “formações”, isto é, o texto é construído pelo contato e relação constante com outros campos artísticos ou não. Os processos textuais de ambas as obras repousam na encenação de interações

<sup>2</sup> No original: “de elementos culturales provenientes de órbitas que solían estar distanciadas.”

<sup>3</sup> No original: “como una vasta conversación, sin comienzo ni fin determinados.”

<sup>4</sup> No original: «La forme de l’oeuvre contemporaine s’étend au-delà de sa forme matérielle : elle est un élément reliant, un principe d’agglutination dynamique. Une oeuvre d’art est un point sur une ligne.»

humanas dinâmicas capazes de elaborar um sentido de convivência fluída e incerta, se compondo e decompondo no momento em que se instala uma dimensão do comum.<sup>5</sup>

O sentido de comunidade se inscreve, em ambas as obras, num primeiro aspecto, pelo caráter relacional assumido pelas figuras dos autores. Os textos, assim, encenam o comum ao criar um campo em que a interação da autoria com o universo ficcional não demarca perfis e propriedades, mas, sim, um domínio do impróprio. Baseando-se no filósofo Roberto Esposito (2013, p. 26, tradução própria), a escrita expõe que “o outro nos constitui profunda e internamente”,<sup>6</sup> de maneira que se forma um espaço em que o sujeito – incluindo aí o próprio escritor – aparece afetado por alguma forma de exterioridade, cuja relação com a comunidade se baseia em sua capacidade de não se submeter “ao movimento de apropriação e fixação de parâmetros identitários” (Andrade *et al.*, 2018, p. 62). A reconfiguração do eu por meio da imagem do autor ocorre pela projeção de sua figura na ficção, criando um feixe de relações com o mundo e gerando outras formas de relacionamento sucessivamente (Bourriaud, 1998, p. 21).

Num desses espantosos passes de mágica, que vêm desde sempre norteando, ilustrando e reestruturando minha própria vida, as cartas escritas e recebidas pelo famoso escritor brasileiro do século XIX se interiorizam entranhas adentro em processo inédito de metamorfose [...]. Transfiguro-me, Sou outro sendo eu. Sou o tomo V da correspondência de Machado de Assis: 1905-1908. (Santiago, 2016, p. 49). Haverá mecanismos especialmente criados para apagar esses erros, a fim de possibilitar que toda comunidade científica recue, de repente, ante suas convicções?, Pergunta-se o escritor que protagoniza este relato, ao pensar na ausência de uma de suas pernas. Nunca se soube o número real de afetados pelo medicamento. (Bellatin, 2009, p. 6)

As vozes narrativas de ambos os trechos tornam a exposição de seus projetos literários – tanto na imagem de Silviano diante da correspondência de Machado, como, em Bellatin, na de um escritor cuja vida se conecta a história de um erro médico – em operações pelas quais se realiza uma constante exibição de si. Nesse sentido, ambos escritores se tornam personagens oblíquas de seus textos, pois a escrita não se reduz a sua capacidade de veicular alguma forma de narrativa; na verdade, ela é um procedimento artístico, tal como uma ins-

<sup>5</sup> Este artigo baseia na noção de comum e comunidade desenvolvida por Roberto Esposito que critica o conceito de *communitas* fundamentado na ideia segunda a qual um conjunto de indivíduos se unifica em torno do pertencimento ao mesmo território, à mesma etnia ou à mesma espiritualidade, como proprietários desse elemento que os une. O filósofo italiano Esposito (2010) examina as raízes etimológicas do substantivo *communitas* e do adjetivo correspondente *communis*, mostrando que esses termos se originam no *múnus*, cujo significado se opõe à ideia de próprio ou propriedade, na medida em que “o *múnus* indica apenas o dom que se dá, não o que se recebe. Todo o *múnus* é projetado no ato transitivo de dar (Esposito, 2010, p.5) No original: “the *múnus* indicates only the gift giver, not what received. All of the *múnus* is projected onto the transitive act of giving”. O *múnus*, como dimensão fundamental da comunidade, implica que os sujeitos se expõem uns aos outros pelo dever de dar, o que revela que o comum é um modo instável de relacionamento, pois o contato entre os sujeitos os faz perder os seus contornos subjetivos num processo de desidentificação constante. Assim, para Esposito (2013, p. 48), “o comum é exatamente o contrário do próprio; [...] ou o que é incapaz de ser apropriado por alguém. É o que pertence a todos ou ao menos a muitos, e, portanto, refere-se não ao mesmo, mas ao outro”. No original: common is the exact contrary of one’s own; common is what is not one’s own, or what is unable to be appropriated by someone. It is what belongs to all or at least to many, and it therefore refers not to the same but to the other”(tradução própria).

<sup>6</sup> No original: “the other constitutes us from deep within.”

talação, pelo qual o escritor se coloca ao “se expor à medida que realiza uma operação sobre si mesmo”<sup>7</sup> (Laddaga, 2010, p. 11, tradução própria). O mostrar-se proporciona a emergência de formas de relacionamento em que o vivente é atravessado por corpos, afetos, instituições, situações históricas e forças sociais, de maneira que as vidas narradas aparecem sempre afetadas por uma heteronomia própria da comunidade. Assim, abre-se um espaço em que a intimidade emerge não como a propriedade de um eu, cuja subjetividade se forjaria na memória do vivido, mas como um domínio aberto a uma exterioridade capaz de forçar o íntimo a uma expropriação constante de si.

## 2 Metamorfoses do texto, de si e da história em Machado

Em várias obras de Silviano Santiago, a relação entre autoria e escrita desmonta a submissão do discurso a um sujeito determinado, expondo que o escrever coincide com a leitura e, assim, com a apropriação e citação de textos (Miranda, 2009). Nesse processo, há uma desintegração da noção do Eu em favor de um movimento de libertação da palavra literária, cuja circulação aleatória – desvinculada da propriedade de um sujeito autoral – assume, em *Machado*, um movimento textual de contínua desposseção. O retorno ao autor é um artifício ficcional pelo qual o escritor se dispõe constantemente a alterar-se em outras vidas e, ao mesmo tempo, expor-se a outros tempos históricos.

Essa transfiguração – mencionada na passagem já citada – indica um deslocamento em que a voz narrativa se abre, a todo o momento, a uma exterioridade, saindo de si mesma e se transmutando em outros corpos, o que expõe uma imagem do vivido marcada pela sua impropriedade.

Enquanto eles cinco se reaquecem sob a respiração e o pulsar das experiências já vividas e das emoções inéditas que nem são minhas, as fantasmagorias singulares nascem, ganham voo e perambulam [...] pelo palco da antiga capital federal, palco ainda e sempre delimitado pelas seis paredes do volume de cartas. (Santiago, 2016, p. 50)

Silviano se expõe no texto ao revelar aspectos da trajetória de vida até o seu momento atual, constituindo os seus fantasmas pessoais – memórias de sua infância em Minas Gerais, vivida às vésperas da Segunda Grande Guerra – como um ponto de contato que aglutina o final de vida de Machado e o início da Primeira República. Analisada acima por Bourriaud, essa dinâmica relacional, instaurada pela figura do autor, funciona pelo mecanismo de que “existimos em metamorfose de corpos sucessivos” (Santiago, 2016, p. 54). Essa expressão, espécie de metáfora do livro, manifesta a característica comunitária do vínculo estabelecido entre as memórias do menino aprendendo sobre o poderio militar nos gibis no interior do Brasil – “os valentes super-heróis da fantasia me revelam um mundo que se autodestrói pelas moderníssimas e potentes máquinas de guerra” (Santiago, 2016, p. 56) – com o momento de modernização forçada e violenta imposta à capital da República, vivido por Machado próximo da morte.

<sup>7</sup> No original: “se expone em el curso de realizar una operación sobre sí mismo.”

O doce e benévolo ceticismo grego se deixou entranhar pelo pessimismo schopenhaueriano quando o presidente da Academia Brasileira de Letras – ao ler pela manhã os jornais do dia ou ao descer à tarde do bonde de Laranjeiras no Passeio Público e caminhar até o prédio do Silogeu Brasileiro – constata que, por ordem e graça dos engenheiros liderados por Paulo Frontin, a recatada corte imperial da sua infância e juventude se autodestrói a golpes violentos de picareta e de marreta para se transformar. A cidade que se quis majestática pela mera reprodução da metrópole lusitana nos trópicos se moderniza por processo de embranquecimento à la parisienne. (Santiago, 2016, p. 55)

No jogo de memórias e tempos distintos, em que fica evidente também a relação de deslocamento entre a periferia e o centro econômico e político do mundo, o texto revela a dimensão singular e plural da conexão comunitária entre Silviano e Machado: a singularidade das vivências do escritor e ensaísta mineiro, suas memórias de infância e suas doenças na velhice, o colocam em contato com o estranhamento vivido por Machado diante de sua doença, da queda do império, do início da República e da modernização do Rio. É um dispositivo textual fortemente transitivo, cujo ponto de largada se dá pelas referências que o escritor faz de si mesmo no início do livro, produzindo, com isso, sucessivos descentramentos: do eu, da história, da cultura e do próprio texto. A exibição do escritor não reforça uma forma de propriedade de si; ao contrário, o exibir-se é relacional, porque possibilita uma abertura a um outro capaz de desafazer tanto os limites subjetivos como textuais. Esse processo é metaforizado no texto pelo ciclo de simetrias pelas quais se constrói uma trama que, sob o signo da epilepsia, reúne Machado, Carlos Laet, Flaubert, Silviano Santiago, Mário de Alencar e o médico Miguel Couto.

A doença se constitui em mecanismo artístico de exploração da noção mesma de autoria, na medida em que a enfermidade manifesta uma forma de exposição que não reforça a noção de sofrimento e dor individual; ao contrário, os sintomas servem como um ponto de contato que interconecta diversos discursos, sujeitos e situações, tanto públicas como privadas. A doença expõe um modo de entrelaçamento dessas duas dimensões – a pública e a privada –, embaralhando esses dois domínios na convivência entre Machado e Mário de Alencar, revelada pela correspondência epistolar. Há, assim, um feixe de relações aglutinadas em torno dessas duas figuras, como a eleição de Mário à Academia Brasileira de Letras e a sua tensa relação com a paternidade de José de Alencar, de maneira a considerar Machado um pai espiritual: “As convulsões sentidas pelo mais novo em Lorena ecoam no corpo convulso do mais velho no Rio de Janeiro” (Santiago, 2016, p. 322).

Ao estabelecer uma rede de contato, o texto apresenta afiliações que, baseadas no aspecto convulsivo da epilepsia, se revelam como identidades mutantes e também repetições, igual a um déjà-vu, em que as memórias e os afetos ligados ao velho Alencar se fazem presentes na amizade com o filho. A convulsão atua como um elemento desestabilizador das diversas situações reunidas em torno de Mário e Machado, sobretudo o fato de suas vidas não serem espelhos de suas subjetividades, mas, sim “zonas de fluxos e de passagens” (Giorgi, 2016, p. 26) de afetos que produzem uma disjunção entre a matéria vivida e a imagem do eu. A epilepsia metaforiza o desmoronamento que sustenta as identidades privadas e públicas de ambas as personagens, na medida em que há um abismo entre a materialidade biológica imposta pelas crises nervosas e as imagens públicas e privadas de si mesmos, principalmente a respeitabilidade de Machado como grande escritor e diligente burocrata.

A epilepsia atua como um signo desestabilizador dos perfis identitários dessas figuras autorais e históricas, cujos corpos enfermos são materialidades biológicas abertas a sensações, afetos e memórias outras, mostrando as feições impessoais desses viventes. O texto, assim, funciona como uma instalação, em que Silviano se coloca no papel de curador que seleciona materiais a respeito das enfermidades e seus tratamentos com a finalidade de desmontar, sob as assinaturas de Machado e Mário, a dualidade entre corpo e subjetividade que sustenta o dispositivo biopolítico de pessoa.<sup>8</sup> A força performativa do texto mobiliza o desamparo provocado pela doença como uma forma de desestruturar as delimitações do fazer viver, inscritas na vida social por práticas de poder biopolíticas, e revela, com isso, experiências do vivente dentro de um campo do comum.

Nessas cenas, ou mesmo no momento em que Mário lê a notícia do suicídio de uma moça, suscitando-o uma crise nervosa, revela-se que a vida íntima não é uma propriedade cuja posse confirma a representação da identidade do indivíduo. Na verdade, o elemento privado, baseado na biografia de Machado e Mário, demonstra que suas vidas são vividas na dimensão do comum, pois a matéria do vivido desses dois personagens não são determinados pela figura de um Eu. A relação entre vida e literatura é uma forma de dissimetria, de não coincidência, pois o vivido não pode conter no formato do indivíduo, de modo a mostrar que a noção de vida própria se torna insustentável ao ser atravessada por outros afetos que a fazem perder suas estabilidades identitárias e viverem, assim, o comum.

A doença também apresenta uma faceta coletiva ao convocar o assunto da reconfiguração do espaço público por meio da história do médico Miguel Couto, cuja casa assaltada enseja o narrador a contar as novas atuações da polícia em razão das modernizações da cidade e das novas formas de sociabilidades criadas com o nascimento da República. É proposto uma nova noção de crime que, ao afetar diretamente a vida privada, busca criar um modo de controle da ordem pública, sobretudo da vida noturna, excluindo condutas e comportamentos indesejados. O relato da prisão de atrizes, cujos crimes residiam em estar paradas esperando o bonde, suscita o sentido ambíguo e mesmo relacional entre o tradicional e o moderno presente nas reformas do Rio: “É a sociedade carioca como um todo que, na passagem do século XIX para o seguinte, embaralha de modo contraditório os cacos que a compõem. Quer ser moderna e é tradicionalista, injusta e preconceituosa” (Santiago, 2016, p. 188).

A dimensão comunitária do texto não se restringe, desse modo, a esfera singular entre as figuras de Machado e Mário, pois ela também espelha os processos históricos do final do século XIX no Brasil. A destruição do corpo proporcionada pelos sintomas da epilepsia ali-

---

<sup>8</sup> Roberto Esposito analisa o conceito de pessoa desde seu aparecimento no direito romano até sua incorporação no direito moderno. O efeito performativo do dispositivo de pessoa reside na sua distinção entre subjetividade e corpo: “O fato que permanece é essa atribuição de subjetividade refere-se ao não corporal, ou mais que o elemento corporal que habita o corpo, e que o divide em duas partes: uma racional, espiritual ou moral (que é a pessoal), e a outra animal [...]. Nós temos a dupla separação: a primeira se refere ao dentro do homem, dividido entre a parte pessoal e animal da vida. A segunda se refere ao homem que são pessoas (na medida em que são capazes de dominar a parte irracional de si mesmos) e homens que são incapazes de se auto regular, de maneira que se situam abaixo da pessoa.” (Esposito, 2013, p. 116-117). No original: “the fact remains that this attribution of subjectivity refers to a noncorporeal, or more-than-corporeal element that inhabits the body, and which divides it into two parts: one rational, spiritual, or moral (which is the personal), and the other animal. [...]. We have a double separation. The first is within one man, divided between a personal and animal life. The second is between men who are persons (insofar as they are capable of dominating the irrational part of themselves) and men who are incapable of such self-rule and thus situated at level below that of person.”



menta uma afinidade histórica com a emergência da república e a renovação política e urbana do Rio de Janeiro. A narrativa, ao seguir o movimento de finitude de Machado em contato com Mário, mostra a mútua relação entre os elementos políticos e biológicos na formação de novas realidades sociais. O texto, desse modo, apresenta uma bio-história do Brasil em que “os movimentos da vida e os processos históricos interferem entre si” (Foucault, 1988, p. 155). A encenação bio-histórica da modernização da sociedade fluminense, ao final do século XIX, se constrói por meio do entrelaçamento comunitário entre viventes afetados mutuamente por dinâmicas, ao mesmo tempo, políticas e biológicas, sociais e naturais. Ou seja, o jogo de inscrições de figuras autorais e personalidades históricas, ao longo do texto, é uma manobra pela qual a própria escrita literária é exposta como um domínio aberto a outros campos da vida. A exposição da enfermidade de Machado encena, diante da presença Carlos Laet, escritor antir-republicano e acadêmico, a intrusão da doença, do corpo envelhecido, em suma do domínio do privado no interior da escrita literária, mostrando que a obra machadiana se impulsiona, conforme reflexão proposta pelo próprio Laet, na debilidade da sua saúde.

Essa cena – o encontro de Laet com o Bruxo do Cosme Velho em crise epiléptica no meio da rua – permite a ambos que, após saírem de uma farmácia, andem pelas ruas do Rio e se deparem com o casarão colonial que abrigava o Hospital da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, cuja demolição já fora iniciada pela reforma de Pereira Passos. A doença representa o signo que aglutina a história de vida dos dois personagens e, além disso, possibilita um desdobrando do texto que se reconfigura, de maneira a narrar fragmentos de momentos da época. Assumindo o ponto de vista de Carlos Laet, a voz narrativa se transmuta novamente em espécie de texto memorialístico, porque os destroços do casarão possibilitam que a personagem rememore o lugar em tempos anteriores ao Bota-Abaixo:

Muitas das janelas do antigo hospital ficavam entreabertas durante todo o dia e exibiam a diversidade das faces dos convalescentes vestidos com camisolas de dormir. Emoldurados pelos caixilhos das janelas, os fantasmas humanos pareciam uma sucessão de retratos funestos, dependurados na parede de museu de arte. Os cabelos dos internados estavam engordurados e em desordem; os rostos, desbotados e as roupas, encardidas. As narinas de Laet se apuram e recordam o insuportável cheiro de iodofórmio e fenol que fluía em nuvens pelo portão do hospital, que ao mesmo tempo era atravessado por duplas de enfermeiros apressados que conduziam a maca para o doente que chegava deitado na carruagem. (Santiago, 2016, p. 27)

O fragmento de memória mostra o funcionamento relacional da narrativa não apenas em abrir-se a uma memória em meio a trajetória biográfica de Machado, mas também em encenar esse encontro desconcertante com as ruínas do casarão que proporcionam a recordação de Laet. A reconfiguração constante da escrita ocorre por meio de sucessivas contaminações de outros regimes discursivos, como o memorialístico, e mesmo de outros signos, como a fotografia, incluída na página anterior ao do trecho citado, que documenta a destruição do prédio. A obra mantém, com isso, a sua feição de instalação própria da arte contemporânea. À medida que a leitura avança, o leitor se depara com cenas e situações provisórias pelas quais se estabelecem zonas de contato, forma assumida, conforme Bourriaud (1998, p. 32), pela arte contemporânea, cuja função subversiva cria espaços de convívios perturbadores e modos de sociabilidades heterogêneas. A instalação se inscreve no texto pela presença dessa foto – mas



também pela presença de inúmeros tipos de imagens e documentos – que força os limites do literário captando um fragmento do cotidiano carioca para exhibir como o moderno já se impõe, no final do século XIX num país periférico, pela criação de “espetáculos de realidades”<sup>9</sup> (Laddaga, 2007, p.14, tradução própria).

Ao abrir espaço para a recordação de Carlos Laet e também para a foto, a voz narrativa evidencia que a transformação do cotidiano do Rio assume a feição biopolítica, na medida em que as intervenções urbanas são legitimadas pela imposição de um novo fazer viver burguês, para o qual é necessário limpar o centro da cidade, excluindo desse lugar valorizado os enfermos – e a lembrança da morte que suas imagens suscitam – em nome de uma sociabilidade afinada com a modernidade nascente. A ambivalência desse processo se manifesta no fato de que o avanço de práticas políticas no campo biológico da vida evidencia que a mesma se situa sempre numa relação ambivalente entre história e natureza. A tensão produzida por essa margem móvel entre o biológico, o histórico e o político aparece tanto na foto da construção em ruína como na recordação de Laet, porque a combinação de ambas mostra que a experiência da modernidade urbana é marcada pela fratura temporal capaz de despersonalizar os sujeitos (Garramuño, 2009, p. 36) pela invasão de figuras fantasmagóricas, cuja dispersão ocorre por meio da dinâmica entre aparecer e o desaparecer própria da paisagem volátil do espaço urbano moderno (Cf. Foot, 2005, p. 41).

A mistura entre a recordação e a foto evidencia o modo como o texto se alimenta da difícil distinção entre realidade e ficção, literatura e outras formas artísticas. Essa combinação expõe que a modernidade, no Brasil, é implantada pela mistura entre realidade e espetáculo, morte e vida. A reforma urbana, desse modo, é índice de como esses elementos são indissociáveis, na medida em que a nova configuração do Rio de Janeiro revela que a sociabilidade burguesa emergente se impõe pela exibição de seus atributos modernos como o novo, o progresso e a ciência. O percurso da voz narrativa, à medida que avança no tempo da história do país, mapeia o modo como os novos espaços e construções arquitetônicas traduzem, por meio de engenheiros, burocratas e arquitetos, mencionados no texto, esses valores culturais burgueses incorporados pelo novo regime político e pela elite econômica.

### 3 Exibições de si e do outro em *Flores*

Abordagem comparativa entre *Machado*, de Silviano Santiago, e *Flores*, de Bellatin, iniciada na primeira citação conjunta desses dois textos, mostra que a imagem do escritor, na obra do autor mexicano, evidencia também uma exibição de si como uma operação performática pela qual a autoria se ficcionaliza na forma de uma personagem que encena a violência sofrida em razão da prescrição médica criminoso de um fármaco. Bellatin exerce um modo complexo de autoria que se instala no texto ao reproduzir restos e resíduos de elementos autobiográficos por meio de situações de doenças, dilacerações e exposições de corpos que, ao invés de reconstituírem a trajetória do escritor, expõe o biográfico ao mais inquietante e catastrófico no mundo contemporâneo, em especial a eventos relacionados com a ciência.

A figura do escritor, em *Flores*, é uma forma oblíqua de referência a Bellatin, uma espécie de duplo virtual articulado a figura do autor pela história da má-formação de seus corpos.

<sup>9</sup> No original: “Espectáculos de realidad.”

O espelhamento entre esses seres embaralha o ficcional e o real no sentido que transforma Bellatin numa sombra fantasmática que se projeta, tal como uma instalação, sobre a narrativa; uma figura latente, cuja intimidade se duplica na trajetória do personagem escritor sem uma perna e cria o feixe de relações que corporificam a textualidade de *Flores*. Na citação já mencionada da obra, a história do escritor, seu corpo deformado, se conecta com o caso do uso inadequado de um medicamento que produziu a má formação de centenas de recém-nascidos. A lógica dessas remissões compõe uma montagem de fragmentos – ou um mosaico composto de várias peças pequenas (Laddaga, 2007) – cujos significados emergem a partir de suas diferenças, choque e tensões, decompondo e recompondo continuamente um mundo cuja ordem se mostra, a cada momento, mais estranha e violenta (Speranza, 2015).

A lógica serial do livro – construída com base no relato do uso criminoso de um fármaco que provocou várias más-formações em recém-nascidos – reproduz um formato de instalação, por cujo espaço se simula um ambiente digital marcado por uma profusão de imagens. A série de relatos funciona como imagens ou fotografias, inserindo o leitor numa dinâmica de rede, pela qual a experiência da leitura segue o universo tomado pelas telas e pelos efeitos dos processadores digitais de texto, como aponta Speranza (2015, p.4): “o *cut*, *paste*, *slice*, *swirl* e o *blur*”. A narrativa, desse modo, se movimenta pela justaposição de notícias, situações e eventos, heterogêneas entre si, mas interconectadas, de alguma forma, pela catástrofe produzida pelo fármaco, o que gera uma vertigem de cenas que se remetem mutuamente.

Essa textualidade encena a emergência de sujeitos que se constituem por meio da exibição de si, expondo-se à maneira das interações produzidas no mundo digital. O relato das circunstâncias do nascimento do escritor simula o formato da revelação de si que se proliferou, no mundo contemporâneo, pelas técnicas de comunicação ao mesmo tempo desespecializada e simultânea (Laddaga, 2007).

No momento do parto não surgiram maiores complicações, mas uma vez que as crianças nasceram, houve confusões na sala. Outros médicos foram chamados imediatamente, especialmente os pediatras. [...]. O que havia deixado a equipe médica tão alarmada é que aos recém-nascidos faltavam algumas extremidades. Um deles não tinha os dois braços, o outro, uma perna. [...]. Os recém-nascidos tinham sido postos numa de metal e, efetivamente, eram evidentes as anomalias congênicas. (Bellatin, 2009, p. 52,53)

A deformação dos corpos dos bebês recém-nascidos mostra as circunstâncias da vida do escritor, protagonista do relato, que engendra a revelação de outros momentos de sua intimidade, como o abandono do pai, após seu nascimento, e o fato de ter adquirido uma nova perna ortopédica em um programa de televisão. Esses fragmentos de si não se esgotam na própria trajetória do personagem; ao contrário, há uma dinâmica relacional na narrativa através da qual emergem novos relatos de situações que, de alguma forma, se conectam – o que também produz no leitor uma sensação de *déjà-vu* –, de maneira que essa rede de relatos espelha a sociabilidade contemporânea.

Engendrada pelas novas técnicas de exposição da intimidade, o vínculo social dos sujeitos ocorre, em cada formação coletiva, de forma momentânea e individualizada, sem uma normatividade prévia definida por alguma instituição, materializando o que Reinaldo

Laddaga (2007, p. 143, tradução própria) denomina de “espetáculo de realidade”.<sup>10</sup> Isto é, a sucessão de cenas apresenta sujeitos inseridos em coletividades em cujas situações não há papéis e regras bem definidas previamente, e que são testemunhadas pela figura do escritor. A dimensão de espetáculo se materializa, com efeito, em encontros religiosos, em mesquitas, mas sem a rigidez tradicional dos cultos, e que são oportunidades para experiências coletivas oníricas; ou mesmo em Altares, formados nos escombros de sindicatos, onde se realizam performances sem programação prévia: “os detalhes, além dos mais, só são conhecidos algumas horas antes do início de cada sessão. É possível que se trate de um encontro sadomasoquista em suas muitas variantes” (Bellatin, 2009, p. 8).

Esses momentos criam um espaço de vida em comum, sem formas de identificação e pertencimento rígidas, e cuja lógica não planejada propicia a precipitação de alucinações, exposições de intimidade, práticas sexuais outras, estranhamentos e violências. O fluxo da narrativa espelha a dispersão aleatória desses encontros de tal forma que o nascimento de bebês gêmeos deformados se replica na história dos irmãos Kuhn, cujos corpos também não apresentam pernas e braços, e se desdobram no uso de medicamento antidepressivo em mulheres grávidas e causador de deformações em recém-nascidos; o que, por sua vez, conecta-se com as práticas profissionais dos cientistas envolvidos no caso. Essas sucessões de cenas evidenciam que a narrativa se movimenta num processo de diferimento contínuo em que as remissões de cada fragmento revelam a comum despossessão de sujeitos expostos a formas de violência contemporânea.

O sentido de comum se instaura no momento em que os viventes não mais se constituem pela propriedade de atributos capazes de assegurar uma espécie de proteção e autonomia contra qualquer forma de exterioridade. A ruptura com a figura do próprio e a emergência da comunidade, conforme Roberto Esposito (2013), se dá por uma prática relacional de contaminação constituída pelo dom ou pelo dever de dar em contato com o outro. O comum se estabelece, no texto de Bellatin, por meio do compartilhamento dos danos sofridos pelo uso criminoso de um medicamento que se inscreve nesses corpos lacunares, deformados e mutantes. A vida aqui, nesse sentido, não é mais o fundamento de um indivíduo proprietário de si mesmo, mas o registro de uma despossessão contínua de si em razão de processos alheios e imprevisíveis. A dimensão singular dessa violência narrada pelas vivências do escritor adquire um sentido plural em razão do resultado catastrófico proporcionado com a disseminação do uso do fármaco:

O professor havia descoberto que a fórmula lançada no mercado era diferente nos diversos países em que o medicamento foi comercializado. O remédio que se vendeu na Alemanha, a propósito, continha um doses bastante alta da substância. O mesmo não ocorreu nos Estados Unidos, onde a fórmula foi pouco diluída. Nos países periféricos havia apenas uma pequena dose nos produtos. O cientista constatou que as consequências tinham sido proporcionais às quantidades consumidas. Por isso, enquanto as crianças alemãs apresentavam uma espécie de barbatana onde deviam ter os braços e as pernas, alguns dos nascidos em outras regiões sofreram as consequências de uma forma mais atenuada. (Bellatin, 2009, p. 27)

<sup>10</sup> No original: “Espectáculos de realidad.”

O trecho mostra a faceta coletiva dos resultados criminosos da aplicação do remédio que, ultrapassando fronteiras, expressa também as relações entre centro e periferia –, como, em *Machado*, em que há uma tensão no modo como a importação cultural adquire um formato particular no Brasil. Os efeitos do fármaco se disseminam diferentemente em cada país. Assim, a dinâmica centro e periferia aparece com um sentido deslocado, em *Flores*, na medida em que o desastre humanitário do fármaco não reflete uma relação estanque desses polos de poder, mas os enuncia a partir de uma geografia marcada pelos atingidos do remédio.

Esse vínculo entre centro e periferia se recompõe novamente no fragmento da história de um casal de italianos que, após adotar uma criança sul-americana, objeto de desejo de há muito tempo, a mata, “atirando-a nos trilhos do trem” (Bellatin, 2009, p. 24). Numa espécie de vestígio alegórico dos modos de dominação geopolítico do mundo, esse fragmento não apenas encena a violência imposta à periferia, mas também o estranhamento proporcionado por essas dinâmicas de poder, já que o casal se desfaz, e a mulher, que matara a criança por uma razão banal – “aquela adoção modificara demais a sua vida” (Bellatin, 2009, p.24) –, enlouqueceu.

O sentido plural dessa comunidade de afetados pela doença, associada aos polos do centro e da periferia, expõe a condição impessoal e imprópria desses sujeitos, cujas subjetividades são desprovidas de um espaço interno psíquico capaz de regular e controlar as condutas, o que desativa a dualidade razão e corpo que habita o dispositivo de pessoa. O esvaziamento da subjetividade psicológica os transforma em individualidades corporais “que [...] se concebem como ‘selves neuroquímicos’, no sentido de estar crescentemente predisposto a interpretar a sua conduta, o seu ânimo e seu pensamento em termos neuroquímicos”<sup>11</sup> (Laddaga, 2007, p. 148, tradução própria). Assim, emergem viventes marcadamente impessoais, porque suas experiências se baseiam em um eu governado pelo caráter somático e coisificado do corpo afetado pelas formas mais avançadas de biotecnologia ou de enxertos de próteses: “o escritor assegurava que a imposição de uma prótese em tenra idade era o motivo de sempre sentir-se nu ao retirá-la” (Bellatin, 2009, p. 63).

A corporeidade, no entanto, não possui autonomia diante dos processos sociais narrados em *Flores*. Sua constituição também se inscreve numa realidade biopolítica e bio-histórica, uma vez que a materialidade biológica do corpo já é afetada por formas de intervenção científica. A despersonalização psíquica decorre do fato de que o agir individual é governado por processos de coisificação que são fabricados por uma rede de profissionais, como médicos, cientistas e psiquiatras. Com isso, se revela o papel chave do fármaco, pois é o objeto que não apenas afeta as personagens da narrativa – suas trajetórias e a forma como vivem –, mas também as conecta com um tecido formado por laboratórios, hospitais, saberes e cientistas. As filas em hospitais e os exames médicos para detectar quem é vítima do fármaco para fins indenizatórios ou apenas mutantes demonstram a forte intersecção, em *Flores*, entre os viventes e processos biotecnológicos, formando corpos híbridos, espécie de coleção de enxertos, próteses e efeitos químicos.

As formas de agir das personagens não são acompanhadas, assim, por densas reflexões e pensamentos, da mesma maneira que o impacto dos acontecimentos não desperta fluxos psicológicos que revelariam a subjetividade problemática dos viventes, tal como um protagonista de um romance do século XIX ou mesmo XX. Não há reações de ordem ética

<sup>11</sup> No original: “que se [...] conciben como ‘selves neuroquímicos, en el sentido de estar crescentemente predisuestos a interpretar su conducta, su ánimo y su pensamiento en términos de um aparato neuroquímico.”

em relação às imposturas, aos crimes e aos danos cometidos em nome da ciência, de maneira que se configura um universo habitado por viventes familiarizados diante da proliferação de mutações corporais e genéticas, mostrando que o mundo já não mais permite separar o natural do artificial, o orgânico do tecnológico.

A forte presença de elementos vinculados à ciência, em *Flores*, produz um certo tensionamento com a maneira pela qual a modernidade produziu uma visão do seu próprio desenvolvimento. A interseção entre os domínios do biológico e da técnica expõe o que a crítica moderna,<sup>12</sup> com sua distinção ontológica entre as leis da natureza e do universo social, – conforme Bruno Latour (2013) – sempre procurou manter invisível: a multiplicação de objetos híbridos, que materializam a mistura dos universos das coisas e dos humanos, possibilitada por formas de mediação propriamente sociais.<sup>13</sup> O movimento relacional da narrativa, com efeito, favorece o encontro de situações heterogêneas em que as distinções normativas, por exemplo entre normal e anormal, se contaminam de tal forma que passam a ser zonas indissociáveis. A materialidade biológica dos corpos embaralha essas distinções estanques, mostrando o movimento de devir dos viventes:

As mutações genéticas próprias de cada raça em alguns momentos se manifestavam com mais força que em outros, afirmava. Aquele médico lhe disse, também, que tais descobertas costumavam ficar evidentes com a simples observação das anomalias. No final desse processo, a sociedade costumava reconhecer que o anormal estava, de algum modo, destinado a transformar-se no esperado. (Bellatin, 2009, p. 60)

O relato constitui uma espécie de genealogia social e biológica dos irmãos Kuhn, situando-os dentro de uma história de mutações genéticas vividas por uma cidade anônima. A retomada desse fio narrativo atualiza a trajetória dos gêmeos ao conectá-los como frutos de uma ação de normalização genética dessa coletividade por meio da união carnal de irmãos. No entanto, há uma tensão no texto provocada pelo choque entre relatos que apresentam explicações contraditórias a respeito da origem das mutações que povoam a narrativa de *Flores*. Desse modo, paira uma certa nebulosidade em torno da sucessão de casos de defor-

<sup>12</sup> Segundo Bruno Latour (2013), a crítica moderna é uma operação que separa e purifica a força social, ligada ao poder e ao sujeito de direito, e a força natural, vinculada aos cientistas e ao objeto da ciência. A constituição moderna confere à natureza uma dimensão transcendental, embora manipulável e mobilizável socialmente pela ciência e à sociedade um caráter imanente pois a história é construída pelo homem, embora, na prática, as instituições modernas tracem “diariamente os limites da liberdade dos grupos sociais e transformam as relações humanas em coisas duráveis que ninguém criou” (Latour, 2013, p. 42).

<sup>13</sup> “A natureza transcendente permanece, apesar de tudo, mobilizável, humanizável, socializável. Os laboratórios, as coleções, os centros de cálculo e de lucro, os instintos de pesquisa e os escritórios de desenvolvimento misturam esta natureza, diariamente, aos múltiplos destinos dos grupos sociais. Inversamente, apesar de construirmos a sociedade por inteiro, ela dura, ela nos ultrapassa, nos domina, ela tem suas leis, é tão transcendente quanto a natureza. Isso porque os laboratórios, as coleções, os centros de cálculo e de lucro, os institutos de pesquisa e os escritórios de desenvolvimento traçam diariamente os limites da liberdade dos grupos sociais e transformam as relações humanas em coisas duráveis que ninguém criou. É nesta dupla linguagem que reside a potência crítica dos modernos: podem mobilizar a natureza no seio das relações sociais, ao mesmo tempo que a mantêm infinitamente distante dos homens; são livres para construir e desconstruir sua sociedade; ao mesmo tempo em que tornam suas leis inevitáveis, necessárias e absolutas” (Latour, 2013, p. 42).



mação corporal, o que produz ainda mais estranhamento em relação à rede institucional – laboratórios, hospitais, médicos e cientistas – que envolve os vivos.

Esse universo nebuloso propicia uma associação inusitada entre ciência e religião, na medida em que o uso do fármaco não apenas produz uma certa desconfiança com relação ao desenvolvimento científico, mas também um certo mistério envolvendo a ação dos cientistas:

Não só se pôs em evidência o emprego inadequado do fármaco, como semeou-se a desconfiança diante dos avanços da ciência em geral. Dada a repercussão mundial do assunto, teve-se a impressão de que os cientistas utilizavam métodos diversos para assimilar, simultaneamente, as descobertas [...]. No entanto, até agora é um verdadeiro mistério o que ocorre com esses recursos quando a ciência, aparentemente, comete um erro. (Bellatin, 2009, p. 6)

Novamente, o texto de Bellatin se confronta com a Constituição moderna (Cf. Latour, 2013), pois a disseminação de mutações e doenças inesperadas gera uma intersecção entre o universo dos laboratórios e dos hospitais com o incerto, o duvidoso e, inclusive, com elementos religiosos e mágicos. Ou seja, ao invés de produzir um desencantamento do mundo tornando obsoletas as formas pretéritas de pensamento, a esfera da ciência, em razão da multiplicação de mutações e deformações, se entrelaça com explicações de ordem religiosa baseadas em cientistas que se parecem com sábios ou em leituras médicas da bíblia.

A profusão de referências médicas, em ambas as obras, indica um modo de encenar as novas condições de vida diante de dispositivos de atuação biopolíticos de poder. Relatos, receitas médicas, informativos científicos, entre outros textos de caráter burocrático – discursos dominantes da biopolítica moderna que documenta processos biológicos relativos à vida (Groys, 2015) – são incorporados pelos textos como forma de apresentar as linhas de força na constituição do fazer viver na contemporaneidade. Se o vivo não materializa mais um acontecimento natural em razão da integração de processos biológicos a decisões políticas, que moldam, assim, a forma como se vive, a arte acompanha esse movimento ao mostrar que um ser vivo só adquire existência por narrativas construídas com base em documentações. Como mostra Boris Groys (2015), a arte contemporânea é uma bioarte ao assumir as formas de documentação, pois é esse regime discursivo e, ao mesmo tempo, técnico que confere existência a uma forma de vida, incluindo-a numa historicidade.

Em *Flores*, a profusão de relatos – como *Das anotações do professor Panzer*, Münster – inscreve os vivos dentro de uma temporalidade marcada por remissões que, embora os conectem em torno de elementos repetidos, representa o caráter singular e irrepetível da vida. Em *Machado*, a narrativa apresenta essas situações biopolíticas da contemporaneidade de modo anacrônico, pois narra rastros do contemporâneo na passagem para o século XX. Assim, em *Machado*, a doença atua, de um lado, como um signo em torno do qual se revela que o tempo da vida – sua deterioração biológica na figura de Machado de Assis – não segue apenas seu curso natural, mas também é acompanhada por processos políticos que enterram e, ao mesmo tempo, renovam novos modos de fazer viver. Nesse sentido, as fotografias, as notícias e outras formas discursivas que compõem o texto atuam também no sentido de configurar um presente corporificado em fantasmas. Em ambas as obras, o vínculo entre vida e literatura expõe as esferas da biopolítica para revelar que o ser vivo excede os seus formatos e suas delimitações, sobretudo pela sua singularidade que resiste à reprodutibilidade que as decisões políticas impõem sobre as formas de vida.



## Referências

- BELLATIN, Mario. *Flores*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BORRIAUD, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Paris : Les presses du réel, 1998.
- ESPOSITO, Roberto. *Communitas: the origin and destiny of community*. California, Stanford University, 2010.
- ESPOSITO, Roberto. *Terms of the political: Community, Immunity, Biopolitics*. New York, Fordham University press, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.
- GARRAMUÑO, Florencia. *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Rio de Janeiro: ROCCO, 2016.
- GROYS, Boris. *Arte, poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma: a ferrovia Madeira–Mamoré e a modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaios de antropologia simétrica*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- MIRANDA, Wander. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- MIRANDA, Wander. *Os olhos de Diadorim e outros ensaios*. Recife: CEPE, 2019.
- LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório: estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2010.
- PEDROSA, Célia et al. *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- SANTIAGO, Silviano. *Machado: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SPERANZA, Graciela. *Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012.

# Resenhas

FISCHER, Luís Augusto (org.). *História da literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Coragem; Rio Grande: Editora da FURG, 2024.

Lucas da Cunha Zamberlan

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) | Santa Maria | RS | BR

lucaszamberlan@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-5116-3219>

Em *Do Rigor na Ciência*, Jorge Luis Borges descreve o trabalho cartográfico de um império. Na tentativa de alcançar a mais absoluta precisão, os cartógrafos levantam “um Mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia ponto por ponto com ele” (Borges, 1975, p. 71). O texto, de caráter metafórico, chama a atenção ao detalhe, à obstinação da tarefa perfeita e aos perigos e armadilhas encontradas ao longo do processo de (re)produção.

Se recorro a esse tópico bastante conhecido, é porque imagino que Luís Augusto Fischer, estudioso da obra do escritor argentino,<sup>1</sup> deve ter pensado nela ao longo dos anos (penso que décadas) que organizou o *História da Literatura no Rio Grande do Sul*, publicado em esforço colaborativo entre a editora Coragem e a editora da FURG e incentivado, na seara acadêmica, pela Universidade de Princeton, pelos programas de pós-graduação em letras da UFRGS, e da FURG, além da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, a CAPES. O projeto reúne um conjunto heterogêneo de 80 pesquisadores das mais variadas instituições de ensino do estado e fora dele, preocupado em erguer um painel crítico do que envolve a arte literária no estado. O resultado são 106 textos divididos em seis volumes bem diagramados e com perfil gráfico interessante, a saber: 1) *A constelação romântica: período formativo* (13 artigos) (Fischer, 2024a); 2) *O rumo moderno: as cidades na virada do século XIX* (21 artigos) (Fischer, 2024b); 3) *A era Erico: anos 1930 a 1950* (16 artigos) (Fischer, 2024c); 4) *A ditadura: anos 1960 a 1980* (14 artigos) (Fischer, 2024d); 5) *Atualidade: depois de 1990* (17 artigos) (Fischer, 2024e) e; 6) *Longas durações* (25 artigos) (Fischer, 2024f).

A ideia nuclear, como o organizador faz questão de sublinhar logo no texto inaugural do primeiro volume, é propor uma análise transversal de um “fenômeno cultural objetivo, a ser descrito e interpretado” (Fischer, 2024g, p. 13), distanciando-se, assim, de especulações metafísicas que, *senza rigore*, muitas vezes são associadas ao imaginário figurativo do Sul. Ao contrário (e isso explica o nosso primeiro parágrafo), o ofício exigiu uma metodologia firme, que atravessa a composição do todo na busca de uma amplitude panorâmica sem se desprender do tom crítico e substantivo que os exames científicos impõem.

Creio, já adiante, que esse era o maior desafio de uma empresa de tal proporção: encontrar a equação entre sincronia e diacronia, ou seja, oferecer uma visada horizontal da literatura gaúcha – e abranger seus quase 300 anos – mergulhando, sem medo, nas reentrâncias do rio caudaloso e profundo da história. A solução encontrada, e de execução compe-

<sup>1</sup> Consultar, por exemplo, o trabalho *Machado e Borges: e outros ensaios sobre Machado de Assis*.

tente, foi pluralizar os olhares; descentralizar o enfoque e ceder espaço a uma construção em rede, mantendo como norte o escopo do Sul em suas diversas manifestações culturais.

Assim, rompendo as diretrizes convencionais da abordagem autor-e-obra, o *História da Literatura no Rio Grande do Sul* faz convergir temas pertencentes ao sistema literário, como relatos acerca do processo editorial, histórico de instituições de educação e atuação da imprensa; concentra-se em esquadriñar a trajetória de cursos de pós-graduação e resgatar a importância de revistas e jornais; relacionar poesia e canção de matiz urbana e nativista, além de formalizar informações importantes sobre oficinas e jornadas literárias, acervos históricos, feiras do livro e sobre o período de ouro dos festivais de música. Os assuntos são desenvolvidos por professores especialistas em cada área, formando coletivos alinhados de acordo com as balizas temporais. Em *Filosofia Mínima*, Fischer já comentava que “o magistério é e sempre será uma profissão do tempo do artesanato, em que cada indivíduo, como se fosse um item produzido pelo artesão, torna-se o que se torna singularmente, individualmente, irreproduzivelmente” (Fischer, 2011, p. 8). E lendo as vozes que se levantam a cada artigo, percebe-se as diferentes nuances de estilo, as sutilizações dos tons, as agudezas de argumentação, o apego entre comentador e matéria comentada.

No volume 1, por exemplo, acompanhei com grande entusiasmo os capítulos sobre os textos fundadores (Maria Eunice Moreira), a avaliação da dramaturgia de Qorpo Santo (Denise Espírito Santo; Flávio Wolf de Aguiar), a comparação da gauchesca platina e a rio-grandense (João Luis Pereira Ourique) e o estudo do próprio Fischer quanto ao incontornável Simões Lopes Neto. Já o segundo trouxe a surpresa positiva da pulverização geográfica no tratamento dos centros com cultura letrada, acentuando particularidades das literaturas produzidas em diferentes lugares do estado. Caetano Galindo, em *Latim em Pó* (Galindo, 2023), sustenta que para os linguistas do século XIX, era possível viajar de Paris a Roma sem sentir uma fronteira brusca entre as línguas, que se moldavam gradualmente ao colorido sutil dos dialetos. Esse não é, exatamente, o nosso caso, mas a lição esclarece tanto os vínculos com os nossos vizinhos de fronteira, quanto com as regiões do Rio Grande do Sul, coadunando-se, com isso, com o programa multifacetado do estudo: somos gaúchos; isso revela semelhanças, mas ressalta também a emergência de elementos culturais muito diferentes e não raro contraditórios.

O volume 3, dedicado às décadas de 1930, 1940 e 1950, confunde, como era de se esperar, a literatura e sociedade, já que o próprio estado alcançou, no período, o protagonismo político com a chegada de Getúlio Vargas à Presidência. Seguindo a premissa crítica de Antonio Candido, ele mesmo fruto dessa conformação cultural em estado de ebulição, muitas obras do período estetizaram o externo (contexto), estreitando laços entre a realidade e as formas ficcionais. Por isso, as análises preconizam, aqui, o gênero romance e seus embates com a história, como os que tratam de Érico Veríssimo (Sergius Gonzaga; Pedro Minchillo) ou de seu trabalho na Editora Globo (Elisabeth Torresini) e de escritores que (con)viveram neste cenário (Luís Bueno; Pedro Brum Santos; Soraya Bragança). Mas a poesia não fica esquecida e é representada, por exemplo, em fragmento especial sobre Mario Quintana (Paulo Becker) e especialmente no texto de Juliana Santos, que esmiuça, entre outros nomes, a poética de Lila Ripoll.

O debate tensiona-se em *A ditadura*, no volume 4, não só pela aspereza do período, mas também pelo número crescente de autores e obras, muitos oriundos de uma educação formal já estabelecida e em ascensão. O destaque desse livro reside na adequada distribuição dos gêneros – até pela amplitude do objeto – já bem delineados em conformidade com as feições moduladas pela modernidade: o romance (Cibele Colares da Costa e Mairim

Linck Piva), a crônica (Antonio Marcos Vieira Sanseverino e Eduardo José dos Santos), a poesia (Antônio Carlos Mousquer), o teatro (Marina de Oliveira) e até o texto acadêmico (Luís Augusto Fischer e Olívia Barros de Freitas).

E, por último, embora não menos importante, os livros 5 e 6. O *Atualidade* poderia encerrar o box. Cronologicamente, ele fecha mesmo, estilizando tendências e recrutando expressões populares como as HQs (Vinícius da Silva Rodrigues), a literatura fantástica (Simone Saueressig), policial (Carlos André Moreira), infantil (Paula Mastroberti) e o rock (Carlo Pianta). Entretanto, já acostumados à perspectiva histórica, os capítulos de Guto Leite, que se debruça sobre a poesia contemporânea, e de Carlos André Moreira, desafiado a escrever sobre a geração XXI, parecem fazer descansar o marca-página. Então, surge o volume final, *Longas Durações*, que engloba estudos que se ocupam com a produção literária de três das grandes etnias do estado (afrodescendentes, germânicos e italianos), e ilumina outras questões urgentes, como a literatura de autoria feminina. Na subdivisão da escrita judaica, Regina Zilberman engrandece a proposta geral do projeto com *Moacir Scliar: mutação e continuidade*. Em tempo: Regina Zilberman é uma das grandes autoras da historiografia literária do estado, junto com João Pinto da Silva, Guilhermino César e Flávio Loureiro Chaves. Os nomes desses precursores aparecem com frequência em diversos textos e de maneiras muito variadas. Por permearem inúmeras pesquisas, acrescento uma nota de desacordo: seria interessante, em cada livro, a adição de um índice onomástico que auxiliasse o leitor, fazendo-o se sentir mais confortável diante de um material dessa natureza. Quem sabe em uma próxima edição?

Embora a coleção venha a se somar aos trabalhos realizados por esses grandes vultos da academia gaúcha, não é demasiado considerá-lo pioneiro na forma como encara a extração regional, arregimentando vozes e diversificando os pontos-de-vista da vida literária no Extremo-Sul. Em outras palavras, há em *História da Literatura no Rio Grande do Sul* algo como uma nova gramática do olhar que harmoniza as mudanças da sociedade a uma genealogia das Letras no nosso âmbito meridional. Evidentemente haveria estudos possíveis a serem adicionados ao grande grupo, mas aí incorreríamos, talvez, nos mesmos defeitos dos cartógrafos do antigo Império. Os seis livros já garantem, com segurança, um fôlego suficiente para renovar a nossa compreensão e oferecem aos pesquisadores, professores, estudantes e interessados uma fonte segura para enxergar o passado sem negligenciar as contingências do presente.

## Referências:

BORGES, Jorge Luís. Do rigor na ciência. In: BORGES, Jorge Luís. *História universal da infâmia*. Porto Alegre: Globo, 1975, p. 71.

FISCHER, Luís Augusto (org.). *História da literatura no Rio Grande do Sul, volume 1: a constelação romântica: período formativo*. Porto Alegre: Coragem; Rio Grande: Editora da FURG, 2024a.

FISCHER, Luís Augusto (org.). *História da literatura no Rio Grande do Sul, volume 2: o rumo moderno: as cidades na virada do século XIX*. Porto Alegre: Coragem; Rio Grande: Editora da FURG, 2024b.

FISCHER, Luís Augusto (org.). *História da literatura no Rio Grande do Sul, volume 3: a era Erico: anos 1930 a 1950*. Porto Alegre: Coragem; Rio Grande: Editora da FURG, 2024c.

FISCHER, Luís Augusto (org.). *História da literatura no Rio Grande do Sul, volume 4: a ditadura: anos 1960 a 1980*. Porto Alegre: Coragem; Rio Grande: Editora da FURG, 2024d.

FISCHER, Luís Augusto (org.). *História da literatura no Rio Grande do Sul, volume 5: atualidade: depois de 1990*. Porto Alegre: Coragem; Rio Grande: Editora da FURG, 2024e.

FISCHER, Luís Augusto (org.). *História da literatura no Rio Grande do Sul, volume 6: longas durações*. Porto Alegre: Coragem; Rio Grande: Editora da FURG, 2024f.

FISCHER, Luís Augusto. Introdução geral: uma nova história para a literatura gaúcha. In: FISCHER, Luís Augusto (org.). *História da literatura no Rio Grande do Sul, volume 1: a constelação romântica: período formativo*. Porto Alegre: Coragem; Rio Grande: Editora da FURG, 2024g, p. 11-26.

FISCHER, Luís Augusto. *Filosofia mínima: ler, escrever, ensinar e aprender*. Porto Alegre: Arquipélago, 2011.

GALINDO, Caetano Waldrigues. *Latim em pó: um passeio pela formação do nosso português*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.



## FRANCA, Yasmin. *Salmoura*. Cotia: Urutau, 2024

Pablo Vinícius Nunes Garcia

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) | Campinas | São Paulo | BR

pablogarcia.vn@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4554-009X>

Verifica-se, em alguns filmes, que a água, onde se tentou escondê-la, acaba por trazer à tona a evidência de um crime. *Salmoura*, de Yasmin Franca, realiza algo semelhante. Os outros elementos estão presentes, mas é a água, por meio de imagens e signos, que conduz o livro da poeta estreante, inclusive nos títulos de seus poemas e de suas seções. As metáforas aquáticas perpassam a representação de eventos catastróficos, de concretizações da barbárie, daquilo que, a fim de proteger a estabilidade civilizacional, busca-se esquecer. Portanto, a dimensão histórica é muito marcada no livro, e seus traumas são constantemente resgatados por uma espécie de ética do não esquecimento.

Em *A água e os sonhos*, Gaston Bachelard (2018) esquematiza diversas significações para a imaginação poética associada a esse elemento. Por um lado, a imagética aquática se cobre de sentidos maternos, tranquilos, apaziguadores, lúdicos; mas, por outro, pode conduzir à meditação sobre a morte, enquanto viagem para o desconhecido. Essa interpretação bachelardiana, ainda que se aproxime das metáforas aquáticas de *Salmoura*, não as esclarece suficientemente, pois estas não emolduram uma elucubração filosófica sobre a morte, ajustando-a como parte da vida e, com isso, favorecendo um olhar conformador sobre ela. Antes, os signos da água utilizados por Franca corroboram na exposição da morte injusta, da morte inaceitável, a exemplo do que se observa em “derrama”:

em queda  
a promessa da barragem  
cora súbita  
a vista  
de dor

e o ocre sedento  
calando a agonia da morte  
alaga as cócleas  
sufoca a fauce  
aberrante  
expropria os ossos  
no surdo excuro golpeia  
consumindo a face em quebra reduzida  
a partes encharca  
e debreia  
e aterra à força  
e a um só instante (Franca, 2024, p. 41-42)



O poema trava diálogo com uma realidade recente de Minas Gerais, onde a autora reside. Trata-se do rompimento de uma barragem, como aconteceu em Mariana, em 2015, e em Brumadinho, em 2019, marcando terrivelmente o imaginário local. Paralela à figuração desses desastres, há igualmente referência a um episódio da história colonial de Minas. A derrama foi um artifício da Coroa Portuguesa para assegurar, à custa dos bens da população, a coleta mínima anual de ouro – 100 arrobas – na época da sanha mineradora que devassou o território mineiro. A derrama permanecia como ameaça à população da região, do mesmo modo que, atualmente, o rompimento de barragens paira como ameaça em diversas cidades do Estado, havendo, efetivamente, destituído famílias de seus entes queridos, de seus bens e de seus lares nos acontecimentos de 2015 e 2019.

A linguagem hermética, a configurar o tom de todo o livro, talvez dificulte a compreensão do que é descrito à primeira leitura. No entanto, o aparente hermetismo, linguagem pouco comum na poesia brasileira, é alcançado tanto por um excesso de referencialidade, similarmente ao que costuma ser apontado na poesia de Mallarmé, quanto por um jogo que tensiona a memória e a desmemória do leitor em relação aos acontecimentos traumáticos, continuamente alvos de tentativas de esquecimento e até de revisionismo. Não há, porém, uma circunscrição nacional desses eventos na coletânea, que tematiza ou alude a diversos outros, em variados tempos e localidades. O Holocausto parece rememorado em “gotas”:

o tremor dos que ardem  
sofrendo os frios

e as pilhas humanas  
ainda úmidas de ontem (Franca, 2024, p. 49)

O emprego de imagens sugestivas ou alusivas impede a convicção sobre o que está sendo exposto, podendo gerar, inclusive, ao lado do caráter concreto do fragmento histórico então evocado, ambiguidades que suscitam sentidos abstratos, metafísicos, universalistas, graças à dicção, em certo grau, solene e à dificuldade hermenêutica. Porém, apesar da obscuridade, a intensidade e a perplexidade engendradas pelos poemas são facilitadas pela linguagem econômica, distribuída em versos, em geral, curtos.

Nota-se, ademais, que a autora opta por estruturas poemáticas irregulares, bem como por um maior enredamento da sintaxe. Esse efeito faz eco não só à desordem e à inviabilidade cognitiva que assinalam o curso da história, mas também às suas ruínas. Tal ato realça a proposição de Walter Benjamin (1987) que, fornecendo uma ótica contundente sobre a modernidade, torna equivalentes progresso e catástrofe.

E não apenas no âmbito da morte humana se concentra a urdidura poética de Franca. Também vemos o morticínio em grande escala de animais no chocante “chuvisco”, que põe em cena o manejo industrial da vida, então reificada, instrumentalizada:

do céu cai branda  
a leve garoa azulada  
que encharca lenta lavando  
a poeira que pousa  
na pele  
e escorre dos pelos

pelo corpo  
ao chão  
entre os pés  
de onde se vê  
nas poças  
e nas numerosas filas  
do abate

atordoadado cai  
quase morto ali  
ao abalo do êmbolo  
que se recolhe pneumático  
e à frente os outros  
logo içados  
pingam qual toalhas  
de novo banhadas  
já sanguíneas (Franca, 2024, p. 26-27)

Junto à água, pode-se dizer que outro fluido corre pelos poemas de *Salmoura*: o sangue, embora não de modo tão explícito quanto a primeira. Apesar do tom distanciado da voz lírica, não se trata de uma poética da crueldade ou do sadismo, visto que é o sentimento de piedade que parece fomentado. Ou, se poderia dizer, *pietas*, nos termos em que a define Georges Didi-Huberman (2019), para quem a carga semântica do termo vincula-se ao desejo de justiça, ou é, antes, parte da justiça. Correspondendo à piedade decorrente da contemplação do sofrimento alheio, a *pietas* é, mais que isso, ato de justiça face àqueles acometidos por uma morte injusta. Logo, a *pietas* põe em cena a necessidade moral de corrigir ou de intervir em uma situação que se vivencia, trazendo em si a ideia de compromisso ou de obrigação. Em *Salmoura*, a mobilização do leitor quanto à reação à catástrofe consiste, ao menos, na conservação da memória, além da manutenção de uma atitude crítica frente ao fluxo histórico.

Alude-se, em “*tombeau*”, à fotografia do imigrante sírio Aylan Kurdi, uma criança de três anos, que morreu afogado enquanto tentava chegar à ilha grega de Kos, em 2015. Entretanto, ao mesmo tempo, o poema faz-se de certo modo paradigmático para o livro, pois neste se evidenciam os cadáveres insepultos da história, o que se deseja esquecer e recalcar e, não obstante, continua irrompendo no presente:

embebida do mar  
escorrendo salobra  
a pedra minúscula  
e as sobras  
sobre a areia exposta  
descortina o tempo  
antes do tempo  
nas amarras boreais  
de braços  
e ao sol apodrecendo  
sem os ritos  
e sem lamentações (Franca, 2024, p. 45)

Trata-se de uma lírica que constata e, simultaneamente, analisa, equilibrando-se entre a captura de um instante e a reflexão sobre o que é apresentado. Assim, os poemas de *Salmoura* atêm-se a momentos, assentando-se sobre a concretude dos fatos, sem deixar de orientar de alguma maneira o pensamento e a emoção do leitor.

A falta de exploração da subjetividade é outro traço relevante. Se há um Eu nos poemas do livro, ele se concentra em observar, descrever e interpretar sobretudo o que é externo, deixando de lado o discurso sobre si. Consequentemente, molda-se uma impessoalidade, dada a ausência da primeira e da segunda pessoas na enunciação da voz lírica, a tudo dizer na terceira pessoa.

Por fim, cabe pontuar que a experiência de desorientação provocada por Franca, em relação ao âmbito histórico, é dimensionada, em outros poemas, a nível ontológico. É o que se percebe, por exemplo, em “*pépinière*”:

a hora se esgarça no instante  
toca  
a urgência dos bebês  
noviços e sem banho  
deitados na aflição inominável  
ruminando no manto do vértice caseoso  
anseiam tantos um afago  
entre lenços repentinos  
estiram-se na espera  
como em queda  
aberrantes  
debatem contra o nada  
em estado buliçoso  
abrindo os olhos  
a mirar no escuro dos vultos  
perdidos infantes  
borrando as formas  
tão devotos da falta  
ali  
descoordenados e juntos  
ao grunhido indecifrável  
do cair-ao-mundo  
padecem agora desde sempre  
da incessante procura  
*ante* o que não há (Franca, 2024, p. 22-23, grifo no original)

Os versos finais sugerem uma confusão não restrita aos recém-nascidos, uma confusão existencial, constitutiva do próprio estar-no-mundo. Já em “eco”, tem-se o inacabamento ou a não fixidez do Eu, mas não de um Eu em particular. A perspectiva dada pelo poema remontaria a uma condição geral do sujeito – perdido, inquieto – na interação com seu próprio *self*, espelhada nos versos por um *mise en abyme*:

o rosto informe  
que emoldura a face humana  
figura no espelho d'água  
e dentro  
nele aprisionada  
ausente em si mesma  
embalando leitosa  
entre as ondas circulares  
a criança que o vê desfigurada  
em vertigem  
adormecendo e caindo  
vagarosa  
na mudez amena  
das imagens (Franca, 2024, p. 73)

*Salmoura* é um livro coeso, trazendo uma voz lírica cujo *éthos* se mantém consistente, e que faz recordar a dicção dos simbolistas franceses. Certamente, tem uma proposta peculiar para o cenário atual da produção poética no Brasil, contrariando uma das tendências detectadas por Wilberth Salgueiro (2013) a respeito da poesia brasileira contemporânea, a saber, o descolamento pela poesia de questões históricas. Face à catástrofe, Franca parece querer que não desviemos os olhos.

## Referências

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 222-232.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa dolorosa*. Essai sur la mémoire d'un geste. Paris: Gallimard, 2019.

FRANCA, Yasmin. *Salmoura*. Cotia: Urutau, 2024.

SALGUEIRO, Wilberth. Notícia da atual poesia brasileira – dos anos 1980 em diante. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 22, n. 2, p. 15-38, 2013.