



Temática Livre : Prosa

o eixo e a roda

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitor: Alessandro Fernandes Moreira; Vice-Reitora: Alamanda Kfoury Pereira

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), John Gledson (Universidade de Liverpool), José Américo de Miranda Barros (UFMG/UFES), Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG), Murilo Marcondes de Moura (USP), Roberto Acízelo de Souza (UFRJ).

Editores

Carolina Serra Azul

Secretaria

Ana Clara de Souza Marques

Editor de Arte

Emerson Eller

Projeto Gráfico

Stéphanie Paes

Revisão

Gabriel Batista Silva Magela

Diagramação

Gabriel Batista Silva Magela, João Gabriel P. Gomes, Layla Lopes

O eixo e a roda



FALE
FACULDADE
DE LETRAS

UF *m* **G**

Eixo Roda | Belo Horizonte | v. 35 | n. 2 | abr.–jun. 2026 | 249 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
periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

- 8 Apresentação
Carolina Serra Azul Guimarães
- 11 A clivagem estrutural de “Lucinda – a mucama”, de Joaquim Manuel de Macedo: escravidão e recategorização da narrativa sentimental
The Structural Split of “Lucinda – A Mucama”, by Joaquim Manuel de Macedo: Slavery and the Recategorization of the Sentimental Narrative
Rodrigo Cerqueira
- 28 O imperador como vilão: A representação de Pedro II no romance *As Joias da Coroa* (1882), de Raul Pompeia
The Emperor as The Villain: The Representation of Pedro II in Raul Pompeia’s Novel As Joias da Coroa (1882)
Larissa de Assumpção
- 46 Crônica do primeiro Braga (1928-1933)
Braga’s First Chronicles (1928-1933)
Arthur Vonk
- 59 A melancolia como inflexão estética em Clarice Lispector
Melancholy as an aesthetic inflection in Clarice Lispector
Thaynah Costa Betini Mardegan; Gaspar Leal Paz

- 75 Os vegetais de “Onde estivestes de noite”, de Clarice Lispector: a política da parte maldita
The Vegetals in “Onde estivestes de noite”, by Clarice Lispector: The Politics of The Accursed Part
 Fabrício Lemos da Costa
- 86 Vida mínima e território sem mando: o sentido histórico dos últimos contos de Guimarães Rosa
Minimal Life and Territory Without Command: The Historical Meaning of Guimarães Rosa’s Last Stories
 Maurício Reimberg
- 103 “Dia da caça, dia do caçador”: o arquivo convulsionante da ditadura brasileira em *Sempreviva*, de Antonio Callado
“Day of the prey, day of the hunter”: The Convulsing Archive of the Brazilian Dictatorship in Sempreviva, by Antonio Callado
 Leonardo Brandão de Oliveira Amaral
- 118 O caso Lúcia McCartney: Considerações sobre a vida cultural brasileira sob o Regime Militar a partir de um conto de Rubem Fonseca
The Lúcia McCartney Case: Considerations on Brazilian Cultural Life Under the Military Regime Based on a Short Story by Rubem Fonseca
 Rubens Corgozinho
- 135 “Como será o amor das pessoas rudes?” – Alguns apontamentos sobre a prosa de Cacaso
“What will love be like for rude people?” – Some notes on Cacaso’s prose
 Matheus Araujo Tomaz
- 150 Tortura e desaparecimento forçado no conto “Dôia na janela”, de Roberto Drummond
Torture and Enforced Disappearance in the Short Story “Dôia na janela” by Roberto Drummond
 Arnaldo Franco Junior
- 167 Um corpo em ruínas ou o estigma da prostituição, em *O voo da guará vermelha*, de Maria Valéria Rezende
A Body in Ruins or the Stigma of Prostitution in O voo da guará vermelha, by Maria Valéria Rezende
 Juliane de Sousa Elesbão
- 178 Desafiar a porta do não retorno: os provérbios negro-diaspóricos de Carolina Maria de Jesus e Mãe Stella de Oxóssi
Defying the Door of No Return: the Afro-Diasporic Proverbs of Carolina Maria de Jesus and Mãe Stella de Oxóssi
 Fabiana Carneiro da Silva

- 197 Seios para eles: crise da masculinidade e fármaco-necropolítica em “Ginecomastos”, de Amara Moira
Breasts for them: masculinity crisis and pharmaco-necropolitics in “Ginecomastos”, by Amara Moira
Flávia Guerra Rocha Campos, Flávia Andréa Rodrigues Benfatti
- 209 Victor Heringer e a invenção de um bairro
Victor Heringer and the Invention of a Neighborhood
Brunno Abrahão Soares dos Santos
- 219 *O segredo das larvas*: a espacialização do poder em um mundo distópico
O segredo das larvas: The Spatialization of Power in a Dystopian World
Katia Bezerra
- 234 Insólito e dandismo na ficção de João do Rio
Uncanny and Dandysm In João do Rio’s Fiction
Gilda Vilela Brandão

Apresentação

Com satisfação, apresentamos o volume 35, n.2, da revista *O Eixo e a Roda*, que reúne dezesseis estudos dedicados a investigar as complexas dobras da prosa brasileira, desde as tensões oitocentistas até as contemporâneas. O percurso proposto por este volume evidencia como os escritores das obras aqui analisadas articulam as contradições da história nacional com soluções artísticas diversas.

Abre este volume o artigo “A clivagem estrutural de ‘Lucinda – a mucama’, de Joaquim Manuel de Macedo: escravidão e recategorização da narrativa sentimental”, de Rodrigo Cerqueira. O autor demonstra como Macedo opera uma “clivagem estrutural” ao tentar inserir a urgência da questão servil nos moldes do romance sentimental, revelando o temor da elite senhorial diante de um sistema que, embora lhes garantisse lucro, era percebido como algo capaz de corromper a ordem doméstica. Na sequência, em “O imperador como vilão: a representação de Pedro II no romance *As Joias da Coroa* (1882), de Raul Pompeia”, Larissa de Assumpção analisa a representação satírica do imperador Pedro II na obra em questão. Segundo a estudiosa, Pompeia utilizou o suporte do folhetim e o impacto de um roubo real ocorrido no Palácio de São Cristóvão para construir uma narrativa que retratava o monarca como um vilão corrupto, sintonizando a ficção com o crescente ideário republicano da década de 1880.

Em seguida, estaremos diante de estudos que abordam o século XX. O trânsito entre a província e a modernidade florescente é o foco de Arthur Vonk em “Crônica do primeiro Braga (1928-1933)”, que resgata a produção inicial de Rubem Braga na imprensa capixaba. O artigo expõe como o jovem cronista começou a forjar sua voz pessoal, equilibrando-se entre o comentário político e o pitoresco cotidiano, em um processo fundamental para a formação da crônica moderna brasileira. O artigo seguinte, formulado por Thaynah Betini e Gaspar Leal Paz, intitulado “A melancolia como inflexão estética em Clarice Lispector”, toma a melancolia como categoria estética para analisar *Água Viva* e as correspondências de Clarice, argumen-

tando que a “experiência negativa” opera ali não como impasse, mas como impulsionadora de indagações subjetivas e de uma lucidez que a escrita transmuta em potência crítica.

Ainda sob a constelação clariciana, o estudo seguinte, de Fabrício Lemos da Costa, “Os vegetais de ‘Onde estivestes de noite’, de Clarice Lispector: a política da parte maldita”, explora a imaginação botânica no conto em questão. O artigo descreve como as representações de vegetais “malditos” e ásperos podem atuar como uma crítica às normas sociais aprisionadoras do corpo, configurando uma política da ficção que celebra o erotismo e a liberdade individual. É também no interior da grande prosa modernista brasileira que se situa o estudo seguinte, “Vida mínima e território sem mando: o sentido histórico dos últimos contos de Guimarães Rosa”, de Maurício Reimberg. Reimberg encontra nos contos de *Tutameia* a estruturação de comunidades endógenas e “territórios sem mando”, onde a vida mínima e o devaneio se impõem como recusa à racionalidade instrumental e ao progresso urbano, apresentando um “país oculto” que não deseja a integração aos moldes burgueses.

Passamos, então, para os estudos às voltas com o golpe civil-militar de 1964: Leonardo Brandão de Oliveira Amaral investiga as dimensões arquivais de *Sempreviva* em “‘Dia da caça, dia do caçador’: o arquivo convulsionante da ditadura brasileira em *Sempreviva*, de Antonio Callado”. O autor investiga como o romance processa a relação entre memória e ditadura por meio de consciências fraturadas e de uma narrativa aberta, à espera, como propõe o autor, de um “porvir consumidor” que cabe ao leitor habitar. A vida cultural sob o regime militar continua a ser esmiuçada por Rubens Corgozinho em “O caso Lúcia McCartney: considerações sobre a vida cultural brasileira sob o Regime Militar a partir de um conto de Rubem Fonseca”. O texto discute as contradições da modernização acelerada, bem como a convivência da indústria cultural estrangeira com o moralismo conservador, fato que impacta figuras como a jovem prostituta Lúcia.

Já o ensaio de Matheus Araújo Tomaz, “‘Como será o amor das pessoas rudes?’ – Alguns apontamentos sobre a prosa de Cacaso”, aponta para a crise do “nacional-popular”. Por meio da análise dos contos “Inclusive... aliás...” e “Buziguim”, o autor demonstra a falência da malandragem como potência utópica e a distância intransponível entre o intelectual e o povo, revelando a violência implícita nas relações sociais brasileiras durante a ditadura. Tal violência também é analisada por Arnaldo Franco Júnior em “Tortura e desaparecimento forçado no conto ‘Dôia na janela’, de Roberto Drummond”. Articulando literatura e cinema, o artigo explora como o conto utiliza recursos como *zoom in* e *close-up* para representar, de forma ambígua, a tortura e o desaparecimento forçado, desafiando o leitor a assumir uma posição interpretativa diante do terror de Estado.

Chegamos, então, à contemporaneidade: o corpo feminino e o estigma da prostituição são os temas centrais da análise do artigo “Um corpo em ruínas ou o estigma da prostituição, em *O voo da guará vermelha*, de Maria Valéria Rezende”, de Juliane de Sousa Elesbão. O estudo focaliza Irene, cujo corpo marcado pelo HIV e pela violência estrutural torna-se o lugar de uma subjetividade que, mesmo na iminência da morte, insiste no desejo de amor como forma de dignidade. As potencialidades de resistência da palavra ancestral são abordadas por Fabiana Carneiro da Silva em “Desafiar a porta do não retorno: os provérbios negro-diaspóricos de Carolina Maria de Jesus e Mãe Stella de Oxóssi. O estudo evidencia como essas “oralituras” negro-diaspóricas mobilizam os saberes tradicionais como estratégia ética e política de restituição de uma vida comunitária no Brasil.

No campo das identidades dissidentes, Flávia Campos e Flávia Benfatti analisam a prosa de Amaira Moira em “Seios para eles: crise da masculinidade e fármaco-necropolítica em ‘Ginecomastos’”. Por meio do conceito de “fármaco-necropolítica”, as autoras mostram como a crise da masculinidade hegemônica se articula com a vulnerabilidade extrema de corpos travestis em uma economia desigual de desejos e acesso à saúde. Caminhando para o encerramento, o romance de Victor Heringer, *O amor dos homens avulsos*, é analisado por Bruno Abrahão Soares dos Santos sob a ótica da invenção de um bairro, o Queím. O artigo propõe que a escrita atua como um lugar de retorno e sobrevivência de afetos, onde a memória de uma perda pessoal se espacializa em uma geografia afetiva brasileira. Em seguida, o artigo de Kátia da Costa Bezerra, “O segredo das larvas: a espacialização do poder em um mundo distópico”, analisa o romance de Stefano Volp como uma distopia crítica sobre raça, gênero e poder, mostrando como os espaços da narrativa funcionam tanto como mecanismos de dominação quanto de resistência. O número encerra-se com o artigo de Gilda Brandão, “Insólito e dandismo na ficção de João do Rio”, em que se examina a presença do insólito na ficção do escritor carioca e sua interlocução com o dandismo finissecular. O estudo evidencia como João do Rio mobiliza a crueldade, a excentricidade e a experiência urbana para construir uma obra singular no panorama da prosa brasileira do início do século XX.

Ao longo deste volume, os leitores encontrarão diferentes modos de pensar a prosa brasileira e suas relações com a forma literária, a história, a política: acreditamos que os estudos aqui reunidos mostram como a literatura segue sendo um espaço privilegiado de elaboração crítica da experiência social brasileira. Esperamos que este conjunto de trabalhos contribua para ampliar o debate em torno da prosa brasileira e estimule novas leituras das obras e autores aqui analisados. Desejamos a todos uma excelente leitura.

Junho 2026,

Carolina Serra Azul Guimarães

A clivagem estrutural de “Lucinda – a mucama”, de Joaquim Manuel de Macedo: escravidão e recategorização da narrativa sentimental

The Structural Split of “Lucinda – A Mucama”, by Joaquim Manuel de Macedo: Slavery and the Recategorization of the Sentimental Narrative

Rodrigo Cerqueira

Universidade Federal de São Paulo

(UNIFESP) | Guarulhos | SP | BR

<https://orcid.org/0000-0002-6428-9582>

rodrigo.cerqueira@unifesp.br

Resumo: O artigo faz um estudo de “Lucinda”, última das três narrativas coligadas por Joaquim Manuel de Macedo em *As vítimas-algozes: quadros da escravidão*, publicado em 1869. O argumento central é que, de modo a figurar a ameaça que a manutenção do sistema escravocrata representa para as famílias senhoriais, Macedo recategoriza os elementos típicos do romance sentimental urbano. O resultado é uma estrutura clivada entre a matéria histórica formalizada pelo romance sentimental urbano (a saber, a consolidação de uma hegemonia conservadora após a década de 1840) e as novas tensões sociais criadas pela urgência da questão servil.

Palavras-chave: Joaquim Manuel de Macedo; abolição; forma literária; romance sentimental.

Abstract: This article examines “Lucinda,” the last of the three narratives brought together by Joaquim Manuel de Macedo in *As vítimas-algozes: quadros da escravidão*, published in 1869. Its central claim is that, in order to portray the threat that the continued maintenance of the slave system posed to slaveholding families, Macedo recategorizes key elements typical of the urban sentimental novel. The result is a split structure between the historical material formalized by the urban sentimental novel (namely, the consolidation of a conservative hegemony after the 1840s) and the new social tensions generated by the urgency of the “servile question.”

Keywords: Joaquim Manuel de Macedo; abolition; literary form; sentimental novel.



1.

A leitura mais bem acabada das três novelas que Joaquim Manuel de Macedo coligiu e publicou, com o título de *As vítimas-algozes*, no final da década de 1860, foi feita por Flora Süssekind (1993). É um achado e tanto a comparação dessas novelas com duas cenas pintadas por Debret, em 1839, que mostram figuras brancas no papel de Judas, sendo malhadas num Sábado de Aleluia, por personagens negras. Süssekind nota, com muita pertinência, o quanto elas antecipam o que será, nas novelas de Macedo, o destino da classe senhorial nas mãos da sua escravaria. Porém, ao contrário do que acontecerá 30 anos depois, nas ilustrações não parece haver, sempre levando em conta o contexto, nada de anormal. Elas foram pintadas antes com uma espécie de intuito etnográfico, de registro do cotidiano, do que com a finalidade de demonstrar para os detentores de mão-de-obra escravizada a animosidade dos negros cativos. Isso não significa dizer que as classes senhoriais proprietárias não viviam suspeitosas de possíveis levantes negros; as inúmeras referências ao Haiti e as modificações no aparato legal depois da Revolta dos Malês que o digam (cf. Azevedo, 2006). Nessas três décadas que separam as novelas das pinturas muita coisa muda, a começar, como indica Süssekind, o recrudescimento da resistência negra e o avanço da pauta abolicionista, que estava dando os primeiros passos no final da década de 1860. A finalidade de *As vítimas-algozes*, acompanhando sempre em linhas gerais a argumentação de Süssekind, é educar, por meio da retórica do medo, as elites nacionais para a necessidade de pôr fim a um sistema social, cujo funcionamento, segundo propõe o conjunto de novelas, apenas lhe traz desgraças. E para isso nada melhor do que uma forma literária que funciona a partir da exemplaridade, uma parábola que apenas ilustra algo que já se sabe de antemão, porque faz parte do senso comum angustiado com o estado das coisas.

A avaliação de Flora Süssekind está assentada numa dicotomia curiosa, que toma *As vítimas-algozes* a partir de uma deixa da leitura de Antonio Candido a respeito da obra de Macedo, marcada por um realismo menor. As novelas estariam todas elas atravessadas por um “ideal verista” (Süssekind, 1993, p. 118), uma recusa do ficcional. Nesse sentido, elas nada mais são do que uma expressão de classe, fechada para a possibilidade de imaginar outras maneiras de estar no mundo. Qualifiquei de curiosa a avaliação de Süssekind, porque ela é o espelho invertido da crítica literária materialista, que toma como positivo uma abordagem mais socialmente ancorada, desgarrada de certas idealizações românticas. De qualquer sorte, independentemente do lado que se tome, me parece haver, nas leituras das obras escritas entre as décadas de 1860 e 1870, um cabo de guerra a respeito do realismo na historiografia literária brasileira.

No momento, não me interessa muito se o realismo confere uma nota verídica, especialmente por causa da inclusão de grupos sociais antes silenciados, ou se, atravessada pelo recurso didático da parábola, limita as muitas possibilidades que o recurso da imaginação oferece como ferramenta política. Quer se olhe de um lado, quer se olhe do outro, o resultado literário é o mesmo: uma clivagem estrutural da narrativa, que parece não conseguir se decidir entre recursos sentimentais ou realistas. Mais produtivo do que tomar partido, creio que o poder de revelação de “Lucinda – a mucama”, em que essa clivagem se revela de maneira mais evidente,¹ está antes nessa coexistência de procedimentos literários, o que também quer dizer

¹ *As vítimas-algozes* (Macedo, 1869) é um livro composto de três narrativas de ficção: “Simeão – o crioulo”, “Pai Raiol – o feiticeiro” e “Lucinda – a mucama”. Das três, apenas Lucinda apresenta uma estrutura sentimental, que, a meu ver, está clivada por uma matéria e por uma temporalidade que lhe é estranha. Contudo, tendo em vista

na coexistência de duas temporalidades. Uma, de maior duração, é a dimensão sentimental da narrativa, na qual está formalizada toda uma experiência social, marcada pela conciliação desigual própria dos anos de hegemonia saquarema.² Outra, mais curta, diz respeito à presença cada vez mais incontornável do fim da escravidão nos últimos anos da década de 1860, especialmente após a fala do trono de 1867, quando D. Pedro II chamou a atenção para a necessidade de se levar em conta a emancipação do “elemento servil” (Falas [...], 2019, 488-9). É Joaquim Nabuco que dá a verdadeira dimensão desse evento. Embora o assunto não fosse novidade, a menção feita por D. Pedro II causou “por todo o país, uma sensação estranha como se pela primeira vez a nação sentisse que ela ainda tinha escravos” (Nabuco, [1897-99], p. 66, t. III).

Publicado apenas dois anos depois do pronunciamento, embora *As vítimas-algozes* seja a expressão literária do projeto político imperial de vislumbrar um futuro sem escravidão, a dimensão formal da narrativa tem suas próprias artimanhas. A princípio, “Lucinda” não traz nada de novo em relação aos romances que fizeram a fama de Macedo na década de 1840. O papel da escravidão doméstica como um facilitador do mau comportamento feminino, pondo em risco a paz doméstica, já se encontrava em *A moreninha*, de 1844, ou em *Rosa*, este saído em 1849, mas, eis o ponto, sem o mesmo peso. Se o funcionamento das categorias que compõem o enredo são as do romance sentimental – a família como horizonte moral que deve ser preservado a qualquer custo, a mulher mundana como risco à ordem senhorial e, por fim, a escravidão como uma espécie de inimigo interno –, o que o Macedo de *As vítimas-algozes* faz é recategorizá-las para atender às necessidades de uma nova quadra histórica. Em síntese, ele insere um desejo de futuro qualitativamente superior ao presente escravocrata numa moldura estrutural que fixou os arranjos da elite senhorial brasileira.

2.

Das três novelas, vou me concentrar em “Lucinda”, porque ela apresenta uma singularidade em relação às outras duas. Somente nela o desfecho é feliz, o que é uma das principais características da estrutura sentimental. Nas outras, a coisa muda de figura: a tragédia é tônica do final de “Simeão – o crioulo”, que é responsável pelo assassinato de toda a família, de quem era propriedade. E ainda que Paulo Borges, o protagonista proprietário, se salve no clímax da narrativa, a tragédia é igualmente a tônica de “Pai Raiol – o feiticeiro”. Ao se deixar enredar pela sedução de Esméria, escrava de sua fazenda, ele tem a mulher e os filhos mortos. “Lucinda”, por sua vez, apesar das muitas tribulações, reproduz o final de *As asas de um anjo*, peça de José de Alencar que causou alvoroço na corte pouco mais de uma década antes da publicação das novelas de Macedo, comparação a que volto na conclusão desse artigo. A moça perdida, Cândida no caso da novela, é restituída à boa sociedade pelo casamento, que a purifica de todos os deslizes morais que cometeu ao longo do enredo.

que a preservação da santidade da família de bem – para aceitar temporariamente uma expressão bastante enviesada – ainda é o projeto ideológico de todas as três narrativas, pode-se dizer que, embora as duas primeiras não se valham de procedimentos literários propriamente sentimentais, a sua lógica continua sendo esta.

² Uso hegemonia saquarema a partir das considerações de Mattos (1987). Para uma tentativa de apresentação do romance sentimental como forma simbólica da hegemonia saquarema, cf. Cerqueira (2016).

Lucinda, a mucama algoz da família branca e proprietária, é caracterizada com um pouco mais de detalhe apenas no quinto capítulo, quando sabemos que, aos doze anos, já era, no que diz respeito ao corpo, uma “quase mulher” (Macedo, 1869, p. 34, t. II).³ A negação da infância na escravidão é parte do processo de exploração brutal, que se vale o quanto antes da força de trabalho compulsório, ainda mais tendo em vista a baixa expectativa de vida.⁴ Se o dado histórico pode ser destacado, o romance o faz funcionar em chave sentimental:

um pouco magra, de estatura regular, ligeira de movimentos, afetada sem excesso condenável no andar, muito viva e alegre, gárrula, e com pretensões a bom gosto no vestir, com aparências de compostura decente nos modos, diligente e satisfeita no trabalho, perspicaz, paciente, e mostrando-se desde o primeiro dia amante de sua senhora, [...] sabendo trançar, e anelar com papelotes cabelos de meninas, ao que ela chamava saber pentear, falando em modas e em figurinos franceses (Macedo, 1869, p. 34, II).

Como fora criada para ser mucama de uma família de posses, Lucinda teve uma formação especial. Ela havia sido enviada, aos sete anos, para a capital, onde fora “entregue a uma senhora viúva que era professora particular, de instrução primária, e mestra ou preparadora de mucamas” (Macedo, 1869, p. 35, II). A formação esmerada (Lucinda aprendeu a ler, escrever e costurar) também pressupunha, por um lado, exploração do trabalho, uma vez que a preceptora se valia da mão de obra para prestar serviços, e, por outro, rigor moral. As moças aos seus cuidados não podiam sair às ruas para evitar contatos indesejados que pudessem macular a pureza doméstica, repondo a velha dicotomia senhorial.⁵ Tudo em vão, claro. O narrador não explica bem como, mas, quando retorna cinco anos depois, Lucinda trazia consigo “os conhecimentos e o noviciado dos vícios e das perversões da escravidão” (Macedo, 1869, p. 35, II). A ausência de explicação dá ao sujeito escravizado uma essência pervertida, por melhor que tenha sido a intenção de Plácido Rodrigues e o rigor da pobre viúva. Anuncia-se o núcleo ideológico que atravessa toda a novela: o sistema é mau e corrompe qualquer um, independentemente da ação dos homens e mulheres livres, que creem agir de boa fé.

Talvez por ter costurado para fora a mando da viúva que deveria educá-la, o fato é que Lucinda se torna uma mulher sagaz, que conhece a moda da Corte. Aqui o passo que me interessa de fato. Essa era, nos romances da década de 1840 e 1850, uma característica das moças de classe alta que povoavam as narrativas urbanas de Macedo.⁶ A transposição na caracterização, contudo, implica uma novidade. Embora essa dinâmica seja mais explícita em *A moreninha* e *Rosa*, pode-se dizer que, até *Vicentina*, romance de 1853, o comportamento pouco cristão das moças da elite brasileira, o foco sobre o qual incidia a crítica de Macedo, apresentava certos limites. Trocavam-se cartas, confabulava-se com pessoas imorais, deixavam-se ser tocadas nas danças – tudo avaliado com má vontade pelo ponto de vista senhorial que organiza

³ Embora a ortografia tenha sido atualizada, a pontuação foi mantida como no texto da época.

⁴ Por sinal, dar uma infância normal a um cativo da família, tratado como se filho fosse, é, do ponto de vista senhorial, um dos erros trágicos de outra novela presente em *As vítimas-algozes*, “Simeão – o crioulo” (cf. Macedo, 1869, cap. IV, t. I).

⁵ Para uma leitura da dicotomia entre rua como espaço da perversão e casa como espaço da manutenção da ordem, cf. Graham (1988, esp. p. 10-27).

⁶ Mais das vezes, essas moças mais mundanas ocupam o entorno do enredo e compõem o cenário da corte, mas, em *Rosa*, essa é uma característica da personagem central, que dá título ao romance.

a matéria do romance, mas nada que cruzasse a linha dos bons costumes. (Será Alencar, com *Lucíola*, que dará um passo nessa direção.) Com Lucinda, o que era apenas inconsequência, ganha outra conotação. Segundo o narrador da novela, um dos maiores riscos que a mucama oferece à menina inocente decorre do privilégio de compartilharem da privacidade do quarto, onde podem conversar sem a supervisão materna. É assim que Lucinda se torna uma espécie de mestra da vida para Cândida, cuja curiosidade é instigada e saciada segundos os interesses e a moral da mucama. A menina quer saber “[c]omo é que se fica *moça feita*” (Macedo, 1869, p. 54, II), a transição necessária para que seja autorizada a se casar. Quer saber também o “que há no casamento” (Macedo, 1869, p. 57, II). O propósito pedagógico do romance estabelece que menstruação e sexo (nunca abertamente nomeados) deveriam ser explicados ou de maneira moralmente adequada pela mãe ou pela “ciência civilizada, decente, respeitadora da majestade da inocência” (Macedo, 1869, p. 55, II), nunca pela escrava doméstica, cuja vida seria marcada pelo sensualismo e amoralidade.

Essa ideia de que os cativos não colaboravam em nada com a manutenção da paz doméstica já aparecia nos primeiros romances de Macedo. Em *A moreninha*, Tobias, o pajem de D. Joana, é quem faz a mediação da moça com seus namorados; algo semelhante acontece em *Rosa*, isso para não falar de Pedro, o demônio familiar da peça de José de Alencar. Com Lucinda, o que muda é a funcionalidade e a intensidade. O que antes era periférico no enredo, se torna seu centro, reconfigurando inclusive o significado do comportamento das mulheres de classe alta no interior da própria obra. Me parece que, para dar conta dos problemas colocados por essa nova quadra histórica, Macedo recupera os elementos literários que, nos seus primeiros romances, fixavam as ansiedades diante do que as camadas senhoriais dominantes então viam como ameaça: uma nova sociabilidade e um conjunto de pressupostos modernos, como o respeito aos os sentimentos individuais, que vão encontrar na figura feminina seu ponto de condensação, a qual ameaça a boa e velha autoridade tradicional, encarnada pelo fazendeiro. Ainda que critique o descaso com que esses romances foram tratados pela crítica, é difícil negar que havia exagero no risco vislumbrado. Ao reconfigurar os escravizados e escravizadas na chave da estrutura sentimental, contudo, o que estava em jogo era o ajuste dos ponteiros do relógio histórico segundo categorias já testadas.

O baile, o espaço metafórico dessa modernidade rebaixada que causava apreensão ao mando tradicional, só é uma realidade para Cândida a partir do capítulo XX, depois de achar-se “*moça feita*” (Macedo, 1869, p. 66). Interessa, primeiro, a figuração do universo em que ela está prestes a entrar, a “vida elegante, artificial, e esplêndida das sociedades” (Macedo, 1869, p. 67, II). O prazer e o risco são, nesse mundo, uma coisa só; ou melhor: o risco advém do prazer causado pelas “emoções” e “enleios” (Macedo, 1869, p. 68, II) do novo ambiente, com sua algaravia de vozes, música e danças. O ponto de vista que organiza os elementos evidencia o medo da perda dos sentidos. Tonta pelos elogios, verdadeiros ou falsos, que lhe serão dirigidos, “a donzela [...] alucina-se” (Macedo, 1869, p. 68, II). Não por menos, quando, na paz do seu quarto, descreve sua primeira noite pública para Lucinda, ela regozija: “Foi um encanto, um deslumbramento, uma embriaguez dos sentidos... ainda não sei de mim” (Macedo, 1869, p. 69). Esse novo mundo de Cândida não é em absolutamente nada diferente do que Honorina entra em *O moço loiro*. Os saraus dos romances da década de 1840 são o mesmo ambiente de prazeres, lisonjas e vícios em

que uma boa moça de família pode se perder.⁷ Macedo trabalha com um tropo que ele mesmo ajudou a consolidar no país,⁸ em que a novidade moderna dos espaços de congregação públicos, de que a mulher passa a fazer parte, traz riscos para a família tradicional brasileira.

Mas há uma diferença nada desprezível, que dá notícia dessa requalificação dos elementos sentimentais que estou tentando descrever. Em *O moço loiro*, por exemplo, a principal confidente da protagonista ingênua é Raquel, uma amiga de longa data que, ao contrário de Honorina, foi criada na corte. É ela quem a previne dos riscos desse novo ambiente, onde a amiga está prestes a entrar, porque os conhece de primeira mão. Com um propósito pedagógico e moralmente bem intencionado, o pai de Raquel, a levou “à borda do abismo” desse mundo “cheio de mentiras e traições” (Macedo, [1845], p. 52, I), de modo que ela o conhecesse e, então, pudesse se proteger dessa nova gramática social que tanto aterrorizava a família de bem. O resultado, contudo, é que, ao entender a lógica do mundo moderno, Raquel se torna uma mulher cínica, o que a impede de alcançar um final feliz nos termos reservados às boas e inocentes almas pelo enredo sentimental, que reduz estruturalmente uma perspectiva conservadora. Em “Lucinda”, a situação muda de figura, pois quem a instrui a como se comportar nos bailes não é mais a amiga de infância e que goza do mesmo *status* social; é a mucama, modificando o propósito pedagógico. Para Lucinda, “é uma coisa triste ir ao baile e não deixar nele um namorado!” (Macedo, 1869, p. 70, I). Logo, por conselho da mucama, Cândida começa a trocar cartas às escondidas com os pretendentes, que lê sem pudor para a sua nova confidente. Esses são comportamentos já presentes em *A moreninha*. Um pouco por acaso e no clima de brincadeiras do romance, Augusto, o protagonista masculino desse romance, acaba debaixo de uma cama, onde ouve uma conversa privada das moças. Elas falam sem pudores das suas conquistas, das trocas de cartas, dos seus pretendentes e assim por diante – e, o que é o mais importante para o meu argumento, o fazem *sem a indicação de que teriam sido influenciadas pela presença de qualquer personagem escravizada*. Isso não quer dizer que elas não existam e não cumpram papéis nada desprezíveis no que se considera corrupção dos bons costumes. A diferença entre *A moreninha* e “Lucinda” é imensa e diz respeito ao deslocamento da ansiedade senhorial. O risco estava elaborado por meio da nova gramática feminina, que se valia da

⁷ “O sarau!... exclamou [Honorina], o sarau!... que se me penteie... que se me vista depressa!... eu preciso sair... eu quero respirar o ar livre... e depois esquecer-me do mundo e de mim mesma na embriaguez de uma noite de prazeres ruidosos!... Mãe Lucia, a minha cabeça me está ardendo!” (Macedo, [1845], p. 145, t. I) Um ponto interessante dessa citação é que a confissão de Honorina é feita a uma mulher escravizada, que não é, contudo, como veremos, sua principal confidente. Mas noto a diferença em relação a Lucinda. Ao invés de incentivar o mau comportamento da menina, mãe Lucia é mais prudente: “aquele que se esconde no mistério é um homem de quem se deve fugir” (Macedo, [1845], p. 143-4, t. I).

⁸ Para se ter uma ideia do caráter formulaico do tropo, vale comparar duas passagens. A primeira é de *Os dois amores* (Macedo, 1887, p. 228, t. I): “A beleza de Marianna encheu de orgulho o coração de um pai nos primeiros anos; pouco depois porém essa mesma beleza começou-lhe a ser origem de sérios cuidados; quando ele chegou a notar, que sua filha, vaidosa de seus encantos, embriagada com o incenso de mil lisonjas, procurava ganhar escravos em todas as sociedades onde aparecia, não desanimava nem preferia nenhum de seus numerosos admiradores, e, em uma palavra, amava perdidamente o galanteio... o galanteio, que é quase sempre um obstáculo para a felicidade das moças”. A segunda é da novela que estou comentando: “Ai da donzela que incauta ousa tocar uma só vez com os lábios na taça envenenada, mas doce do galanteio, comédia sacrílega do amor, ai dela! [...]; uma vez levada aos lábios essa taça enfeitiçada, e peçonhenta, a imaginação pode mais e o galanteio torna-se exigente, insaciável, como o jogo, a embriaguez, a luxúria” (Macedo, 1869, p. 83, II).

amoralidade e do desejo de ganhar uns trocados da escravaria da casa para aprontar as suas.⁹ O que a novela de Macedo faz é inverter o polo da agência, que agora cabe ao escravizado. Em suma, a novela toma uma série de elementos já devidamente classificados negativamente a partir de um sistema de categorias conservadoras – em especial o espaço público de entretenimento e sociabilidade e o comportamento pérfido das mulheres –, elaborados numa determinada quadra histórica, e os reorganiza para dar conta de outra, em que a escravidão é o assunto incontornável. “Lucinda” é uma espécie de novela de formação às avessas, que elabora literariamente, agora sob o signo da falsidade inerente aos sujeitos escravizados, o comportamento já tido como perigoso das mulheres que se aventuram no delirante mundo dos bailes.

3.

“Lucinda” apresenta, porém, um elemento aberrante, de que me valho para uma breve reflexão teórica. A perspectiva senhorial não nega o espaço urbano, onde opera a ligação do país com o mundo civilizado, a que tanto aspira. O que não é possível, no interior do seu sistema categorial, de que a fazenda é o lócus produtor de sentido, é a livre expressão dos tipos sociais que passam a funcionar de acordo com a gramática das cidades. Daí que, em Macedo, sejam os fazendeiros¹⁰ que intercedam no final, de modo a permitir, quando conveniente, o casamento dos protagonistas. Em Alencar, onde essa figura desaparece quase que por completo, as tribulações do enredo, seus encontros e desencontros, ocorre na cidade, mas o desfecho busca o espaço onde o amor pode se desenvolver sem contratempos, longe dos grandes centros. Ainda que “Lucinda” não seja uma novela sentimental tradicional, ela é, como eu estou tentando demonstrar, atravessada por todos os lados por elementos que compõem a estrutura literária da prosa urbana. Daí que soe tão estranho, quando, em meio ao comportamento nada cristão de Cândida, que se acentua com o aparecimento de um arrivista francês, Souvanel, seus pais decidem voltar para o Rio de Janeiro. E a justificativa? Levar a filha “[p]ara longe do desvario” (Macedo, 1869, p. 297, II).

Como eu disse, no interior do esquema que organiza a visão de mundo fazendeira, a Corte era, por excelência, o lugar do desvario, de onde é preciso se afastar para evitar o contágio que poderia por a perder a tão importante inocência feminina. Esse processo de positivação de um espaço visto com desconfiança ganha ainda outras nuances, quando somos informados pelo narrador de que o “Rio de Janeiro oferecia para o caso a Leonídia [mãe da moça] dois grandes recursos: os teatros, bailes e passeios da Corte, [os quais] poderiam levar Cândida a esquecer mais facilmente o seu infeliz amor” (Macedo, 1869, p. 300, II). Bom, é verdade que, desde o início da novela, sabemos que os pais de Cândida não são as pessoas mais atinadas do mundo. O narrador os critica por ter aceitado a mucama como presente de aniversário da

⁹ Um exemplo paradigmático dessa dinâmica pode ser encontrado no segundo capítulo de *A moreninha*, intitulado “Fabrício em apuros” (Cf. Macedo, [1844], p. 13-27).

¹⁰ Enquanto categoria, o fazendeiro não precisa assumir literalmente, na narrativa, esse papel. Não que isso seja desimportante nos romances e peças, como atestam os vários tipos que exercem essa função social. Morfologicamente falando, essa figura, no romance, é alguém que é composto das características tomadas como fundamentais, segundo o ponto de vista autocongratatório senhorial, para o bom exercício do mando no mundo da casa e no mundo da produção, duas dimensões do mesmo espaço: sensatez, sobriedade, simplicidade, moderação, capacidade de ação etc.

filha e, pior, por ter permitido que ela dormisse no mesmo quarto da menina, gozando da confiança construída em conversas reclusas. Nesse sentido, o retorno à Corte poderia ser só mais um dentre vários erros de avaliação paterna.

Contudo, talvez a melhor explicação diga respeito a uma mudança de sensibilidade. O romance fazendeiro, por mais paradoxal que seja, não é o romance em que a forma de classificação e hierarquização do mundo a partir dos esquemas de percepção moldados no interior do campo senhorial se manifesta de maneira mais coesa. Como tenho defendido, essa é a tarefa da estrutura sentimental urbana, isso até pelo menos o final da década de 1860. A fazenda se torna o foco da representação literária, o espaço central da ação, quando não é mais possível continuar organizando o sentido do mundo social a partir das categorias gestadas por esse espaço de poder. Em outras palavras, o romance fazendeiro surge da necessidade de tomada de posição frente à contestação da hegemonia saquarema. Os autores que começam a escrever romances ambientados nas fazendas o fazem a partir de um conjunto de pressupostos sentimentais, como é o caso de Macedo, mas não apenas (Taunay e Alencar são dois outros exemplos). Acontece que esse conjunto de obras, ao contrário do que pode parecer à primeira vista, apesar da sua ambientação, não surge como um instrumento de defesa reacionária da ordem senhorial, o que é verdade até para Alencar, cujo posicionamento, durante os debates da Lei do Ventre Livre, foi contrário à intervenção imperial no que considerava uma formação social orgânica (cf. Barbosa, 2018). Bem ao estilo conciliatório das elites intelectuais e políticas do Brasil oitocentista, se trata de controlar o ritmo da mudança, que já parecia inevitável. O resultado literário, me parece, é um conjunto de deslocamentos categoriais, como é o caso do espaço urbano, agora visto como proteção contra o desvario, que está deslocado para o campo, onde as relações estão tensionadas. Em *Mota Coqueiro*, para dar outro exemplo rápido, é possível notar algo da mesma natureza:

o isolamento em que vivia no sítio e que constrangia-o a diminuir até a atenção intelectual para que pudesse ser compreendido pelas pessoas com quem estava em imediato contato; semelhante isolamento foi substituído pela convivência polida e delicada de uma sociedade inteligente e desdobrada em pensamentos para a família e para a pátria (Patrocínio, 1877, p. 93).

Aqui, como em “Lucinda”, o movimento da fazenda para uma sociabilidade mais urbana é de desfogo. Em síntese, aquele que era, até bem pouco tempo, não apenas um espaço de segurança no que diz respeito à gestão da casa quanto do governo, para retomar as categorias de Ilmar Mattos (1987), começa a se constituir como um problema.¹¹

¹¹ Eu vou tentar uma explicação do conjunto noutro momento da pesquisa. Por ora, deixo apenas uma indicação sumária dessa tendência, que se manifesta principalmente, mas não apenas, enquanto uma escolha para o desfecho da narrativa. Tanto em *O tronco do ipê* (1871), quanto em *Til* (1872), Alencar inverte a direção da realização amorosa do enredo sentimental, que agora se inicia na fazenda, porém se consolida na cidade. Em *O cacauista* (1876), de Inglês de Sousa, Miguel, derrotado na contenda amorosa por um homem da cidade, abandona a fazenda e busca novos horizontes no final. Esse também é o caso de Trajano, de *A mocidade de Trajano* (1869), que vai expiar na Guerra do Paraguai, onde morre, suas mágoas com a fazenda que herda do pai, e de Otávio, protagonista masculino de *A família Medeiros* (1892), de Julia Lopes de Almeida, que também deixa a propriedade paterna e vai em busca do título de bacharel em Direito em São Paulo. Em *A carne*, de Júlio Ribeiro, não é o homem, mas a mulher, Lenita, que deixa a fazenda por São Paulo, cujos ares são mais cosmopolitas. Por fim, vale mencionar um romance que chamo de fazendeiro um pouco por provocação, *Helena* (1876), de Machado de Assis.

4.

Voltando a “Lucinda”, se o temor senhorial da década de 1870, talvez ainda mais forte do que antes, diz respeito aos rumos tomados pela lenta desagregação do trabalho escravo, o imaginário do medo, para voltar à feliz expressão de Flora Süssekind, se constrói usando dos elementos já consolidados pela tradição sentimental. Não há necessariamente uma mudança de ponto de vista, que continua senhorial. Tanto agora como antes, o romance continua lidando com as ansiedades da elite proprietária. Não é por coincidência, portanto, que a estrutura desses primeiros romances fazendeiros esteja clivada entre a necessidade de trazer o problema da escravidão para uma forma cujo aparato conceitual foi pensado tendo em vista outras preocupações.

Não por menos, a dinâmica efetivamente sentimental da novela demora uma centena de páginas para começar de fato. Somente quando Frederico, filho de Plácido Rodrigues, amigo da família que deu a mucama de presente para Cândida, retorna de seus estudos no exterior é que somos apresentados ao seu par romântico. A própria caracterização de Frederico o coloca numa encruzilhada de esquemas figurativos. Um rapaz nobre, correto, temperado e generoso, ele é a própria antítese dos primeiros protagonistas de Macedo, extravagantes a não mais poder. Nesse aspecto, Frederico já é fruto de uma mudança empreendida por Alencar no final da década de 1850, a partir do seu contato com o projeto dramático realista (cf. Faria, 1987). Mais ajuizados, esse novo tipo encarna o mesmo papel – o controle do descompasso feminino, sem o qual o final feliz associado à constituição de um núcleo familiar saudável não é possível –, mas com outra roupagem, que abandona o passadismo roceiro e ultrapassados dos velhos dos primeiros romances de Macedo. Por fim, agora ao contrário de Alencar, cujos protagonistas são profissionais liberais sem renda ou nome de família, Macedo dá início a um tropo que será bastante utilizado nos demais romances fazendeiros:

Florêncio da Silva e Plácido Rodrigues destinavam sabiamente seus filhos à tranquila, feliz, e moralizada vida agrícola; mas querendo-os lavradores ilustrados e perfeitamente sabidos em agricultura, os haviam mandado a entesourar ciência e teorias relativas, preparando-lhes no Brasil vasto e fácil campo para que eles as aplicassem, corrigissem, e aproveitassem na prática (Macedo, 1869, p. 99, II).

Me interessa destacar como a relação de Cândida e Frederico atende ao pé da letra o conjunto de expectativas senhoriais, que, nos romances sentimentais, era alcançada apenas ao fim da narrativa. Ele já havia declarado a Liberato seu “santo amor” (Macedo, 1869, p. 102, II) pela moça, o que tinha sido bem recebido pelo amigo; da parte dela, “Cândida amava desde sua primeira infância a Frederico” (Macedo, 1869, p. 103, II). Quanto aos pais, nada mais liberal: “A ideia de uma imposição era estranha por certo ao ânimo de Florencio da Silva, e não pairava no de Plácido Rodrigues” (Macedo, 1869, p. 102, II). O amor dos jovens é sincero, o que significa respeito pela sua autonomia de sentimento, e o “cálculo com um laço ainda mais estreito” era desejo dos pais, que hora nenhuma se mostraram autoritários em relação ao acordo das almas juvenis. Em resumo, autonomia individual e respeito aos interesses fami-

liares é, do ponto de vista senhorial, o melhor dos mundos, ideologia em estado puro. Onde reside, então, o obstáculo, sem o qual não se pode falar em romance sentimental?¹²

É essa conciliação realizada segundo os interesses de uma classe senhorial desejosa de um verniz liberal sem perder suas prerrogativas de mando que as lições de Lucinda põem em xeque. Entregue aos “gozos” e “arrebatamentos” dos galanteios, tudo estimulado pelas maquinações da mucama, Cândida se descola da realidade e se torna incapaz de julgar as ações corretamente, isto é, segundo o conjunto de valores que o esquema senhorial toma como indispensável para o bom andamento do mundo social. Os galanteios “inebriam os sentidos” (Macedo, 1869, p. 84, II), transviam “a razão” (Macedo, 1869, p. 87, II). No interior do sistema de classificação senhorial, que dá as cartas e orienta a organização dos elementos da narrativa, o que está em jogo é a perda do bom senso, algo de que já carecem os sujeitos vistos como incapazes.¹³ Embriagada por esse mundo, Cândida perde a habilidade de ler corretamente as qualidades de Frederico, que toma como defeito. Ao contrário dos moços que encontra nas reuniões e saraus da cidade e cuja corte, mesmo que falsas, toma como um reconhecimento do seu valor, ela “só achou em Frederico um cavalheiro respeitoso e discreto” (Macedo, 1869, p. 105, II). O fato de que ele é um “*moço-velho*” (Macedo, 1869, p. 106, II, grifo no original), ainda por cima feio, é o que o torna adequado do ponto de vista do romance, que preza a ordem acima de tudo, e inadequado quando pensado segundo os critérios desarrazoados do mundo dos bailes. No fundo, não há muita coisa de novo, porque Rosa já se comportara assim; a novidade agora é que a motivação da perdição feminina é o trabalho sub-reptício dos escravizados que moram sob o mesmo teto dos senhores. Se o medo figurado pelo comportamento de Cândida é o mesmo, a desonra da família de bem, a motivação ganha uma nota mais urgente, posta na ordem do dia pelo rumo do processo histórico: a insegurança causada pela possibilidade do fim da escravidão. “Lucinda” não ficcionaliza apenas o risco que a manutenção da instituição representa para a honra familiar – esse é o projeto político explícito –, mas também o conjunto de ansiedades da elite brasileira, aí incluída facção mais ferrenhamente escravocrata.

5.

Macedo não está apenas dialogando com o sentido histórico simbolicamente formalizado pela estrutura sentimental que ajudou a criar na década de 1840, mas também com as modificações realizadas por Alencar, em especial aquelas introduzidas após sua incursão no teatro realista no final dos anos 1850. A composição literária do jovem protagonista masculino é o melhor exemplo disso. Sumariamente, uma das inovações de Alencar em relação à sua herança macediana diz respeito à fratura da autoridade. Lá como aqui, por mais bem intencionados que sejam os pais das moças, a verdade é que eles não dão conta do recado

¹² Estou tomando o romance sentimental a partir da caracterização descrita por Beatriz Sarlo (2001-3, p. 397, v. II), para quem “a *necessidade do obstáculo* também se aplica às paixões cotidianas do romance sentimental. Sem obstáculos não há romance.”

¹³ Lembrando sempre que incapacidade é um termo jurídico, aplicado às mulheres, crianças, pessoas escravizadas e sem posse e que, portanto, precisam ser representados politicamente pelas figuras senhoriais. Para uma discussão interessante dessa questão em Alencar (cf. Rizzo, 2007).

de criá-las como manda o figurino senhorial. Contudo, ao invés de apostar na imagem do velho roceiro, o espaço narrativo da ordem passa a ser a tarefa do jovem bacharel, no caso de Alencar, que, rapaz sério e trabalhador, distante da gramática de lisonjas da vida mundana, se torna o responsável pelo controle das imprudências femininas. E é exatamente essa a função de Frederico no enredo, o “*moço-velho*” de Macedo. Os pais de Cândida não apenas foram negligentes ao permitir a convivência íntima entre a filha e a mucama; eles também foram incapazes de perceber que algo ia errado com a menina. Foi Frederico quem primeiro notou os gestos dissimulados, os apertos de mãos discretos, que denunciavam o relacionamento secreto de Cândida com Souvanel, o picareta francês, exilado de 1848, acolhido “pela mocidade crédula” (Macedo, 1869, p. 129, II), embalada pelas mais altas ilusões da idade; ou seja, seu adversário sentimental no enredo. Exatamente porque incorpora um elemento central para o mando, a desconfiança, o rapaz assume o papel paterno de protetor da honra da menina – e, portanto, da família –, reforçado pelo pedido materno: “Meu Frederico, jura-me que serás sempre o zeloso e vigilante amigo, protetor, e em último caso o salvador de tua irmã, da nossa Cândida!” (Macedo, 1869, p. 210, II).

A composição e a função literária de Frederico situam sua figuração entre duas experiências históricas, cuja linha de continuidade é interrompida pela introdução da escravidão enquanto matéria ficcional. De um lado, ele é o rapaz bem formado de Alencar, que explica para os mais velhos que alguns avanços não vão destruir a ordem tradicional.¹⁴ Nesse sentido, diante das contradições sociais do período, as quais tornam imperativas a reafirmação da fazenda como um espaço privilegiado no interior do mundo senhorial, Macedo recupera aquela que é a forma da sua redução estrutural, o enredo sentimental. Frederico, porém, não é apenas um recurso à tradição; ele também projeta uma expectativa de futuro. O jovem bem formado, que já havia cumprido essa função no espaço doméstico, agora é deslocado para a fazenda, onde lhe cabe modernizá-la em linha com sua nova função literária; isto é, nesse contexto específico, pôr fim à escravidão, sem que isso implique riscos à estrutura do mundo senhorial. Em suma, o que eu estou chamando de clivagem estrutural de Macedo é a tentativa de equacionar a manutenção da perenidade da fazenda como lócus de poder sem a apologia do modo de produção escravocrata – uma pirueta ideológica sem chão social.¹⁵

O momento é, para falar com Franco Moretti (1996, p. 6, grifo no original), de “*sobrecarga simbólica* que corre o risco de tornar a coesão social precária e a existência individual custosa”. A tarefa de Macedo é a de produzir uma forma literária que resolva, no plano simbólico, essa tensão social, no que falha. O risco operado pela matéria escravocrata vai muito além do que permite a conciliação inscrita na estrutura sentimental. Não é por menos que “Lucinda” termine com uma anomalia morfológica, uma conclusão dividida em duas partes: uma resolve a face amorosa da narrativa; a outra, a contraface escravocrata. E ambas rendem homenagem, com graus distintos de proximidade, a duas peças de Alencar: *O demônio familiar* e *As asas de um anjo*.

¹⁴ Esse caráter didático é mais evidente nas peças – em especial *O crédito* e *O demônio familiar* – do que nos romances. Para uma apresentação do funcionamento dos protagonistas masculinos de Alencar no teatro e seu impacto posterior na sua produção romanesca, cf. Cerqueira (2015).

¹⁵ Como não há espaço para aprofundar esse problema do ponto de vista histórico, deixo apenas uma passagem de Salles (2008, p. 33): “Esse paradoxo [o antagonismo das percepções de futuro entre fazendeiros e estadistas imperiais entre 1867 e 1871] criou condições para o estabelecimento de uma brecha entre a Coroa, na condição de ‘partido’ da classe senhorial, e o núcleo social dessa mesma base, os grandes fazendeiros proprietários de escravos do Sudeste, quando do debate em torno da liberdade do ventre escravo.”

O final sentimental de “Lucinda” difere do das outras novelas que compõem *As vítimas-algozes*, porque a desgraça não chega a consumir-se por completo. Num crescendo bastante folhetinesco, enganada por Lucinda, Cândida chega a imaginar que está grávida de Souvanel. Isso faz com que ela fuja de casa uma noite, indo parar num cortiço. Apesar de toda a boa vontade e empenho que demonstra, nem é tanto pela intervenção de Frederico que as coisas entram em ordem. Após presenciar um beijo entre Lucinda e Souvanel, Cândida foge novamente e sai correndo pelas ruas da cidade, onde, no último golpe de sorte folhetinesco, encontra Frederico e o irmão, que procuravam por ela. A honra da moça, contudo, depende de um gesto abnegado de Frederico.¹⁶ Ele age como Luís, de *As asas de um anjo*, que decide se casar com Carolina, uma personagem igualmente desvirtuada por ter fugido de casa. Em “Lucinda”, o pedido de Leonidia para que a filha aceite a mão do rapaz traz explicitamente essa referência: “Cândida! Cândida! este anjo da família te aceita por esposa, se quiseses salvar-te nas suas asas!!!” (Macedo, 1869, p. 329, II). Toda mácula fora purificada pelo que, na estrutura de sentido senhorial, é visto como altruísmo por parte de Frederico, que, no final, se considera o “anjo salvador” (Macedo, 1869, p. 385, II) da menina. Uma mudança nada desprezível aqui diz respeito ao sexo dos anjos, que em Alencar é sempre feminino, e isso não apenas nos romances. No final de *O demônio familiar*, quando Eduardo se refere aos “anjos tutelares” que protegem “nosso lar doméstico”, a didascália “[d]esigna as senhoras dos camarotes” (Alencar, 1858, p. 159). Se o inimigo agora é a escravidão, o que confere um risco maior à ordem social, faz-se necessário, digamos, um anjo da guarda mais másculo? De qualquer sorte, e sexo dos anjos à parte, a paz da família está salvaguardada, que é o desfecho adequado à estrutura sentimental.

A outra referência ocorre na segunda seção da “Conclusão”. Um pouco depois do casamento, Florêncio é informado de que Lucinda e o pajem, que estavam foragidos, foram enfim capturados. A decisão final sobre o destino deles, contudo, não cabe ao proprietário dos escravizados, mas a Frederico, que “avançou para o agente policial, e tomando a palavra ao sogro” declarou: “Nossos escravos ou não, nós os abandonamos ao seu destino; pois que de nós fugiram, rejeitamo-los” (Macedo, 1869, p. 387). O desfecho remete à *O demônio familiar*, em que Eduardo, o jovem protagonista ajuizado, um precursor de Frederico, também abre mão do seu escravo doméstico. Os termos, porém, são outros. Eduardo não o rejeita; liberta-o. Assim, sob a homenagem e as semelhanças mais aparentes, há diferenças importantes entre os dois finais, que dão a medida dos deslocamentos que estou tentando mapear. Se o sentimento geral é o mesmo – em toda casa em que o elemento servil habita, a paz doméstica está sob risco – sua formulação literária dá o tom do que mudou entre 1857 e 1869.

No final da peça, Eduardo assume a palavra para explicar sua decisão:

todos somos culpados por havermos acreditado ou consentido no facto primeiro que é a causa de tudo isto. O único inocente é aquele que não tem imputação, e que fez apenas uma travessura de criança levado pelo instinto da amizade. Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem; restituo-o à sociedade, porém expul-

¹⁶ A própria dinâmica entre Frederico e Liberato, o irmão de Cândida, repõe noutros termos a formalização da autoridade nos primeiros romances de Macedo. Nesses, o tipo mais liberal se mostrava incapaz de manter a ordem doméstica, cedendo a autoridade legítima para o roceiro, que desconfiava de certas modernidades como o respeito à autonomia sentimental dos jovens. Em “Lucinda”, é Liberato, o irmão de Cândida, quem encarna essa figura. Quando ambos os rapazes encontram a moça que acabara de fugir do cortiço, ela desfalece nos braços de Frederico, que expressa sua preocupação. Liberato, por sua vez, é mais categórico: “Seja antes a morte” (Macedo, 1869, p. 376, II).

so-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. (A *Pedro, dando-lhe um papel.*) Toma; é a tua carta de liberdade; ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto; apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes; porque não terás um senhor que vele sobre ti, que te aconselhe e te dirija; porque não terás uma família que te alimente, e te estime! (*Pedro beija-lhe a mão.*) (Alencar, 1858, p. 156-7)

Não pretendo entrar no debate de se a peça de Alencar é ou não é abolicionista. Para mim importa antes indicar que, se for (eu ainda mantenho certo ceticismo), como defendem Décio de Almeida Prado (1974) e João Roberto Faria (2022), é um abolicionismo moldado pelas categorias senhoriais. Ao fim e ao cabo, embora toda a comédia de erros do enredo tenha sido criada pelo jovem pajem, a culpa recai sobre os senhores, não apenas porque teimam em manter esses pequenos demônios no seio doméstico, mas também porque os desmandos dos seus cativos não deixam de ser um espelho da ausência de pulso ou do comportamento nada cristão de seu senhor. A questão não é necessariamente jurídica (Malerba, 2022), embora isso não seja desimportante. Os modos de todos os dependentes são, em maior ou menor medida, um reflexo da capacidade senhorial de impor a ordem, e os desmandos de Pedro revelam o fracasso de Eduardo. Assim, a liberdade não é um prêmio, mas uma punição. Ao ingressar como sujeito autônomo na sociedade, uma imagem com ímpeto modernizante, Pedro perde o que é mais caro ao ideário senhorial, o pertencimento a uma família que lhe dava direção e proteção (Alencar, 1858, p. 159). Difícil tampouco notar um certo eco bíblico. Pedro como que está sendo expulso do paraíso e agora vai precisar ganhar o alimento com o suor do próprio rosto. Essa é uma rara síntese de um ponto de vista de classe. A família continua sendo a categoria central do universo senhorial brasileiro, um espaço privilegiado e resguardado, fora do qual reside a aspiração de modernidade: a igualdade perante a lei, o trabalho como forma de dignificação social – tudo isso, claro, com o sinal invertido, uma provação que cabe exclusivamente ao homem livre e pobre no país. Trocando em miúdos, o desfecho de *O demônio familiar* dá o tom auspicioso do horizonte de expectativas senhorial do final da década de 1850, em que a libertação do escravo se faz sem que se coloque em questão a estrutura do mundo criado pela elite brasileira.

E “Lucinda” termina exatamente como *O demônio familiar*, com um longo discurso moralizador. Tomada em sentido estritamente formal, a fala de Frederico é idêntica à de Eduardo. Ambas estão no final das respectivas obras e tem a finalidade de explicar um gesto pouco usual: a manumissão por princípio. Contudo, como procurei argumentar ao longo desse artigo, *As vítimas-algozes* revela uma urgência histórica. Em algum sentido, a postura de Eduardo está mais próxima da ambientação das gravuras de Debret, pintadas no final da década de 1830, do que das novelas de Macedo, de que está separada por apenas uma década. Pedro é apenas um rapaz travesso, como são os meninos que, munidos de pedaços de pau, puxam uma perna de palha estraçalhada e malham um boneco de Judas no canto inferior direito da imagem. Em Macedo, da inocência infantil de Pedro, nada resta.¹⁷ As tramas de

¹⁷ A escolha de se caracterizar Pedro como criança é do próprio *raisonneur*, se falseia a realidade, traz a verdade própria da ficção. Ao infantilizar Pedro, a peça trata do problema da escravidão doméstica sem o pânico moral de *As vítimas-algozes*. Para notarmos a diferença, basta lembrar que, quando Lucinda é dada de presente para Cândida, ela era ainda mais jovem do que Pedro, tinha apenas 12 anos e nunca foi vista como menina, muito

Lucinda e do pajem contra a boa família senhorial na novela de Macedo nem se comparam às traquinagens do menino. São tão mais sérias as ações do casal de escravizados que até a força policial precisa se envolver, ela própria um sinal da clivagem da obra. Operasse segundo categorias de mundo senhorial, a reorganização do desfecho, sem o qual não podemos falar em romance sentimental, ficaria a cargo da figura de autoridade, seja ela velha ou jovem (como é o caso de *O demônio familiar*). Operasse segundo uma lógica moderna, a solução se daria segundo os parâmetros de quem detém o monopólio da violência legítima. Aqui, é Frederico que autoriza a ação do Estado: “a liberdade, como prêmio, eles a não merecem; como direito, a sociedade ou o governo, que lh’os outorgue” (Macedo, 1869, p. 377-8. II). Até a própria noção de liberdade está clivada em duas, tensionando aquela posta em cena por Alencar, na qual o sentido negativo era evidente. Por um lado, explicita-se o que estava velado, o que, por mais cínico que seja, não poderia ser dito anteriormente. Ao livrar-se de Pedro, a família de Eduardo também se livrava da escravidão. O enquadramento do problema por esse ângulo, contudo, questiona a validade do sistema escravocrata, o que não me parece estar no horizonte de Alencar (e por isso eu desconfio do abolicionismo da peça). Programaticamente, é esse o passo que Macedo (1869, 378, II) dá: “A escravidão é peste; por que não nos havemos de libertar da peste?” Além de cínica, a formulação abolicionista de Macedo também é classista, pois o sentido positivo da liberdade é de alcance restrito. A liberdade dos cativos é de outra natureza, que deve ser garantido pela “sociedade ou [pelo] governo” (Macedo, 1869, p. 378, II). O sentido mais avançado da frase, que descola o destino dos cativos das vontades individuais de seus senhores, se perde na concretude de sua aplicabilidade. Como ele está falando com as forças da ordem, a alocação do destino *desses* escravizados, que praticaram *esses* crimes, nas mãos do governo nada mais é do que legá-los à prisão. E assim vai se notando os travamentos de um abolicionismo que se recusa a abrir mão das categorias do mundo senhorial. Ao trazer à luz sem romper com a estruturação sentimental o que Alencar deixara entrevisto, Macedo revela os travamentos da imaginação político-social do abolicionismo oficial.

Mas explicitar o núcleo senhorial e escravocrata de *As vítimas-algozes* é um gesto simples; faz parte da própria superfície mais visível do texto. As contradições estruturais apontam em mais de uma direção, e me parece igualmente necessário fazer ver os caminhos não trilhados. A despeito das várias concessões feitas por Frederico ao ideário senhorial na sua defesa do fim da escravidão, ninguém parece entender direito seu posicionamento. Não apenas o “agente policial retirou-se confundido”, como a própria família também se mostrou “estupefata”, o que demandou de Frederico uma segunda preleção:

Árvore da escravidão deram seus frutos [sic]. Quem pede ao charco água pura, saúde à peste, vida ao veneno que mata, moralidade à depravação, é louco. Dizeis que com os escravos, e pelo seu trabalho vos enriqueceis: que seja assim; mas em primeiro lugar donde tirais o direito da opressão?... em face de que Deus vos direis senhores de homens, que são homens como vós, e de que vos intitulaís donos, senhores, árbitros absolutos? (Macedo, 1869, p. 388, II).

pelo contrário: “Lucinda era aos doze anos de idade, uma crioula quase mulher, tendo já tomado as formas que se modificam, ao chegar a puberdade” (Macedo, 1869, p. 34, II). Para um trabalho mais atento ao fundamento histórico da escravidão infantil, cf. Fonseca (2011).

O final do livro (e essa é a última das três novelas) amarra as pontas do começo, em que, dentre as duas possíveis estratégias de convencimento da classe senhorial, Macedo escolhe a vitimização dos poderosos por considerá-la mais efetiva.¹⁸ O resultado, sabemos, é um rol de estereótipos racistas, que, infelizmente, terão vida longa como matéria da vida social e literária nacional. Nessa segunda entrada, Macedo sobe o tom do seu protagonista, marcando uma diferença em relação a Alencar. A linguagem de que o rapaz formado na Europa e a caminho dos EUA para continuar sua formação intelectual se vale é religiosa, a qual, se por um lado, foi um dos pilares centrais do sistema escravocrata brasileiro, por outro também serviu de anteparo para o arbítrio senhorial.¹⁹ Mais: na ausência de um aparato jurídico que a sustentasse, é sobre esse substrato religioso que se assenta a ideia de igualdade de toda a humanidade, o que deslegitima a ideia de que alguém possa ser senhor de outrem, e que fundamenta a recusa de qualquer espécie de ganho mesquinho com a exploração. Fica sob fogo cruzado a suposta racionalidade econômica da classe senhorial, que julga poder viver proveitosa e tranquilamente da exploração brutal do trabalho compulsório. Macedo seria incapaz de chegar à formulação inequívoca de um Luiz Gama (2020, p. 263) – para quem “o escravo que mata o senhor, que cumpre uma prescrição inevitável de direito natural, e o povo indigno, que assassina heróis, jamais se confundirão” –, mas os dois tampouco estão assim tão distantes. Em *As vítimas-algozes* está muito claro que “a escravidão é um crime da sociedade escravagista, e a escravidão se vinga [...], assassinando seus opressores” (Macedo, 1869, p. 389, II). A exploração brutal de uma humanidade comum – os escravizados “são homens como vós” – traz suas consequências funestas, como bem sabem os proprietários das duas outras novelas.

6.

A década de 1870 instaurou uma contradição no interior da hegemonia senhorial, de que *As vítimas-algozes*, apesar do seu caráter panfletário, dá notícia. Abre-se uma janela de futuro em relação ao “princípio da escravidão [que] era acatado por todos como um mistério sagrado” (Nabuco, [1897-99], p. 25, t. II). Macedo buscou os recursos para figurar essa abertura no interior das próprias categorias senhoriais, as quais não desejava, contudo, implodir, apenas reformar. O resultado é essa clivagem, mais evidente em “Lucinda” do que nas duas outras novelas, em que o desejo de um futuro diferente é formalizado por meio de uma estrutura formulada a partir da experiência histórica de uma classe proprietária rural desejosa de manter suas prerrogativas de mando face às transformações sociais. Não é coincidência, portanto, que os rearranjos sociais e políticos dos anos seguintes tenham antes feito transparecer sua configuração mais regressiva, toda uma imagética racista que será aproveitada pelo romance naturalista, do que a crítica rarefeita ao obscurantismo das elites escravocratas, que também estava na ordem do dia.

¹⁸ Na introdução do livro, intitulada “Aos nossos leitores”, Macedo (1869, p. xiv-xv) indica que há dois caminhos distintos para atingir o mesmo final: chamar a atenção para “as misérias tristíssimas, é os incalculáveis sofrimentos do escravo” ou apresentar “o quadro do mal que o escravo faz de assentado propósito ou às vezes involuntária e irrefletidamente ao senhor”.

¹⁹ Não é outra a posição social da prosa de Maria Firmina dos Reis em *Úrsula*, um romance cujo abolicionismo está longe de ser contestado.

Referências

- ALENCAR, José de. *O demônio familiar*: comédia em quatro actos. Rio de Janeiro: Typ. Soares & Irmão, 1858.
- AZEVEDO, Célia M. de. *Onda negra, medo branco*: o negro no imaginário das elites do século XIX. Santos: Annablume, 2006.
- BARBOSA, Paula M. *Um idílio degradado*: um estudo do romance Til, de José de Alencar. São Paulo: Edusp, 2018.
- CERQUEIRA, Raul S. de. Mocidade ajuizada: história e função literária no teatro de José de Alencar. *História e Cultura*, Franca, v. 4, n. 2, set. 2015, p. 339-363.
- CERQUEIRA, Raul S. de. Extravagância estudantil: a forma simbólica possível dos primeiros romances e peças de Joaquim Manuel de Macedo. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 35, n. 1, mar. 2016, p. 177-192.
- FALAS do trono: desde o ano de 1823 até o ano de 1889. Brasília: Senado Federal, 2019.
- FARIA, João R. de. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- FARIA, João R. de. *Teatro e escravidão no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2022.
- FONSECA, Marcus Vinícius. A educação da criança escrava nos quadros da escravidão do escritor Joaquim Manuel de Macedo. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 36, n. 1, jan./abril. 2011, p. 231-251.
- GAMA, Luiz. Carta ao dr. Ferreira Menezes. In: *Lições de resistência*: artigos de Luiz Gama na imprensa de São Paulo e do Rio de Janeiro. São Paulo: Edições SESC, 2020.
- GRAHAM, Sandra L. *House and Street: The Domestic World of Servants and Masters in Nineteenth-Century Rio de Janeiro*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
- MACEDO, Joaquim M. de. *A moreninha*. 9. ed. Rio de Janeiro: H. Garnier, [1844].
- MACEDO, Joaquim M. de. *O moço loiro*. Rio de Janeiro: Garnier, [1845], 2 vols.
- MACEDO, Joaquim M. de. *As vítimas-algozes*: quadros da escravidão. Rio de Janeiro: Typ. Americana, 1869, 2 vols.
- MACEDO, Joaquim M. de. *Os dois amores*: romance brasileiro. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1887, 2 vols.
- MALERBA, Jurandir. *Os brancos da lei*: liberalismo, escravidão e mentalidade patriarcal no Império do Brasil. 2. ed. Teresina: Cancioneiro, 2022.
- MATTOS, Ilmar R. *O tempo Saquarema*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, 1987.
- MORETTI, Franco. *Modern Epic: The World-System from Goethe to García Márquez*. London: Verso, 1996.
- NABUCO, Joaquim. *Um estadista do império*: Nabuco de Araújo, sua vida, suas opiniões, sua época. Rio de Janeiro: H. Garnier, [1897-99]., 3 vols.
- PATROCÍNIO, José do. *Motta Coqueiro ou a pena de morte*. Rio de Janeiro: Typ. Gazeta de Notícias, 1877.
- PRADO, Décio de A. Os demônios familiares de Alencar. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 15, 1974, p. 27-57.
- RIZZO, Ricardo M. *Entre deliberação e hierarquia*: uma leitura da teoria política de José de Alencar (1829-1877). 2007. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Universidade de São Paulo. 253 p. 2007.

SALLES, Ricardo. *E o vale era escravo*. Vassouras, século XIX. Senhores e escravos no coração do Império. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SARLO, Beatriz. Segni della passione: il romanzo sentimentale. In: MORETTI, F. (a cura di). *Il romanzo, II: le forme*. Torino: Einaudi, 2001-3 p. 384-412.

SÜSSEKIND, Flora. Vítimas algozes e o imaginário do medo. In: SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993, p. 115-138.

O imperador como vilão: A representação de Pedro II no romance *As Joias da Coroa* (1882), de Raul Pompeia

The Emperor as The Villain: The Representation of Pedro II in Raul Pompeia's Novel As Joias da Coroa (1882)

Larissa de Assumpção

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo | SP | Brasil

larissadeassumpcao@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2449-4458>

Resumo: O objetivo deste texto é analisar a narrativa *As Joias da Coroa* (1882), de Raul Pompeia, de modo a compreender a representação do imperador Pedro II como vilão nesse romance. A análise utilizará como base a narrativa de Pompeia, publicada pela primeira vez em folhetim no periódico *Gazeta de Notícias* entre os meses de março e maio de 1882, bem como as notícias sobre um roubo de joias da Família Imperial que foram veiculadas no periódico nesse mesmo período. Ao longo do artigo, três aspectos principais serão considerados: o contexto histórico em que a obra foi publicada, os acontecimentos que envolveram o roubo real das joias da coroa e a maneira como isso foi mobilizado pelo autor para compor a narrativa. No final, conclui-se que Raul Pompeia uniu, nesse romance, a imagem do imperador veiculada em discursos republicanos sobre Pedro II, as polêmicas envolvendo o roubo das joias e algumas características do romance-folhetim para compor uma narrativa em que as características negativas associadas ao império e à figura do imperador fossem criticadas e expostas aos leitores.

Palavras-chave: Raul Pompeia; *As Joias da Coroa*; folhetim; Família Imperial; Pedro II.

Abstract: The objective of this text is to analyze aspects related to the construction of Raul Pompeia's novel *As Joias da Coroa* in order to understand the representation of Emperor Pedro II as the villain in this novel. The analysis will be based on Pompeia's narrative, first published as a *feuilleton* in the newspaper *Gazeta de Notícias* bet-



ween March and May 1882, as well as reports of an actual theft of jewels from the Imperial Family, which were published in this newspaper during the same period. Throughout the article, three main aspects will be considered: the historical context in which the work was published, the events surrounding the actual theft of the crown jewels, and the way in which this was used by the author to compose the narrative. It is concluded that Raul Pompeia combined, in this novel, the image of the emperor conveyed in republican speeches about Pedro II, the controversies surrounding the theft of the jewels, and some characteristics of the serial novel to compose a narrative in which the negative characteristics associated with the empire and the figure of the emperor were criticized and exposed to the Brazilian readers.

Keywords: Raul Pompeia; As Joias da Coroa; folhetim; Família Imperial; Pedro II.

A circulação e a recepção de obras literárias estão intimamente relacionadas ao suporte em elas foram publicadas. Nas palavras de Roger Chartier (1998, p. 17), seria importante considerar, “contra a representação elaborada pela própria literatura e retomada pela mais quantitativa das histórias do livro – segundo a qual o texto existe em si mesmo, isolado de toda a materialidade”, que “não há texto fora do suporte que o dá a ler” e que “não existe a compreensão de um texto, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele atinge o seu leitor”.

Por esse motivo, o estudo do suporte em que determinados livros foram publicados pode trazer indícios sobre seus leitores, sobre sua recepção e sobre o seu contexto de publicação. No século XIX, a imprensa teve grande destaque como um veículo de transmissão de ideias, de notícias, de anúncios e de textos literários. Foi nesse período que o jornal, antes acessível apenas à elite, democratizou-se e constituiu, para um grande maioria da população, “não somente a leitura essencial, mas também a principal representação textual do mundo” (Thérenty, 2015, p. 122). Marie-Eve Thérenty (2015, p. 122) caracteriza esse tipo de publicação como um bloco textual, que “pretende descrever exaustivamente o mundo contemporâneo por meio de um sistema de rubricas variadas”, o que faria dele “uma máquina única de fabricar textos a partir do real”, abordando assuntos que vão desde detalhes cotidianos até acontecimentos políticos. Especialmente a partir do século XIX, seu conteúdo passou a atingir um vasto público, que encontrava nele não somente informações sobre fatos que se passavam em diferentes localidades, mas também obras de prosa ficcional, publicadas normalmente na seção do rodapé e identificadas como *romances-folhetim*.

Esse tipo de narrativa ficcional em prosa – assim como os romances, contos e novelas publicados em volumes – alcançou um grande sucesso de público a partir do final do século

XIX, circulando em diferentes países por meio de um amplo trajeto de importação e de exportação de materiais impressos (Abreu, 2008; Abreu, 2016). Sua publicação normalmente era feita de maneira seriada, e a sua presença nos periódicos conferiu a ela características específicas: as obras geralmente apareciam em “em fatias, geralmente cotidianas”, em um espaço “tradicionalmente reservado à parte literária” (Thérenty, 2015, p. 122).

Essa realidade fez com que o texto de ficção tomasse emprestado do jornal o seu espaço panorâmico, tentando responder às necessidades e às expectativas de diferentes públicos, por meio da mistura, por exemplo, do “exótico com o cotidiano [...] [e do] crime com os rituais do dia a dia” (Thérenty, 2015, p. 124). Os autores das narrativas faziam isso por meio do empréstimo de temas de outras rubricas do jornal, como os crimes e os acontecimentos narrados nos *fait divers*, bem como dos assuntos cotidianos que permeavam as crônicas e as reportagens. A influência das rubricas na literatura publicada no jornal modificou, ainda, a delimitação que separava a ficção da realidade, pois a barreira dos textos referenciais do jornal, “materializada pela linha que separa o rodapé do alto da página”, mostrava-se muito permeável (Thérenty, 2015, p. 124). Foi por esse motivo que o romance-folhetim passou a incluir em seu conteúdo problemáticas importadas do alto da página.

No Brasil, o gênero fez bastante sucesso (Meyer, 1996). Segundo Ana Luiza Martins e Tania Regina de Luca (2012, p. 83), em meados do século XIX, esse tipo de publicação se impôs como um chamariz para ampliar a circulação dos jornais, interessando comercialmente como atração na primeira página. A característica da serialização, que estimulava a espera pela leitura seguinte, “garantia o consumo da publicação enquanto lá se encontrasse, de suspense em suspense, o enredo instigante com os lances rocambolescos pertinentes” (Martins; De Luca, 2012, p. 83).

Muitas dessas narrativas que vinham à luz no Brasil tinham origem na França.¹ Publicadas inicialmente em periódicos estrangeiros, elas eram rapidamente traduzidas e veiculadas – às vezes somente alguns meses após sua publicação original (Mendes, 2008) – em rodapés de jornais brasileiros. Algumas outras, como é o caso daquela que será analisada neste texto, eram produzidas diretamente no Brasil e, por isso, recuperavam de maneira mais direta o contexto social e político brasileiro.

A narrativa *As Joias da Coroa* veio à luz ao longo de 25 números do periódico *Gazeta de Notícias*, veiculados entre os dias 30 de março e 10 de maio de 1882. Nesse período, Pompeia já se identificava com algumas ideias republicanas e, por isso, tirou proveito da imagem socialmente desgastada do imperador, afetada por uma polêmica roubo de joias da coroa, para construir um romance-folhetim que refletia ideias negativas sobre o monarca.

1 A representação de Pedro II ao longo do século XIX²

Para compreender a representação do imperador na narrativa criada por Pompeia, cabe entender o papel da imprensa na construção da imagem pública de Pedro II, muito mencionada em periódicos, biografias, ilustrações e obras ficcionais. Desde o seu nascimento, ocor-

¹ Sobre a relevância da França para o mercado editorial do século XIX, ver: Casanova, 2002.

² Este trabalho é resultado de pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2023/07967-6, e pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

rindo em 1825, houve um esforço para que a imagem de um monarca sábio, coerente, mecenas das artes e apto a governar o país fosse associada a ele (Schwarcz, 1998). A representação do imperador como aquele que traria esperança para o futuro do Brasil foi fortemente reforçada durante a sua infância, principalmente após a abdicação de seu pai, Pedro I – ocorrida em abril de 1831, quando ele contava com apenas cinco anos –, que o transformou no próximo soberano do império. Na ocasião, foi publicado, no *Jornal do Commercio*, um texto em que se lia: “Concidadãos! Já temos Pátria; temos hum Monarca, símbolo da vossa união e da integridade do Império, que, educado entre nós, receba quase no berço as primeiras lições da Liberdade Americana e aprenda a amar o Brasil que o viu nascer” (*Jornal do Commercio*, 1831, p. 4).³

A oposição entre Pedro I e seu filho, que seria criado de maneira a agir pelo interesse dos brasileiros, continuou a ocorrer ao longo do tempo e era bastante divulgada em periódicos do período. Ainda na década de 1830, o marquês de Itanhaém, tutor do jovem monarca, divulgou publicamente várias informações relativas ao progresso de Pedro II nos estudos. Em uma nota publicada no *Correio Oficial* em 27 de maio de 1839, por exemplo, o tutor afirmou que o ensino do monarca estava ocorrendo de maneira muito satisfatória e que ele estava feliz por o país possuir príncipes tão dignos de garantir sua prosperidade futura (Itanhaém, 1839, p. 2).

Na segunda metade do século XIX, periódicos republicanos passaram a publicar cada vez mais opiniões negativas sobre a monarquia. Entre eles, estavam títulos como *O Argos*, *O Futuro*, *O amigo do Povo*, *o Voluntário da Pátria*, *A República Federativa*, *o Seis de Março*, *A República*, *o Correio Paulistano*, *Jornal do Brasil*, *O País*, *A Gazeta de Campinas* e *o Paulista*.⁴ Nessas publicações, eram transmitidas ideias que colocavam em cheque a aptidão do monarca para governar o país, e esse tipo de notícia ganhou força especialmente após a década de 1870, quando teve lugar na imprensa uma série de denúncias dos gastos da Coroa, bem como críticas relacionadas à responsabilidade que a monarquia teria pelo prolongamento desgastante da Guerra do Paraguai e da escravidão (Schwarcz, 1998, p. 319-320). Essas críticas tinham espaço sobretudo em publicações que seguiam o modelo satírico do pasquim, como como o *Ba-ta-clan* e *O Corsário*, que ridicularizavam o imperador e os militares brasileiros (Martins; De Luca, 2012, p. 75), categoria dentro da qual era colocado o Conde d’Eu, esposo da princesa Isabel e genro de Pedro II.

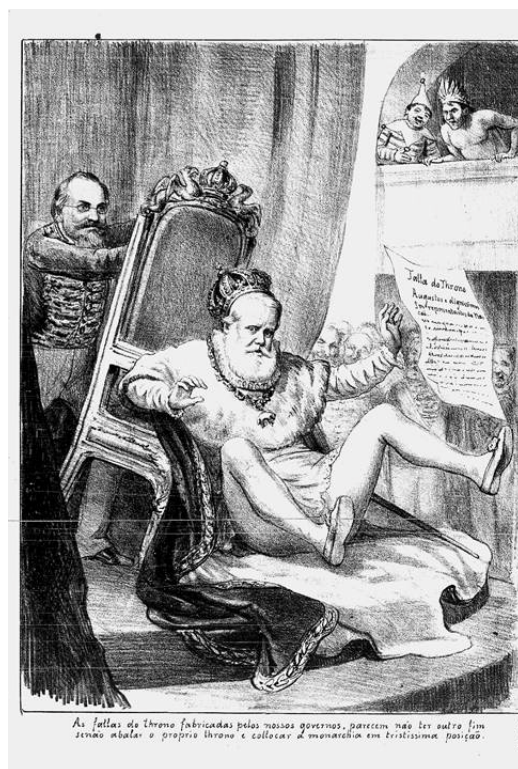
Esse desgaste continuou a acontecer na década de 80, quando não só as ações políticas do imperador continuaram a ser criticadas, mas a sua aparência física e hábitos também ganharam conotação negativa. Nesse período, “em questão estavam a sua personalidade e capacidade de dissimulação, suas pernas finas, a voz estridente; suas viagens, sua mania de erudição, mas sobretudo a sonolência e a formalidade vazia das Falas do Trono” (Schwarcz, 1998, p. 420).

A visão negativa em relação à aparência e às ações de Pedro II circulava também em outro tipo de publicação, que ajudou, por meio de conteúdos satíricos, a minar a imagem do monarca e a favorecer ideais republicanos: as revistas ilustradas. Como exemplo, é possível mencionar a *Revista Ilustrada* fundada em 1876 por Angelo Agostini, que seguia o modelo criado em 1860 por Henrique Fleiuss (Cardoso, 2011) e veiculava muitas críticas ao império por meio da publicação de gravuras, como as que podem ser observadas abaixo:

³ Os textos retirados de periódicos do século XIX tiveram sua ortografia e pontuação atualizada segundo as normas vigentes.

⁴ Sobre periódicos de caráter republicano, ver: Sodré, 1999, p. 202.

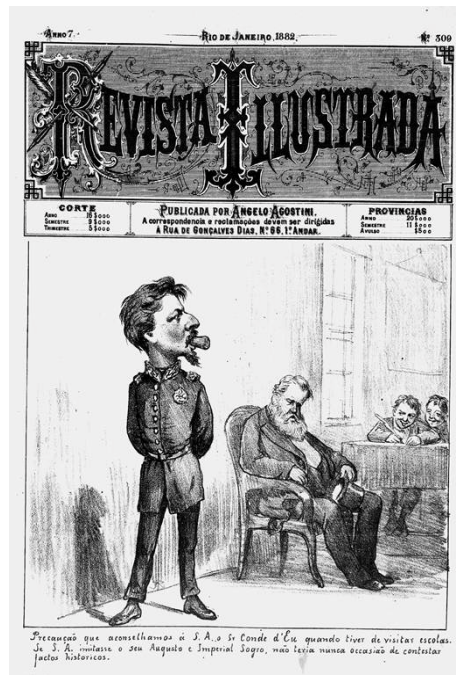
Imagem 1 – As polêmicas falas do trono.



Fonte: *Revista Illustrada*, 1882A, p. 6.

Legenda: “As falas do trono fabricadas pelos nossos governos parecem não ter outro fim senão abalar o próprio trono e colocar a monarquia em tristíssima posição”

Imagem 2 – Ilustrações sobre as visitas de Pedro II aos colégios da Corte.



Fonte: *Revista Ilustrada*, 1882B, p. 1.

Legenda: "Precaução que aconselhamos a S. A. o Sr. Conde d'Eu quando tiver de visitar as escolas. Se S. A. imitasse o seu Augusto e Imperial Sogro, não teria nunca ocasião de contestar fatos históricos."

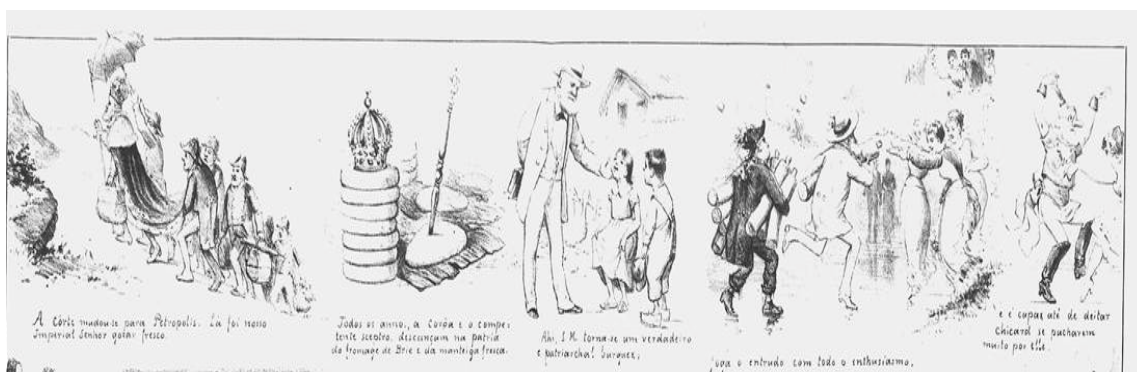
Imagem 3 – O Interesse científico de Pedro II como atraso ao progresso da nação.



Fonte: *Revista Ilustrada*, 1882C, p. 4.

Legenda: “Aqui repousa o progresso político e social do império. Povo, orai por ele!”

Imagem 4 – Gastos do imperador em oposição aos problemas enfrentados por seu Império.



Fonte: *Revista Ilustrada*, 1881, p. 4

Legenda: “A Corte mudou-se para Petrópolis. Lá foi nosso Imperial Senhor gozar fresco. Todos os anos, a Coroa [...] descansa na pátria do fromage de Brie e da manteiga fresca. S. M. torna-se um verdadeiro patriarca. Joga o entrudo com todo o entusiasmo”.

É possível observar, a partir das imagens, a crítica a alguns comportamentos e hábitos da monarquia que foram mobilizados para enfraquecer a imagem do imperador e do império ao longo das décadas de 70 e 80. Esses desenhos retratam de maneira exagerada e negativa, por exemplo, a aparência física do monarca e o pequeno interesse que ele demonstrava em compromissos oficiais, como as visitas ao Colégio Pedro II. Além disso, são constantes os ataques aos gastos excessivos da coroa e às visitas do imperador ao palácio de verão da família imperial em Petrópolis, onde o monarca participaria de festas e viveria de maneira confortável enquanto a população carioca convivía com epidemias, pobreza e outros problemas sociais.

Na década de 80, alguns autores, como Raul Pompeia, apropriaram-se dessas visões que já circulavam sobre o imperador para compor suas obras, em que o monarca era representado de maneira satírica. Em seu romance *As Joias da Coroa*, Pompeia aproveitou-se do suporte do jornal e utilizou notícias sobre um crime verdadeiro para criar um enredo em que Pedro II aparece retratado como um vilão. Essa mistura entre realidade e ficção, que foi favorecida pelas batalhas travadas no meio jornalístico da Corte, é um exemplo de como ideias eram transmitidas dos autores aos leitores brasileiros no século XIX.

2 Raul Pompeia, *A Gazeta de Notícias* e o caso real de roubo de joias da Coroa

Raul Pompeia, nascido em 1863, iniciou sua carreira como redator de jornais e escritor na segunda metade do século XIX. O autor provavelmente entrou em contato com ideias republicanas já na década de 1870, quando mudou-se, ainda criança, para o Rio de Janeiro, onde estudou no Colégio Abílio e, a partir de 1879, no Colégio Pedro II. Em 1880, Pompeia publicou seu livro *Uma tragédia no Amazonas* e, em 1881, iniciou o curso de Direito em São Paulo, inserindo-se em meio a um ambiente literário e com ideias reformistas (Capaz, 2001). Também na década de 1880, Pompeia começou a escrever para jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro, como a *Gazeta Literária*, o *Jornal do Comércio* – em que ele assinava os folhetins semanais “Aos Domingos” e “Lembranças da Semana” –, *A Semana* e a *Gazeta da Tarde*. Nesse último periódico, publicou vários contos e algumas meditações sob o título de *Alma Morta* e, para a *Gazeta de Notícias*, escreveu *As Joias da Coroa*, em 1882, e *O Ateneu* em 1888 (Ribeiro, 2006).

A *Gazeta de Notícias* havia sido criada em 1875, dentro do já mencionado contexto de ascensão de ideias republicanas. Seu fundador foi Ferreira de Araújo, e esse periódico se destacava por ser um “jornal barato, popular, liberal, vendido a 40 réis o exemplar” (Sodré, 1999, p. 224). Segundo as informações que constam em sua primeira edição, a gazeta comprometia-se a publicar diariamente “todos os telegramas políticos e comerciais, tanto do país como do estrangeiro” (*Gazeta de Notícias*, 1875, p. 1) e a trazer todos os dias, além de um “folhetim-romance”, também um “folhetim de atualidade”, com informações sobre “artes, literatura, teatros, modas e acontecimentos notáveis” (*Gazeta de Notícias*, 1875, p. 1). Apesar de seu primeiro número também conter a informação de que, por não ser “folha de partido”, o periódico trataria apenas de “questões de interesse geral” (*Gazeta de Notícias*, 1875, p. 1), grande parte de seus colaboradores posicionava-se a favor das causas abolicionista e republicana, como era o caso dos escritores Olavo Bilac, Machado de Assis, Coelho Neto, Paulo Barreto, Ramalho Ortigão, Guilherme Azevedo e o próprio Raul Pompeia (Rodrigues, 2018, p.193-215).

Para escrever *As Joias da Coroa*, Pompeia utilizou como base o imaginário que rondava a figura de Pedro II e as notícias e reportagens sobre um crime real, ocorrido em março de 1882, alguns dias antes do início da publicação do romance. Segundo as informações veiculadas no período, joias pertencentes à imperatriz Teresa Cristina – esposa de Pedro II – e avaliadas em 40\$000 foram roubadas, na madrugada do dia 18 de março de 1882, de dentro do palácio de São Cristóvão, moradia da Família Imperial. Na ocasião do roubo, Pedro II e a imperatriz regressavam de Petrópolis e, ao chegar ao palácio, foram informados de que o desaparecimento das joias teria ocorrido em circunstâncias misteriosas, pois não havia sinais visíveis de arrombamento nas portas do palácio⁵.

Todo o processo de investigação, bem como a falta de prisão dos culpados, foi bastante explorado pelos periódicos do período. *O Jornal do Comércio* apontou a falta de punição como uma falha em cumprir as exigências morais da sociedade; a *Gazetinha* publicou um folheto satirizando o ocorrido; a *Gazeta da Tarde* redigiu duros ataques ao imperador – que, segundo os textos veiculados, teria acobertado o crime –, e *O Mequetrefe* fez publicações zombando o chefe de polícia (Schwarcz, 1998, p. 426-427).

A *Gazeta de Notícias*, jornal de alcance considerável, também fez grandes esforços para trazer, quase todos os dias, notícias sobre o crime e o andamento da investigação. O primeiro texto sobre o roubo foi publicado no dia 19 de março e ganhou espaço de destaque no lado esquerdo da primeira página do periódico. Essa notícia trouxe apenas as informações gerais sobre o caso: a imperatriz, após utilizar suas joias em um compromisso oficial, teria retirado os adornos e encarregado um criado de guardá-los em uma caixa, no interior do palácio, pois ela precisaria partir imediatamente para Petrópolis. Esse criado teria colocado as joias em um armário, mas, no dia seguinte, ao perceber que o móvel estava arrombado, notou que a caixa havia sumido. Imediatamente a polícia foi alertada e descobriu uma corda em uma das janelas, que indicaria um possível caminho de fuga do ladrão – possibilidade logo descartada pelas autoridades, tendo em vista que a corda estava nova e parecia não ter sido utilizada. Por isso, desconfiava-se de que o gatuno deveria conhecer o interior do palácio (*Gazeta de Notícias*, 19 mar. 1882, p. 1).

Nos dias 20 e 21 de março, mais notícias foram publicadas, quase sempre ganhando destaque na primeira página no jornal. Os textos mencionavam, majoritariamente, o processo de investigação, descrevendo, por exemplo, os interrogatórios feitos pelo chefe de polícia, Trigo de Loureiro, com os criados do palácio – que também apareceriam representados na ficção de Pompeia. Na ocasião, permanecia como principal hipótese a de que o roubo teria sido realizado por alguém que conhecia o palácio, o que foi corroborado pelo depoimento de um guarda noturno, que afirmou que, à meia noite, havia visto um indivíduo penetrar o palácio por uma de suas portas laterais, fazendo uso, para isso, de uma chave que trazia consigo (*Gazeta de Notícias*, 20 mar. 1882, p. 1; *Gazeta de Notícias*, 21 mar. 1882, p. 2). Todos esses indícios fizeram com que a polícia suspeitasse de dois empregados do palácio e também de Manuel Paiva, ex-empregado da casa, que haveria sido dispensado após o desaparecimento de outros objetos e de dinheiro, mas que teria continuado a residir dentro da Quinta e saberia a localização do armário com as joias.

⁵ Ver, por exemplo: *Jornal do Comércio*, 21 mar. 1882, p. 1; *Jornal do Comércio*, 19 mar. 1882, p. 1; *Gazeta de Notícias*, 19 mar. 1882, p. 1.

No dia 23, foi divulgada a notícia de que, no interrogatório, a sentinela do palácio reconheceu Paiva como o indivíduo que teria acessado a sala à meia-noite (*Gazeta de Notícias*, 23 mar. 1882, p. 1). Nos dias 24 a 27 de março, foram noticiadas, com o mesmo destaque, as provas encontradas pela polícia que incriminavam Paiva. Durante esses dias, a polícia visitou uma casa que Paiva estava construindo na Quinta da Boa Vista, em um terreno doado a ele pelo imperador, e lá encontrou o restante da corda que havia sido pendurada na janela do palácio para atrapalhar as investigações (*Gazeta de Notícias*, 24 mar. 1882, p. 1). Logo em seguida, as joias foram encontradas enterradas no terreno da casa de Paiva.

As condições da identificação e da recuperação das joias foram detalhadas apenas na edição de 28 de março da *Gazeta*. O texto nela publicado revelou que, no dia 26, o chefe de polícia responsável pelo caso recebeu uma carta anônima, informando o local onde estavam os objetos roubados. Alguns trechos da notícia, que ocupava quatro colunas da primeira página do jornal, foram escritos com um tom jocoso, carregado de ironia:

O Sr. Dr. chefe de polícia, animado de uma perspicácia sem igual, desde logo decidiu prestar inteiro crédito a informação anônima. [...]

Em caminho da quinta imperial o Sr. desembargador chefe de polícia teve uma inspiração divina: passou pela casa de detenção e ali intimou o porteiro a entregar-lhe o detento Manuel de Paiva, indiciado ao crime de roubo das joias (*Gazeta de Notícias*, 28 mar. 1882, p. 1).

Nesse trecho da notícia, bem como nos textos publicados em dias anteriores, é possível identificar vários pontos jocosos que denunciam as inconsistências desse caso de investigação, e que posteriormente seriam mencionados no romance publicado por Raul Pompeia. Em primeiro lugar, há a desconfiança no que se refere à relação entre Paiva e o imperador, que fez com que o funcionário, mesmo após ter roubado objetos do palácio, continuasse a residir na Quinta da Boa Vista. Além disso, questiona-se a competência do chefe de polícia, que confiou em uma carta anônima e recorreu a um disfarce para realizar, ele mesmo, escavações na propriedade de Paiva, tendo como auxiliares apenas um tenente e o próprio acusado, que foi retirado da prisão.

A descrição do descobrimento das joias também é bastante jocosa:

O ativo e disfarçado Sr. chefe de polícia, com os seus companheiros não menos disfarçados nem menos perspicazes, atiraram-se então a um trabalho extraordinariamente fatigante, eles próprios, empunhando instrumentos pesados, entraram a fazer escavações, e pouco depois a sua perspicácia e atividade recebia o justo prêmio de tão árduo e pesado labor [...].

Colombo gritara um dia: *Terra!* Aristóteles dissera: *Eureca!* O Sr. chefe de polícia limitou-se modestamente a afirmar: *Cá estão!* (*Gazeta de Notícias*, 28 mar. 1882, p. 1).

Após relatar a descoberta das joias, o jornal fez uma lista de todos os objetos encontrados, entre os quais estavam broches, brincos e colares de brilhantes, bem como fivelas, insígnias, alfinetes e outros adereços de bastante valor. O chefe de polícia, após prestar contas sobre a descoberta, foi pessoalmente entregar os objetos ao imperador, mas “antes, porém, deu ordem para que fossem pedidos alvarás de soltura para os três indivíduos presos, como indiciados no crime do roubo” (*Gazeta de Notícias*, 28 mar. 1882, p. 1). Assim, nas palavras publicadas no jornal: “uma vez encontradas as joias não havia mais interesse em encontrar os ladrões” (*Gazeta de Notícias*, 28 mar. 1882, p. 1).

A indignação com esse desfecho da investigação ficou ainda mais clara nas colunas seguintes, que se propunham a trazer os “comentários do público” sobre o caso. Em um primeiro momento, o texto trouxe críticas ao chefe de polícia, que não teria motivos para se orgulhar da descoberta, pois apenas haveria seguido as informações de uma carta anônima. Também foi criticado o fato de ele ter ido levar as joias pessoalmente ao imperador, em Petrópolis, o que não aconteceria caso a pessoa afetada não fosse da família imperial (*Gazeta de Notícias*, 28 mar. 1882, p. 1).

Por fim, o texto trazia menção à parte “mais misteriosa do mistério” (*Gazeta de Notícias*, 28 mar. 1882, p. 1), que seria a ordem de soltura de Paiva, ocorrida após evidências do roubo, como a corda e as joias, terem sido encontradas em sua casa e após ele ter indicado para a polícia o local onde havia enterrado os objetos. O jornal trouxe críticas diversas a essa decisão e, ao final do texto, um questionamento: “Agora resta sabermos do Sr. chefe de polícia: as joias foram roubadas e foram encontradas. Foi só até aí que S. Ex. teve ordem de proceder? Deve não procurar encontrar os autores do roubo?” (*Gazeta de Notícias*, 28 mar. 1882, p. 1).

Essa desconfiança em relação ao desfecho do crime logo foi associada à posição do imperador, à sua influência e ao papel que ele teria tido na falta de punição dos responsáveis pelo crime. Algumas das hipóteses veiculadas nos textos publicados questionavam a integridade da polícia, que não seguiu o que estava escrito no Código Penal brasileiro, o que seria um exemplo de como “no Brasil não há legalidade, e que só não estamos nas condições de Dohomey ou Paraguai porque há quem tenha a vontade de passar aos olhos da Europa como liberal, republicano, democrata, livre pensador etc.” (*Gazeta de Notícias*, 29 mar. 1882, p. 1).

No trecho acima, publicado no dia 29 de março, é possível observar uma das críticas diretas que foram feitas à figura de Pedro II e que refletiam também os questionamentos existentes em outros periódicos e ilustrações da época. Com base na recuperação desse tipo de notícia, que circulou por quase dez dias consecutivos na primeira página do jornal, é possível também supor as dúvidas e os questionamentos que ela teria gerado na sociedade do Rio de Janeiro do período.

Os leitores dos jornais, que talvez continuassem curiosos para saber o que exatamente teria ocorrido durante o roubo e a recuperação das joias, não tiveram que esperar muito para receber uma resposta ficcional para esse mistério. No dia 30 de março, apenas 12 dias após o roubo, seria iniciada a publicação seriada, no rodapé da primeira página do jornal, de *As Joias da Coroa*, romance de Raul Pompeia.

Nessa narrativa, o escritor aproveitou-se de uma das características da rubrica folhetim, que permitia a existência de certa permeabilidade entre o fato jornalístico e a ficção (Thérenty, 2015, p. 124) para construir um enredo em que o roubo real e a narrativa encontravam-se tão próximos que, em alguns momentos, é difícil diferenciá-los. No romance, Pedro II, representado por meio do personagem duque de Bragantina, aparece como um grande vilão, que age apenas segundo os seus próprios interesses, não se importa com valores morais ou familiares e acoberta o verdadeiro culpado por meio da sua influência política.

3 A representação negativa do imperador em *As Joias da Coroa*, de Raul Pompeia

No enredo criado por Pompeia, são muitos os elementos de vilania associados ao imperador. O centro da ação do romance é a investigação do roubo das joias da família do Duque de Bragantina, ocorrido no Palácio de Santo Cristo. Um dos responsáveis pelo crime é Pavia, funcionário da quinta e pessoa de confiança do duque, para quem ele aliciava garotas que eram trazidas ao palácio para que seu chefe as violentasse. É o conhecimento desse segredo do nobre que livra Pavia da prisão, pois, por meio dele, ele consegue chantagear o duque, que utiliza a sua influência para corromper o chefe de polícia responsável pelo caso – chamado, na ficção, de Trigo de Loureiro.

A violência física e sexual é uma marca grande da trama e tem quase sempre como causadora o duque. Outro núcleo de personagens da história é formado por um casal de idosos, Januário e Gertrudes, e por sua nora, Emília, viúva de um lacaio do palácio. Essa família é responsável pela criação de Conceição, uma menina muito bela e de origem misteriosa que, quando criança, foi entregue a eles com a única condição de que nunca questionassem a sua origem. No final da narrativa, Emília, ao saber que Conceição havia sido levada ao palácio por Pavia para agradar ao duque, revela à duquesa de Bragantina que a garota na verdade é filha biológica do aristocrata e havia sido concebida em uma noite em que sua mãe foi violentada pelo duque. Esse fato revela ao leitor que o nobre estaria prestes a dormir com a própria filha. A duquesa consegue, ao final da história, impedir que isso se realize, pois invade o quarto de Conceição logo após o duque se aproximar do leito da menina.

Nota-se, a partir da descrição do enredo, que Pompeia, por mais que partisse de um acontecimento real para conceber sua história, utilizou como justificativa para o suposto acobertamento do roubo uma situação que tinha o objetivo de disseminar uma imagem negativa do imperador. Por meio do personagem do duque, o autor associou à figura já bastante criticada de Pedro II crimes que vão além da corrupção da polícia e que envolveriam, por exemplo, o abuso sexual de crianças.

Devido à já mencionada dilatação do cotidiano causada pelo romance folhetim e à permeabilidade da barreira que separava o conteúdo ficcional daquele presente nos relatos jornalísticos, é possível que os leitores do período tenham aceitado a hipótese contida no romance para a falta de punição dos ladrões. A isso, somava-se o fato de que, ao longo da narrativa, Pompeia apropriou-se, com frequência, de elementos reais, como as notícias sobre o roubo das joias e as críticas que rondavam a imagem do imperador e da família imperial. Com base nisso, ele foi capaz de compor um *roman à clef*⁶ que o público do jornal poderia desvendar, pois já estava inteirado sobre as notícias e os questionamentos que rondavam o império brasileiro no período.

Os limites entre realidade e ficção já são explorados no primeiro capítulo da narrativa, publicado em um dia em que não houve notícia sobre o roubo das joias na primeira página. Na primeira cena do romance, que começa in medias res, é descrito o momento em que ocorreu a negociação entre Pavia e um funcionário da quinta do duque de Bragantina, chamado Inácio. Os dois conversam sobre um roubo que Pavia desejava cometer e, em um determi-

⁶ Sobre esse tipo de narrativa, ver: Latham, 2009.

nado momento, este último afirma: “Ora, imagine que nos venha daí um bolo de 600 contos... Dar-lhe-ia boa porção. Todos lucraremos maravilhosamente [...]. O êxito é certo... As joias do duque estão depositadas numa sala grande do lance esquerdo do palácio, num armário envidraçado. [...] Aceita ou não aceita?” (Pompeia, 30 mar. 1882, p. 1).

Os leitores do jornal, que haviam acompanhado a sequência de notícias e de textos de opinião sobre o roubo das joias, certamente identificariam os acontecimentos aos quais o capítulo estava se referindo. Afinal, nele há a clara menção a um roubo de joias guardadas em um armário, que haveria ocorrido em um palácio, à noite, e no qual estavam envolvidos funcionários que trabalhavam no local. Todos esses fatos haviam sido mencionados várias vezes no periódico desde o dia 19 de março.

Por meio desse início da narrativa, que se passa durante o planejamento do roubo, Pompeia também apresenta o leitor o ambiente em que o crime foi combinado: “o interior da vasta quinta do duque de Bragantina”, em meio a um “paraíso de bambus” (Pompeia, 30 mar. 1882, p. 1) – descrição que, para os moradores do Rio de Janeiro, poderia ser associada ao Palácio de São Cristóvão e a seus vastos jardins (Nader, 2020). Nessa abertura da narrativa, é exposto também um possível motivo para a falta de punição dos culpados pelo roubo: a posição de confiança que Pavia tinha dentro da família do duque, associada ao abafamento de polêmicas e de escândalos. Esse fato fica claro na fala de um criado a quem ele revela os planos para o roubo: “É exato, o senhor tem dado provas do que é capaz...aquele escandalozinho da rua...que se abafou tão bem, aquela caçada da Milica...Sem a sua habilidade as coisas não iriam tão macias [...]. Ele [o duque] precisa do senhor” (Pompeia, 30 mar. 1882, p. 1).

Digno de nota também é o fato de que Pompeia criou personagens que poderiam ser facilmente reconhecidos pelo público leitor da Gazeta de Notícias. Pavia, empregado corrupto do palácio, poderia ser rapidamente identificado como Paiva, o funcionário que havia assumido, poucos dias antes, a culpa pelo roubo das joias imperiais. A semelhança entre os nomes “Bragantina” e “Bragança” também indicava que o autor fazia referência ao sobrenome do imperador, e a verdadeira identidade desse personagem fica ainda mais clara no capítulo publicado no dia 8 de abril de 1882, em que o narrador descreve a cidade fictícia de Anatópolis. Esse local, localizado em um vale perto de “montanhas alterosas, denteadas, que moldam o firmamento ao longe”, onde “devera existir antes a fita cristalina de um regato, sorrindo aos ventos que a bafejam” (Pompeia, 8 abr. 1882, p. 2), tinha como clara inspiração a cidade de Petrópolis, em que se localizava o palácio de verão de Pedro II. A comparação fica ainda mais identificável quando o narrador menciona que essa cidade seria “a continuação da quinta do duque de Bragantina” e que, quando havia “muito calor no palácio da quinta”, o duque passava a baía de Paranaguá para “buscar refrigério em Anatópolis” (Pompeia, 8 abr. 1882, p. 2).

O público leitor dos jornais republicanos do período muito provavelmente se lembraria das críticas feitas constantemente às viagens do imperador a Petrópolis, no verão, que deixavam a população da corte à mercê de epidemias e de problemas sociais. Além disso, nos textos veiculados no periódico, já havia diversas menções ao fato de que imperador haveria deixado as joias com os criados do palácio porque precisava partir para Petrópolis e, assim como o duque no romance, só ficou sabendo do roubo ao retornar da viagem. A descrição desse personagem aristocrata também tem vários elementos que podem ser associados às imagens caricaturescas de Pedro II veiculadas nos periódicos do período:

Vai todo de branco, coberto por um amplo chapéu de *Chili*, fresco como o vestuário. É de uma estatura bonita e excepcional. É velho. As barbas envolvem-lhe o rosto em flocos admiráveis de nevada brancura. [...] Tem os olhos pequenos e azuis e usa óculos [...].

A roda de amigos que o envolve diz-nos que ele é rico e poderoso; o cumprimento galante à rapariguinha da janela indica-nos que ele é inclinado ao sexo das belas; a sua conversa mostra-nos, pelo objeto, que ele gosta da ciência; pela dissertação, que ele não a cultiva; pelo ar de imposição com que fala, conhece-se que ele não admite obstáculo diante de si.

E tudo é verdade. Herdeiro do sangue orgulhoso de uma extensa cadeia genealógica de requintada fidalguia, nasceu o duque da Bragantina com todas as predisposições para o mando. Seu pai foi um cavalheiro educado nas páginas dos Lusíadas [...]. A fortuna do duque era colossal. Facilitava-lhe uma vida principesca (Pompeia, 8 abr. 1882, p. 2).

Com base nessa descrição, é possível identificar vários elementos que a imprensa associava à figura de Pedro II e que estão presentes, por exemplo, nas imagens veiculadas na *Revista Ilustrada*: as barbas brancas, a altura, os olhos azuis, o falso interesse pelo cultivo da ciência, a herança portuguesa no sangue e nos modos, bem como os gastos exacerbados. Já está indicada aqui, também, a sua inclinação pelas “rapariguinhas”, que é um dos elementos responsáveis pelo posterior desenrolar do enredo. Outro ponto levantado é o da sua herança do sangue português e das características de seu pai, Pedro I, cujas decisões políticas também eram bastante criticadas (Schwarcz, 1998).

Outro personagem associado a uma pessoa real é o “ativo e enérgico sr. dr. Louro Trigueiro” (Pompeia, 9 abr. 1882, p. 2), que representa Trigo Loureiro, o chefe de polícia responsável pelo caso real de roubo, cuja atuação havia sido muito criticada na *Gazeta de Notícias* nos dias anteriores ao início do folhetim. No romance, esse chefe de polícia, além de ter se mostrado desinteressado pela investigação, também cedeu a todas as suposições e ideias expressadas pelo duque. A incompetência de Trigueiro pode ser observada no diálogo abaixo, que retrata o interrogatório de Inácio:

O duque tomou a palavra:

— Quem foi que ontem fez o fechamento do lance esquerdo do palácio?

O criado titubeou dois segundos e respondeu com uma voz trêmula:

— Eu...

— E por que deixou abertas as três janelas?

— As janelas estavam cerradas... supus que os trincos estivessem corridos.

— Supôs?... Devia ter verificado...

— Devia! — disse o chefe de polícia.

— Devia!... — gritou o marquês d’Etu, que acompanhava com grande interesse o interrogatório...

— Suspeito muito desse descuido... — falou o senhor de Bragantina.

— Eu também... — ajudou o chefe de polícia, como quem diz *ora pro nobis*.

— Também eu! — tornou a gritar o príncipe dos cortiços.

— Sr. dr. Louro — disse o duque —, este criado deve ser detido como suspeito...

— Assim me parece... (Pompeia, 21 abr. 1882, p. 2)

Nesse trecho do romance, o autor deixa claro que quem conduziu o interrogatório e decidiu prender Inácio foi o duque e que o chefe de polícia apenas seguia cegamente as orien-

tações do aristocrata. Isso fica mais uma vez visível em uma cena do capítulo veiculado no dia 24 de abril de 1882, em que chefe de polícia afirma, ao conversar com o duque:

Deixo tudo nas poderosas mãos de V. Exa. [...] Confesso a minha impotência neste emaranhado negócio. Diante de certas dificuldades, não há remédio senão confessar-se a gente obtuso. [...] Mas o que para mim é um obstáculo pode não sê-lo para a perspicácia de Vossa Excelência... Realmente entre nós, permitindo a familiaridade, entre nós há a distância que vai de soberbo carvalho para o débil trigo... Desde que Vossa Excelência deseja honrar a polícia, revestindo-se do caráter dela, nada mais tenho a fazer do que curvar-me à imerecida honraria e fico inteiramente sossegado. Há de fazer o carvalho o que não pôde o trigo (Pompeia, 24 abr. 1882, p. 2).

Com esse diálogo, são retomadas as críticas ao andamento da investigação e à atuação de Loureiro no caso, denunciando a corrupção da polícia, que se deixou influenciar pela opinião e pelos apontamentos do imperador. Também é por esse motivo que o personagem Pavia é preso, após o duque indicar ao chefe de polícia que desejava sua prisão e Trigueiro acatar essa decisão sem maiores questionamentos. Posteriormente, Pavia também seria solto devido à vontade do aristocrata, pois, após o encontro deste último com a garota Conceição (que ele descobre ser sua filha ilegítima) ter sido frustrado, ele tem medo de que Pavia vá revelar ao público seu envolvimento no sequestro de crianças e manipula novamente a polícia. É isso o que se observa na cena a seguir, descrita no último capítulo do romance:

O sr. de Bragantina, profundamente abalado com a surpresa que tivera em casa de Pavia, temia que a permanência deste em detenção desse lugar a comentários, os quais, somando-se aos murmúrios necessariamente provocados pelo procedimento da duquesa, levantariam um rumor terrível ao redor do seu nome...

— Participe ao Pavia, disse rapidamente o duque ao chefe de polícia, que, daqui a sete dias, ele está livre e virá desenterrar as joias... É só o tempo de se buscar provas de culpabilidade ou de inocência... Isto é o que o senhor dirá, se por acaso algum estranho perguntar por que estiveram presos tão pouco tempo... Por fim de contas, não foram as provas que fizeram conhecer-se o criminoso... Foi uma suspeita que ninguém teria o direito de levantar... A polícia fui eu (Pompeia, 1 maio 1882, p. 2).

Ao associar crimes como esses a um personagem com características muito semelhantes às do imperador, Pompeia criou uma narrativa que reflete o desgaste da imagem do monarca que estava em andamento especialmente a partir da década de 1870. Afinal, por meio da publicação desse romance, ele conseguiu pontuar negativamente vários aspectos relacionados ao império, como os gastos exacerbados do imperador, seu descaso com a população e sua falsa figura de homem culto. Além disso, o autor retomou acusações de que a polícia da Corte era corrupta e oferecia à família imperial benefícios que não existiam em casos normais de roubo, quando as vítimas e os culpados não pertenciam à aristocracia – apondo, assim, para a desigualdade existente na sociedade brasileira.

4 Considerações finais

Motivado por ideais republicanos, Raul Pompeia construiu, em *As Joias da Coroa*, um romance capaz de atrair o interesse de seu público ao misturar elementos reais e ficcionais para veicular hipóteses sobre um acontecimento público de grande repercussão. Toda a construção que Pompeia fez de seu enredo, de seus personagens e dos ambientes em que a história se passa podem ter colaborado para as críticas à figura do imperador e às suas ações que circulavam no período, especialmente na imprensa que apoiava o movimento republicano.

Além disso, ao se apropriar de um crime real, que gerou amplas discussões sobre a integridade do monarca, mesclando-o a um contexto ficcional também relacionado às ideias de oposição a Pedro II, esse escritor brasileiro elaborou um romance-folhetim que tinha várias das características associadas a esse gênero literário, exemplificando seu funcionamento no Brasil da segunda metade do século XIX. Afinal, suas estratégias para prender a atenção dos leitores durante 25 números do jornal são próprias desse tipo de publicação. Entre elas, é possível mencionar o corte de cenas em momentos de mistério, ocorridas normalmente no período da noite,⁷ e o aproveitamento de “estórias de amores contrariados, paternidades trocadas, filhos bastardos, heranças usurpadas, todas elas seguidas de duelos, raptos, traições, assassinatos e prisões” (Nadaf, 2009, p. 121-122). Acontecimentos como esses funcionavam como “geradores de idas e vindas, e de muita tensão”, que normalmente eram “acrescidos de um recheio extraído do próprio *habitat* e dos conflitos da vida doméstica do público consumidor, elevando ainda mais sua carga emotiva” (Nadaf, 2009, p. 122).

Assim, além de revelar a permeabilidade entre realidade e ficção em publicações folhetinescas e de ser um exemplo do grande espalhamento de ideias republicanas na corte na segunda metade do século XIX, a narrativa demonstra o quanto o mercado livreiro brasileiro estava vinculado a um circuito transnacional de publicação de romances (Abreu, 2016). Esse mercado permitia não apenas que narrativas estrangeiras publicadas na Europa fossem rapidamente traduzidas para o português e disponibilizadas aos leitores do Brasil, mas também que as estratégias que faziam parte desse tipo de publicação seriada fossem apropriadas por autores brasileiros e utilizados para servir aos interesses de grupos sociais e políticos no momento que estava sendo vivenciado pelo império naquele período.

Por esse motivo, a compreensão do contexto histórico e político em que obras literárias foram publicadas, bem como do suporte em que a sua primeira publicação ocorreu, representam uma importante fonte de indícios sobre as leituras e interpretações que elas podem ter favorecido em sua época. No caso de Pompeia, sua narrativa já anunciava um aumento vertiginoso de ideias contra a coroa que circulavam amplamente no Rio de Janeiro oitocentista, que culminaria na queda do império brasileiro naquela mesma década.

⁷ A mesma estratégia de descrever cenas escuras, que favoreciam a conversa sobre acordos secretos, foi utilizada, por exemplo, na publicação da narrativa *Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue. Sobre o assunto, ver: Kalifa, 2014.

Referências

- ABREU, Márcia. (org.). *Trajetórias do Romance*: circulação, leitura e escritas nos séculos XVIII e XIX. Campinas: Mercado de Letras, 2008.
- ABREU, Márcia. (org.). *Romances em movimento*: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914). Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2016.
- CAPAZ, Camil. *Raul Pompeia*: biografia. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.
- CARDOSO, Rafael. Projeto gráfico e meio editorial nas revistas ilustradas do Segundo Reinado. In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize, OLIVEIRA, Cláudia de ; VELLOSO, Monica.. (org.). *Revistas Ilustradas*: modos de ler e ver o Segundo Reinado. Rio de Janeiro: Mauad, 2011. p. 17-40.
- CHARTIER, Roger. *A Ordem dos Livros*: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 ago. 1875. p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_01&pagfis=1. Acesso em: 20 dez. 2025.
- Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1882. p. 1. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=3458. Acesso em: 20 dez. 2025.
- Itanhaém, marquês de. Relatório do Tutor de Sua Majestade Imperial e Altezas. *Correio Oficial*, Rio de Janeiro, 27 maio 1839. p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=749443&Pesq=roque%20schuch&pagfis=6974>. Acesso em: 16 dez. 2025.
- KALIFA, Dominique. Os lugares do crime: topografia criminal e imaginário social em Paris no século XIX. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 28, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/4dvWt-mLR4ttzvZXn85Rmp3y/?format=html&lang=pt>. Acesso em: 20 dez. 2025.
- LATHAM, Sean. *The Art of Scandal*: Modernism, Libel Law, and the Roman à clef. New York: Oxford University Press, 2009.
- MARTINS, Ana Luiza; DE LUCA, Tania Regina. *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2012.
- MENDES, Maria Lúcia Dias. Romances-folhetins sem fronteiras: o caso de Alexandre Dumas. *Trajetórias do Romance*: circulação, leitura e escritas nos séculos XVIII e XIX. Campinas: Mercado de Letras, 2008. p. 223-253.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim*: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- NADAF, Yamin. O romance-folhetim no Brasil: um percurso histórico. *Letras*, Santa Maria, v. 19, n. 2, p. 119-138, 2009. DOI: <https://doi.org/10.5902/2176148512014>.
- NADER, Karoline Rodrigues. *O Paço de São Cristóvão revelado*: contribuição para a história da arquitetura no Brasil. 2020. 188 f. Dissertação (Mestrado em História das Ciências e das Técnicas de Epistemologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.
- O roubo no paço. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 mar. 1882. p. 1. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&pagfis=3496. Acesso em: 27 jan. 2026.

POMPEIA, Raul. As Joias da Coroa. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 mar. 1882. Folhetim, p. 1. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&id=1410701675488&pagfis=3500. Acesso em: 27 jan. 2026.

POMPEIA, Raul. As Joias da Coroa. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 abr. 1882. Folhetim, p. 2. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&id=1410701675488&pagfis=3538. Acesso em: 27 jan. 2026.

POMPEIA, Raul. As Joias da Coroa. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 abr. 1882. Folhetim, p. 2. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&id=1410701675488&pagfis=3542. Acesso em: 27 jan. 2026.

POMPEIA, Raul. As Joias da Coroa. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 abr. 1882. Folhetim, p. 2. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&id=1410701675488&pagfis=3596. Acesso em: 27 jan. 2026.

POMPEIA, Raul. As Joias da Coroa. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 abr. 1882. Folhetim, p. 2. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&id=1410701675488&pagfis=3612. Acesso em: 27 jan. 2026.

POMPEIA, Raul. As Joias da Coroa. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1 maio. 1882. Folhetim, p. 2. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&id=5630707174603&pagfis=3642. Acesso em: 27 jan. 2026.

Proclamação dos Representantes da Nação Brasileira, dirigida ao Povo do Brasil, motivando a causa da Gloriosa Revolução operada no Governo do Brasil no dia 7 de abril de 1831. *Diario Mercantil ou Novo Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 11 abr. 1831, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_02&pesq=monarca&pasta=ano%20183&pagfis=1503. Acesso em: 15 dez. 2025.

Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, ano 6, n. 236, p. 4, 1881.

Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, ano 7, n. 283, p. 4, 1882a.

Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, ano 7, n. 309, p. 1, 1882b.

Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, ano 7, n. 314, p. 4, 1882c.

RIBEIRO, José Alcides. Raul Pompeia e a ficção nos jornais: ironia, humor e visualidade. *Revista USP*, São Paulo, n. 72, p. 129-142, dez./fev. 2006/2007. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.voi72p129-142>.

RODRIGUES, Rita de Cássia Lamino de Araújo. *Gazeta de Notícias*: Jornal Fomentador da Cultura e da Literatura Portuguesa no Rio de Janeiro. *Letras Escreve*, Macapá, v.8, n.1, p. 193-217, 2018. Disponível em: <https://www.periodicos.capes.gov.br/index.php/acervo/buscaador.html?task=detalhes&source=all&id=W2892993144>. Acesso em: 27 jan. 2026.

Roubo no Paço de S. Cristóvão. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 mar. 1882, p. 1. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&pesq=Roubo%20joias%20coroa&pasta=ano%20188&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=3452. Acesso em: 27 jan. 2026.

Roubo no Paço de S. Cristóvão. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1882, p. 1. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&id=1410701675488&pagfis=3470. Acesso em: 27 jan. 2026.

Roubo no Paço de S. Cristóvão. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1882. p. 1. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&id=1410701675488&pagfis=3474. Acesso em: 27 jan. 2026.

Roubo no Paço de S. Cristóvão. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1882. p. 2. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=3462. Acesso em: 20 dez. 2025.

Roubo no Paço de S. Cristóvão. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1882. p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_02&pagfis=3492. Acesso em: 20 dez. 2025.

Roubo no Paço Imperial. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1882. p. 1-2. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_07&pesq=Roubo%20joias%20coroa&pasta=ano%20188&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=5221. Acesso em: 27 jan. 2026.

Roubo no Paço Imperial. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1882. p. 1. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_07&pesq=Roubo%20joias%20coroa&pasta=ano%20188&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=5229. Acesso em: 27 jan. 2026.

SCHWARCZ, Lília. *As Barbas do imperador*: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia Das Letras, 1998.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

THÉRENTY, Marie-Ève. *O longo e o cotidiano*: sobre a dilatação midiática dos romances nos séculos XIX e XX. *Revista Interfaces*, v. 22, n. 1, p. 117-136, 2015.

Crônica do primeiro Braga (1928-1933)

Braga's First Chronicles (1928-1933)

Arthur Vonk

Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo | SP | BR
vonkarthur@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2169-4369>

Resumo: O artigo recupera e analisa os primeiros passos de Rubem Braga na imprensa capixaba, de modo a trazer luz nova a um material quase inteiramente desconhecido pela crítica. Para tanto, parte de uma avaliação de conjunto dos mais de 150 artigos por ele publicados nos periódicos *Correio do Sul* e *Vida Capichaba* entre 1928 e 1933. A leitura proposta procura situar as posições e estratégias discursivas experimentadas pelo jovem cronista no contexto da imprensa de província da virada para a década de 1930. Ao fazê-lo, sugere uma caracterização dos índices estilísticos da primeira prosa do autor, que constitui momento de relevo na formação da crônica moderna brasileira.

Palavras-chave: Rubem Braga; crônica moderna brasileira; modernismo.

Abstract: The article revisits and analyzes Rubem Braga's early steps in the Espírito Santo press, seeking to shed new light on material that has remained almost entirely unknown to critics. To this end, it offers a comprehensive assessment of the more than 150 articles he published in the periodicals *Correio do Sul* and *Vida Capichaba* between 1928 and 1933. The proposed reading situates the young columnist's positions and discursive strategies within the context of provincial journalism at the turn of the 1930s. In doing so, the study aims to identify stylistic features of Braga's prose that mark a significant moment in the formation of the modern Brazilian chronicle.

Keywords: Rubem Braga; modern Brazilian chronicle; modernism.



1 Feição do jovem colaborador¹

Duas notas publicadas no bissemanário capixaba *Correio do Sul* circunscrevem os primeiros passos de Rubem Braga na imprensa. A primeira é de dezembro de 1928: “chegou hoje do Rio, tendo terminado brilhantemente seus preparatórios, o nosso jovem e apreciado colaborador Rubem Braga [,] filho do Cel. Francisco Braga” (*Correio do Sul*, 1928, p. 1). Mais de três anos passados, em março de 1932, anuncia a segunda: “Rubem Braga, o nosso jovem conterrâneo, anda fazendo, com sucesso, jornalismo em Belo Horizonte. No *Diário da Tarde*, vespertino moderno e leve que Newton Prates dirige com tanto brilhantismo, Rubem Braga faz entrevistas políticas, comentários sobre assuntos sérios e crônicas sobre assuntos sentimentais” (*Correio do Sul*, 1932, p. 1). Vistas em conjunto, são balizas que conferem data e lugar à sua produção mais remota e desconhecida, e sobretudo contorno e substância a uma experiência social e intelectual particular, ornamentada mas não de todo apagada pelo ânimo exultório das notinhas.

Elas dão parte da passagem do mocinho ginásial ao universitário profissional da imprensa, o primeiro em trânsito entre capital e torrão natal, o segundo estabelecido numa terceira cidade, de modernidade florescente, onde anda com as próprias pernas e parece dispensar a insígnia de filho de coronel. E também o jornalismo de parentela, pois o que a primeira nota não conta, mas todos os leitores de Cachoeiro do Itapemirim saberiam, é que Rubem é irmão mais novo dos diretores do *Correio do Sul*, recém fundado órgão oficial do Partido Republicano do Espírito Santo que, por sua vez, funcionava no pavimento térreo da prefeitura da cidade capixaba (Scolforo, 2019, p.151)². No período compreendido entre as duas notas, muita coisa mudaria para o jovem Braga: além da profissionalização e do desgarramento do círculo familiar, a relativa desprovincianização coincide com a aproximação da forma discursiva (nunca propriamente estável) que praticaria por décadas, e que afinal não é outra senão a da crônica moderna brasileira.

Tudo isso, com idas e vindas e altos e baixos, dá-se a ver na dinâmica da centena e meia de textos que publica no *Correio do Sul*, cuja compreensão se completa ao acrescentarmos os cerca de vinte e cinco que, praticamente no mesmo período, saem em *Vida Capixaba*. Se não é desprezível a tentação de, como até hoje fizeram os estudos acadêmicos, descartar essa produção por tateante e abaixo da crítica, os vetores que a movimentam fazem-na todavia merecedora de atenção. É que a marca que nela imprimem as condições concretas do jornalismo nunca deixará de ter peso na prosa de Braga, e no período em exame se deixa ver de modo especialmente agudo. Tanto mais porque o estremecimento do país entre 1928 e 1933 não só tem implicações severas para o exercício da imprensa como nesta encontra um de seus mais fortes móveis e câmaras de ressonância.

São todas essas razões para que, evitando o descarte sumário, esta apresentação acompanhe os próprios termos em que tal material se desenvolve – o que implica, igualmente, renunciar a uma tipologia estática dos gêneros jornalísticos frequentados pelo cronista em seus anos de aprendizagem. “Colaborando conosco desde o nosso primeiro número, vem Rubem Braga dando provas exuberantes de seu talento privilegiado, quer em crônicas

¹ Este artigo é um dos resultados de pesquisa de pós-doutorado realizada junto ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

² Sobre esse momento da produção de Braga, há informação disponível em Sodré (2021) e Carvalho (2007, p. 72-182).

humorísticas, em comentários políticos, em palestras científicas ou em poesias de uma irônica sentimentalidade” (*Correio do Sul*, 1930, p. 1), lê-se em outra nota do *Correio*, desta feita de janeiro de 1930, publicada em comemoração ao natalício do “jovem acadêmico de direito”. Vem aí sugerida a versatilidade do colaborador, o arco amplo de seus temas e formas, dotado de interesse múltiplo. De um lado, o conhecimento do metiê jornalístico desde dentro, em sua variedade e seus limites, informaria o lugar à parte que ele inventa para sua prosa de jornal; de outro, as diversas funções que a redação de província lhe impõe ajudam a contar a história da imprensa de periferia no momento exato em que no Brasil a ideia de cultura virava a esquina rumo a um enquadramento moderno e menos segregado.

As notas editoriais acima reproduzidas recompõem, com objetividade enviesada mas muito concreta, a rubrica, ou as instruções de palco, a que Braga responde – ou obedece? – ao estrear com quinze anos nas páginas impressas. Quando começa a assinar como autor, o filho de coronel e irmão do diretor de redação é também personagem do periódico no qual colabora; mais do que a laços de sangue, é a interesses políticos e aspirações culturais locais que se atrelam as contribuições nas quais, às vezes na mesma semana, ele se põe a vituperar a Aliança Liberal, versejar sobre o tédio de existir, edificar campanha pelo combate à saúva e improvisar gracejos a propósito dos maiôs no verão de Marataízes. Egresso das elites locais, enviado para cumprir sua formação e caçar algum prestígio nos centros do país, o polígrafo precoce reúne em si atributos diversos. Crônicas humorísticas, comentário político, epigramas irônico-sentimentais, palestras científicas: é como se a ele coubesse dar conta de uma demanda de trabalho intelectual a que o meio letrado de Cachoeiro do Itapemirim, por pouco diferenciado, não conseguia atender. A um só tempo, portanto, pau para toda obra e literato prodígio de uma oligarquia de segunda importância.

No entanto, embora pautado pela variedade das solicitações do jornal, o trabalho no *Correio* e em *Vida Capichaba* apresenta alguma unidade, depositada no exercício progressivo de uma voz pessoal: a hipótese a sugerir aposta na elaboração, passo a passo, de um ângulo próprio, através do qual o prosador acolhe e metaboliza as funções impostas pelo veículo impresso. Variações amplas e desiguais de andamento, registro, tonalidade e matéria constituem, nesse sentido, o índice estilístico do processo de conformação do primeiríssimo Braga às demandas do jornalismo, em relação às quais sua dicção, após experimentá-las todas, acabará por se distinguir em chave de conflito e tensão.

2 Pleitos de ideólogo aprendiz

O leitor habituado ao idioma coletivo da crônica moderna brasileira reconhece com dificuldade seu maior artífice na celebração oficialista da terra natal, “vanguarda dos estados brasileiros”, “frequentemente em foco aqui no Rio” (Braga, 1929e, p.1); na louvação do “progresso vertiginoso” de São Paulo, “vantajosamente comparável ao de qualquer outro estado ianque ou europeu” (Braga, 1929c, p. 1); ou no silogismo que descarta as mobilizações comunistas no Brasil porque “essa mal arranjada cópia do barbarismo russo” seria “artificial e grotesca aqui, (...) ante esta Natureza sorridente e satisfeita, vibrante de Sol e de festas” (Braga, 1928a, p. 1). Para essa espécie de ideólogo aprendiz, amigo de maiúsculas e adjetivos abundantes, o ensino primário deve ser meio de “dinamização das energias morais que o analfabetismo abafa e inutiliza” (Braga, 1929a, p.1); cumpre ao Estado “construir asilo para os menores aban-

donados”, pois “o interesse de nossa sociedade é que (...) se transformem em homens úteis, trabalhadores” (Braga, 1929d, p.1); e a moradia, por sua vez, deve ser garantida ao operário e ao lavrador dado que “o sentimento da propriedade dignifica o homem e consolida a família”. “Não pode haver progresso onde não haja ordem”, argumenta ele, contra a Revolução pregada pela Aliança Liberal, não sem atestar que o nosso povo “ama a lei e crê na sua força como poucos povos creem” (Braga, 1930j, p. 1). Extraídos de uma extensa série de artigos de opinião publicados no *Correio do Sul*, os poucos exemplos põe em evidência a articulação estreita entre os interesses de uma classe, o projeto de um jornal e os pleitos do redator debutante que a eles atende como um intelectual orgânico mirim. Mas a reconstituição dos debates em pauta, que porventura serviria à história da crise da Primeira República, é de menos interesse aqui do que a empostação e a gravitação social das formulações, declamadas pelo ator delas incumbidas como se, testando os pulmões, ele mimetizasse a cena de um debate a que na remota Cachoeiro talvez faltasse amplificação.

De fato, o trânsito entre o torrão natal e o magnetismo da capital do país movimenta desde cedo sua imaginação. Dele talvez o melhor exemplo seja a elevação descalibrada à tribuna da qual, no contexto da crise do câmbio sob Washington Luiz, o estudante de dezessete anos assevera: “as glórias do jornalismo brasileiro que escrevem no *O Jornal*, no *Correio da Manhã* e no *Jornal do Comércio* afirmam diariamente, com a perfeita consciência do que fazem, as mais descabeladas e imundas mentiras” (Braga, 1930b, p. 1). A pretensão da denúncia é, para dizer o mínimo, desmedida. No entanto, se falta calibragem à contenda encenada com os principais jornais do país à época (adversários dos então chefes capixabas, por sua vez sócios menores do arranjo de poder paulista), o gradiente polemista revela algo da situação que alça Braga a tribuno grandiloquente. Na mesma coluna, ele fará profissão de fé do convencionalismo: a função da imprensa é “divulgar as boas ideias e orientar os leitores. (...) Apenas quero ser útil, difundindo os ensinamentos da ciência e propagando a palavra do bom senso” (Braga, 1930b, p. 1). O paradoxo entre esta ponderação e as linhas anteriores é evidente; o mesmo vale para a reivindicação de compostura por parte do redator pródigo em botes como o destinado ao “cinismo de Antonio Carlos, a megalomania de João Pessoa e a ingenuidade ambiciosa de Getúlio Vargas, Bernardes, Epitácio Pessoa, e mais alguns” (Braga, 1930i, p. 1).

De todo modo, além da inconsistência esperada de um amador, essa prosa de segunda mão, coalhada de brados retumbantes, ajuda a ver os gestos a que o enquadramento da imprensa paroquial convida seu articulista residente. “Trabalho”, “ordem”, “progresso”, “propriedade”: se o acalorado apóstolo do bom senso está longe de esconder suas bandeiras, um de seus méritos, que destoa um tanto da mediania do *Correio do Sul*, é levar aos extremos a circunstância em questão. Caso exemplar, que se prestaria ao anedotário político, é o compromisso encarniado com a situação vigente. “Está definitivamente afastado o fantasma da revolução, eleito o candidato do povo, estabelecido um ambiente de ordem e legalidade. A tormenta passou. Foi rude. Foi medonha” (Braga, 1930h, p. 1), decreta Braga numa toada que se repetiria até, logo adiante, ser desmentida na prática, com o empastelamento do *Correio* no rescaldo imediato do golpe de outubro de 1930.³ Se o jovem colaborador parece de fato exercer um mandato avesso a mudanças, sua fraseologia carrega certo interesse justamente

³ O veículo voltaria a ser publicado em fins de janeiro do ano seguinte, com editorial que dá por “encerrado o debate sobre opiniões políticas que o passado levou” e convoca “as energias cívicas dos homens de boa vontade para serviço do Brasil”. (*Correio do Sul*, 1931, p.1).

por explicitar tanto seus pleitos como as estratégias retóricas para arrimá-los. O que não o põe a salvo de contradições, porquanto sua crítica à retórica balofa é ela mesma inchada e palavrosa, como quando se trata de decretar em clave oratória “o descrédito definitivo da oratória política”, dos “grandes arroubos patrióticos dos liberais de última ocasião”, da “verborragia flamante e as promessas sonoras e solenes” (Braga, 1929b, p. 1). A quem preza a escrita antifascista que ele praticaria no meio do decênio ocorra talvez imaginar que a fase por volta de 1930 tenha servido como um curso de imersão em eloquência conservadora. Ou, quem sabe, um precoce e não-intencional treinamento junto aos cães de guarda da ordem estabelecida. Fenômeno singular de radicalização antioligárquica por meio da atividade na imprensa, o arco entre esse estágio inicial e a crônica de agitprop inventada pelo autor poucos anos depois é um *tour de force* na história da cultura política brasileira, que merece consideração a parte.⁴

Por ora, convém apenas argumentar que os arroubos verbais do primeiro Braga dão nitidez ao encadeamento entre as causas da oligarquia e a situação social do cronista. Tudo se passa como se os temas de que o *Correio do Sul* o incumbia fossem já *atitudes discursivas*. Por outra, as pautas que o cronista assume constituem de saída *gestos diante do jornal*, os quais, por sua vez, implicam e fazem desenvolver formas de escrever. Para trocar a hipótese em miúdos, entretanto, há antes que entender como a pena de bacharel dos “comentários políticos” põe em marcha também “crônicas humorísticas”.

3 Trabalho de férias

Sob o fundo do debate entre prestistas e aliancistas, em meados de 1930, Braga defende-se de acusações de frivolidade movidas por outro colunista do *Correio*:

Você diz que durante a luta política eu me deixei ficar docemente na praia, escrevendo asneiras sob a sombra amável das musáceas, para depois aparecer na cidade, decidido, para escrever um artigo de vitória sobre o título da Aliança. É o seguinte. (...) fabriquei uma série enorme de artigos. Analisei, embora possivelmente sem agudeza, a falecida Aliança em todos os lados e aspectos. Essa insistência, segundo o testemunho unânime dos amigos, chegou a ser cacete... Muitas vezes eu escrevi um artigo político – até dois! – assinando por R ou sem assinatura nenhuma, ao lado de um ‘Correio Maratimba’. E logo que regressei da praia, o que se deu muito antes das eleições, avivei ainda mais a campanha (Braga, 1930k, p. 1).

Malgrado o brio com que rebate a pecha de jornalista pueril, a autojustificativa admite com clareza a divisão do trabalho intelectual de Braga nas páginas do veículo. Repleta de pessoalidade e sabor de rixa paroquial, a prestação de contas que munícia esse contra-ataque confirma, à revelia, o vai-e-vem de um redator entre “luta política” e “asneiras”. A primeira, não raro, aparecia sob a coluna com a rubrica “Cartas do Rio”, e a segunda, classificada como “Correio Maratimba”, era despachada, nos meses de equinócio, do balneário de Maratáizes, onde veraneavam a família Braga e boa parte dos cachoeirenses com recursos. O epíteto “maratimba” – atribuído de praxe a matutos, roceiros, caipiras, e de modo geral aos despidos

⁴ A esse respeito, ver Vonk (2021, p. 133-170).

de instrução e traquejo social – marca de saída a disposição a fazer do pitoresco de cidadinha um motivo da coluna de férias.

Lá assentado, o bacharel eloquente ensaia trocar de vestes, afinal “a manhã adolescente é linda e sensual como um poema de Bilac – a praia palpita de veranistas, rumorosa, colorida e alegre” (Braga, 1930c, p. 1). Para captá-la, a prosa procura a duras penas algum tipo de fluidez, compatível com cenas dedicadas a enumerar os costumes do balneário: “senhores idosos critica[m] o preço do peixe”, senhoras idosas, a “má qualidade (...) da empregada”, empregadas, a “má qualidade da patroa”, “os rapazes falam mal das pequenas, e vice-versa” (Braga, 1930c, p. 1). Menos Rui Barbosa e mais João do Rio, poder-se-ia dizer, embora a mundanidade do último, forjada na vertigem das ruas cariocas, não case bem com a matéria maratimba. Esta, de um lado, suscita laivos de prosa poética, quando o cronista parece ouvir no vento o “fantasma de Vicente de Carvalho (...) por aí recitando: ‘mar belo, mar selvagem’”; e, de outro, modula idealizações ao registrar cantorias e brincadeiras sob a lua que, “lá de cima, ouve tudo sem protestar, passando apenas pelo rosto, de vez em quando, a toalha de uma nuvem” (Braga, 1930e, p. 1). De cambulhada, as crônicas de Marataízes enfileiram queixas contra a companhia ferroviária (“a perfeição absoluta do desleixo”), noticiam um acidente de automóvel, registram as picadas do marimbondo tapiocaba, zombam do aleijado que pede esmolas por aí. “Uma pequena nota para a rapaziada: há grande quantidade disponível de material *flirteante*...” (Braga, 1930d, p. 1), anuncia o cronista à procura de uma dicção que se equilibre entre a conversa interiorana de papo para o ar e a malícia cosmopolita aprendida na Rua do Ouvidor.

4 Pequeno palhaço sem assunto

Mais afeitos ao rés do chão e à linguagem mesclada, os textos de “Correio Maratimba” dão condições para que Braga faça da coluna um instrumento de descoberta e calibragem de seu prosaísmo. Se os temas graves da atualidade política o convidam a imaginar uma arena aberta ao combate, a caça ao assunto de veraneio permite que o cronista comece a se perceber como tal. “E esse vento sul foi a maior novidade da semana cheia de monotonia” (Braga, 1930g, p. 1), diz ele em fevereiro de 1930, numa indagação embrionária a propósito da matéria de que se faz uma crônica; um mês antes, com sinal trocado, é o cronista que se confessa jornalista em sueto, pondo em jogo um germe de seu *esprit* contrafeito: “(...) certas músicas evocam cada temporada. Se a minha memória não estivesse em férias eu poderia lembrar algumas dessas músicas. Mas está, e eu não lembro” (Braga, 1930f, p. 1). A falta de assunto, como se sabe, é talvez o grande assunto da crônica brasileira, do qual, de Alencar e Machado a Drummond e Lispector, cada sotaque obtém rendimento próprio. Ao bosquejar o seu, o jornalista a passeio começa a experimentar a abordagem e o tom adequados à situação discursiva que lhe é constitutiva, entre trabalho e improviso, entre jornalismo e literatura, entre seriedade e gracejo, entre notícia e não-notícia: “E é assim que em Marataízes a gente se equilibra sobre a corda bamba da falta de assunto” (Braga, 1930c, p. 1).

Mas, na verdade, um sobrevoo mais atento encontra lances de espírito sobre o gênero em momentos ainda mais remotos da prosa do autor. Em 1928, no *finale* de uma ode ao Itabira, formação rochosa símbolo de Cachoeiro do Itapemirim, os termos de louvor e exaltação sofrem uma relativização que desloca tom e propósito do artigo. Como uma piscadela que derrubasse a quarta parede de um espetáculo, o fecho lembra a seu público que, entre

outras funções, o cronista está ali para preencher papel com linotipos: “você, Itabira, com a sua imutável camaradagem[,] é um ótimo assunto para que[m] não tem assunto...” (Braga, 1928c, p. 1). Tirada análoga é publicada poucos dias depois, quando o cronista atira à cara do leitor sua afinidade com a mera roda de palpites: “O feminismo é um bom assunto. E eu, como toda a gente, também gosto de dar a minha opinião sobre o feminismo. A volúpia das opiniões...” (Braga, 1928b, p. 1). Questão afim é trabalhada quando se trata de atualizar outro lugar comum da crônica brasileira, a passagem das estações: “Toda a gente sabe que o verão está disfarçado em primavera. (...) Não parece haver por aqui muito poeta disposto a cantar as flores e as graças da ‘ridenta quadra’ do ano” (Braga, 1929f, p. 1), afirma o cronista – ele, sim, pronto e disposto a preencher linhas glosando as variações climáticas.

Se o problema do estatuto da crônica e da condição rebaixada do redator se aprofundaria nos anos seguintes, encontrando em Braga o tratamento mais consequente em nossa tradição, dois últimos exemplos ajudam a ver que ele anteviu a questão desde os primeiros passos. Um dos procedimentos que herda de predecessores e leva adiante com originalidade consiste em entender que a crônica difere da notícia por não tratar diretamente o fato jornalístico, mas observá-lo em suas refrações e ecos. Resulta a emergência de uma voz pessoal que cava liberdade em relação às convenções da imprensa, conferindo centralidade aos gestos, afetações, peculiaridades, humores daquele que escreve:

A desobediência civil dos indianos, fascinados por Gandhi, às exigências do fisco inglês está provocando os incidentes mais curiosos que têm reclamado a atenção universal. A Índia aparece, de repente, como uma fonte de novidade e de coisas interessantes para o leitor de jornais, cansado das encrencas da Rússia ou dos eternos “casos” da América do Norte. No *Correio do Sul* o professor José Xavier, que é seu observador diplomático, chegou a fazer um artigo exaltado contra a Inglaterra... O fato é que as coisas mais deliciosas que os jornais cariocas nos trazem estão nos telegramas de Bombaim (Braga, 1930a, p. 1).

Embora ainda singelos, os movimentos dessas linhas já carregam algo do apreço do jovem Braga pelo desacato. Qual seria propriamente a pauta do artigo? É a sua tonalidade ligeira adequada à luta civil que se desenrola no outro canto do globo? E a referência à “atenção universal” do leitorado, não parece a um tempo reconhecer a comoção pública e pôr-se de lado em relação a ela? “Novidade” e “coisas interessantes” configuram categorias à altura dos eventos que definem o rumo do mundo? Emparelhá-los assim, como quem muda de roupa, não consiste em algum tipo de profanação da seriedade do próprio noticiário?

Haverá algum eco da lição machadiana na liberdade de gestos, na indiferença afetada, no jogo de cena através dos quais o jornalista de Cachoeiro manipula assuntos de importância e ressonância globais com ar de quem joga conversa fora. E mais: fazendo-o de modo a expor as mediações pouco enaltecidas entre a crise da Índia, a sede por notícias e a magra coluna de um jornalzinho brasileiro. Acaba por se armar um insuspeitado circuito Bombaim-Londres-Rio-de-Janeiro-Cachoeiro-do-Itapemirim, como se a explicitar as desproporções e denunciar, zombeteiramente, a afinidade entre a compulsão jornalística por novidades e o andamento da moda ou, no limite, da mercadoria. Seria exagero afirmar que tudo isso está propriamente formalizado na crônica em questão, que todavia promete consequências e resultados que a prosa ardida do autor de *O conde e o passarinho* não tardaria a alcançar. Por agora, o esboço de dicção capciosa basta como indício do questionamento da posição do cronista diante de seus

assuntos. Já em andamento nos primeiros tempos no *Correio do Sul*, o rendimento de tal atitude é, de início, bastante irregular, e por vezes dilui em amenidades seu potencial de tensão e confronto. É o caso de outro artigo que condensa e explicita a pauta da falta de assunto:

... Eu podia falar sobre o câmbio, o sobre o café, ou sobre um homem velho que um dia destes pulou de uma barca da Cantareira, ou sobre a morte de Lon Chaney...
... Era tão fácil, era tão bom escrever este comentário sobre uma coisa assim... A gente apanha a pena e vai escrevendo, às vezes com sinceridade, às vezes com delicadeza, escrevendo por escrever...
... Eu podia traçar alguma coisa banal, que se lê e não se guarda, e nem se lembra mais...
... Eu podia – e era tão fácil! – fazer um comentário à toa, que a gente mesmo esquece, a gente que o escreveu num momento... (Braga, 1930l, p. 1).

Certa ideia do que viria a ser a crônica moderna abastece a lista de possíveis temas e tons cuja justaposição estrutura a exposição; na grande variedade de assuntos e modelos de escrita aventados, é chamado pelo nome algo do descompromisso do cronista, da labilidade de sua pena, da aparente espontaneidade de sua produção verbal. Não é pouco, sobretudo para um iniciante, mas há que observar que a forma mesma dessa consideração ligeira de possibilidades formais atenua a radicalidade do achado: a proliferação de reticências, que aliás intitulam o texto, a estrutura anafórica, de andamento vizinho ao do poema em prosa, o comedimento de tom lhe dão gosto penumbista, afinal endossado pela derradeira interrogativa, coalhada de sentimentalismo, que põe as dúvidas e hesitações do cronista na cota de um romantismo do indizível: “... Para que dizer o que não sinto, quando eu sinto tanta coisa, tanta coisa que não posso dizer?...” (Braga, 1930l, p. 1).

Seja como for, dá-se aí o nascimento da figura autocrítica e irritada da qual a derrisão de Braga tiraria consequências prodigiosas. Não por acaso, seu último texto a sair no *Correio do Sul* pertence à família dos que põem o cronista em cena. Embora vazada em tom elevado, a dramatização interroga suas atitudes, assuntos e compromissos com mais exaspero do que entusiasmo:

Pequeno burguês, cadê a tua revolta antiga? Foi uma febre, passou. Te entregaste outra vez à volúpia de todas as covardias. Estás rodeado pela vida e nem o silêncio te fará entrar em si mesmo. Amigo, teu coração é burguês. Esqueceu a fantasia das atitudes desesperadas. Aquilo foi uma brincadeira, não foi? (...) O desespero se desmanchou em inquietude morna, vazia, tonta, desorientada, inútil. Fala, pequeno palhaço sem graça da vida, fala alguma coisa em tua defesa (Braga, 1932a, p. 1).

5 Sensibilidade moderna e irritada

As páginas de *Vida Capichaba*, “revista moderna ilustrada” editada semanalmente em Vitória, representam um passo a mais na desprovincianização de Braga, que nelas publica 24 textos entre março de 1930 e junho de 1933. Embora coetânea, tal produção se distingue daquela veiculada no jornal de Cachoeiro do Itapemirim. Público, padrão gráfico e projeto editorial são outros, mas talvez seja sobretudo a ausência de um vínculo – ou atrito – mais direto com as funções convencionais do jornalista o fator a determinar a especificidade do que ele apre-

senta na revista da capital de seu estado. Se o modelo da publicação bebe na fonte carioca de *Fon-Fon* e *O Malho*, que faziam sensação, a resposta do cronista, desta feita nitidamente afastado da política imediata, é passear pela órbita da cultura e dos costumes. Experimenta aforismos à moda dos escritores do Rio, arrisca uma polêmica interessada na teoria freudiana do inconsciente, outra a favor do amor livre, e dá sinais de uma nova gravitação intelectual. Enquanto no *Correio do Sul* vira-e-mexe mencionava Bilac e Oliveira Vianna e condenava a Antropofagia, agora, estabelecido em Belo Horizonte e diante de leitores supostamente menos provincianos, admite, de passagem, interesse pelo modernismo de Manuel Bandeira e Jorge de Lima. Capturado talvez pela normalização das conquistas do movimento iniciado em 1922, dedica uma página espirituosa ao elogio torto – e em alguma medida drummondiano – da poesia de Drummond, “homem antipático”, autor de “versos feios, tristes, medíocres, sem ritmo, sem vibração, quase sem poesia”: “bebida que se acostuma para sempre a beber. Às vezes é ambrosia, às vezes absinto, às vezes cachaça” (Braga, 1933, p. 3).

De maiores consequências, outra mudança de gravitação é ensaiada: o pendor literário de *Vida Capichaba* parece valer como permissão ou estímulo à exploração de estados de ânimo, em textos que ora se propõem ao diagnóstico da mocidade contemporânea, ora emulam a prosa poética que fazia sucesso nas revistas da capital do país. O objeto-alvo pode ser, por exemplo, o convencionalismo reinante no meio literário, feito de vaidade e gloriólas:

Oh! A vergonha que me inspiram essas cooperativas de elogio mútuo que proliferam por aí. Não existirá no animal humano a consciência do ridículo?

Deuses eternos que vos divertis com as tolices humanas – desencadeias sobre os homens a fúria sagrada de vossos espíritos. Uma chuva de paralelepípedos, por exemplo, seria ótima. Uma tempestade de cangalhas, magnífica (Braga, 1931b, p. 15).

Ou, ainda, as manias artísticas oitocentistas, como a praga da ironia, herança maldita a sepultar:

O nosso primeiro trabalho é saltar sobre as pilhas de volumes de Anatole, Wilde, Eça e Machado para pisar a terra firme da vida – dessa vida que pretendemos viver assim como na verdade ela é, sem as camuflagens ingênuas do romantismo nem as reticências amargas da ironia (Braga, 1931d, p. 15).

São exemplos de como a disposição ao confronto se redireciona quando o cronista, desalojado da arena polemista garantida pelo atrito com a notícia, é encaminhado para outro *front*. O desvio o levará a fazer da escrita tema e problema, pondo em teste uma linguagem que adentra os veios da confissão:

Esta mania de viver por curiosidade; de sofrer por esporte; de rir por absurdo; de contrariar a vida por excesso de tédio, eu também aprendi com os outros. (...) Estas paixões efêmeras por umas sobrancelhas, por um jeito de andar, por um modo de fazer silêncio, foi um poeta qualquer que me ensinou. São requintes importados de outros nervos, de outros olhos, de outra carne. (...) Nestas linhas que escrevo vou procurando, ferozmente, e vou achando, com tristeza, o plágio inconsciente e estúpido de outras ideias, a vibração de outros nervos. É o mal de escrever (Braga, 1932b, p. 18).

A guinada de registro, como se vê, não vai sem alguma afetação estetizante, de par com o temperamento sentencioso empenhado em se pôr à altura do tema grave. Ainda aqui, entretanto, trata-se menos de resultado do que de movimento e pesquisa de linguagem. É o que fica evidente ao notarmos que, bulindo com o espectro das coisas do espírito, Braga testa as águas de uma técnica que teria vida longa, a de composição de cenas em primeira pessoa, enunciadas com o páthos do tempo presente e em atmosfera saturada de tensão, expectativa, exaspero. Tais procedimentos são dos mais produtivos para a sedimentação de sua voz, e deles é possível encontrar pistas já em 1931:

A esta hora os cinemas estão cheios, a Avenida está cheia e eu me acho vazio, ferozmente sentado na cadeira em frente à mesinha do meu quarto de minha pensão barata, mesinha coberta por um pano onde há incríveis rosas azuis, vermelhas e amarelas que estou enjoado de ver. Não penso nada, não leio nada, não desejo nada, não faço nada. Lá fora a vida rola, a lua exhibe-se toda nua, parisiense nua, e o céu está limpo e belo talvez sobre a cidade que brilha em cima das montanhas (Braga, 1931c, p. 23).

Em casos como este, a disposição conflitiva, constitutiva já dos primeiros comentários políticos do jovem redator, é redirecionada e passa a ter em mira a posição do próprio sujeito que escreve. Na falta de uma tribuna impressa, seus jatos discursivos passam a abastecer novos ritmos e estilo, a convergir para a configuração de estados de crise e tensão, no centro dos quais pulsa a condição de prosador de jornal. Por isso mesmo a composição de *cenas de escrita* conta tanto para a definição da fisionomia do jovem Braga: não se trata de temário, tampouco de metalinguagem, mas da edificação de uma forma de crônica determinada pela figuração, direta ou indireta, das circunstâncias mesmas de produção jornalístico-literária. Detentor da palavra, o sujeito configurado nessa operação constitui, por sua vez, mais que ocorrência autobiográfica: ele indicia um ângulo de observação, ou um princípio fundamental de formalização desses registros que emergem sob uma sensibilidade de tipo próprio, aguçada e arisca. Em seu ânimo do contra, eles acolhem variados registros de humor e de gravidade. Embora a qualificação soe forçada diante de produção tão espontânea e tateante, estamos no domínio da literatura moderna: o vazio de existir se materializa no ódio pela toalha de mesa, e as imprecações contra a falsa glória literária podem ser gatilho para uma chuva de paralelepípedos ou uma tempestade de cangalhas. A cena do escriba solitário na noite vazia, por sua vez, pode encontrar um par na reação a um retrato de mocinha publicado na coluna social:

Moça, logo de saída me desculpe por esta carta não estar lá no fim da revista, na *Correspondência Elegante*. É que sou um rapaz como qualquer outro, um pequeno burguês que anda beirando os dezenove e que se sentiria muito desajeitado entre os condes e as princesinhas demasiado *chics* da *Correspondência*. (...) Ainda ontem de tardinha, vagabundeando pela Praça da Liberdade eu assisti a um crepúsculo, um certo crepúsculo esbranquiçado e sereno, que adormece atrás das árvores magras e tristes de um morro distante. Não sei se foi a expressão daquelas pequenas árvores tão humanas, nem se foi a sugestão das grandes rosas pensativas e exageradas que o crepúsculo coloria na Praça, nem se a cantilena dos sinos da Lourdes e da Boa Viagem. Eu sei apenas que me sentei num banco e fiquei pensando, pensando no crepúsculo de minha terra com uma saudade imperiosa e doente, muito difícil de acontecer dentro do meu temperamento pouco poético (Braga, 1931a, p. 22).

Talvez a sombra de nove décadas que pairou sobre textos como este justifique a transcrição de passagem assim extensa. Ela é feita de quase nada: do ponto de vista jornalístico, não poderia ser maior o contraste entre esse quadro mínimo e as pautas urgentíssimas bradadas nos primeiros tempos do *Correio do Sul*. Ainda assim, o propósito da situação discursiva deve tudo ao enquadramento jornalístico, do qual todavia a meditação do “pequeno burguês beirando os dezenove” se desprende. Ela se vale da ocasião fortuita, ou do que é menos substantivo no jornal – um retratinho galante, digamos – para, na deriva de assunto, fazer irromper uma nova modalidade de linguagem. Paralisando o fluxo das notícias ou os gracejos da seção Correspondência Elegante, a irrupção do cronista conquista direito ao despropósito: trata de medir o insólito do crepúsculo, adjetivar árvores desajeitadas, zombar das rosas do canteiro, flagrar a si mesmo em descompasso com o ritmo da cidade e, no limite, fazer as próprias palavras *vagabundearem* na praça pública.

Não seria descabido especular que foi o “temperamento pouco poético” configurado em textos como esse o primeiro a afinar o idioma coletivo da crônica moderna brasileira.

Referências

- BRAGA, Rubem. O comunismo. *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 24 nov. 1928a, p. 1.
- BRAGA, Rubem. O feminismo. *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 10 out. 1928b, p. 1.
- BRAGA, Rubem. O Itabira. *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 29 set. 1928c, p. 1.
- BRAGA, Rubem. A situação do ensino primário. *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 13 abr. 1929a, p. 1.
- BRAGA, Rubem. A sucessão presidencial. *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 22 ago. 1929b, p. 1.
- BRAGA, Rubem. Ainda a sucessão presidencial. *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 24 ago. 1929c, p. 1.
- BRAGA, Rubem. Educação das crianças pobres. *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 23 jun. 1929d, p. 1.
- BRAGA, Rubem. O Espírito Santo no Brasil. *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 02 mai. 1929e, p. 1.
- BRAGA, Rubem. Quarenta à sombra.... *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 12 nov. 1929f, p. 1.
- BRAGA, Rubem. A revolta mansa dos Indianos. *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 12 abr. 1930a, p. 1.
- BRAGA, Rubem. A situação do câmbio. *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 07 ago. 1930b, p. 1.
- BRAGA, Rubem. *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 08 dez. 1928, p.1.
- BRAGA, Rubem. *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 14 jan. 1930, p. 1.
- BRAGA, Rubem. Correio Maratimba. *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 09 jan. 1930c, p. 1.
- BRAGA, Rubem. Correio Maratimba. *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 14 jan. 1930d, p. 1.
- BRAGA, Rubem. Correio Maratimba. *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 21 jan. 1930e, p. 1.
- BRAGA, Rubem. Correio Maratimba. *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 28 jan. 1930f, p. 1.
- BRAGA, Rubem. Correio Maratimba. *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 22 fev. 1930g, p. 1.

- BRAGA, Rubem. Depois da tormenta. *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 06 mai. 1930h, p. 1.
- BRAGA, Rubem. Depois da vitória. *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 13 mar. 1930i, p. 1.
- BRAGA, Rubem. O que o povo quer. *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 13 fev. 1930j, p. 1.
- BRAGA, Rubem. Respondendo a D. Quixote. *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 03 jun. 1930k, p. 1.
- BRAGA, Rubem. *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 07 ago. 1930l, p. 1.
- BRAGA, Rubem. Carta de agradecimento. *Vida Capichaba*, Vitória, n. 301, 15 nov. 1931a, p. 13. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/288305879328/10010666-1-0-000521-000376-006510-004700.JPG>. Acesso em 20 fev. 2026.
- BRAGA, Rubem. Hipocrisia. *Vida Capichaba*, Vitória, n. 286, 25 jul. 1931b, p. 15. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/288305879328/10010008-1-0-000521-000374-006527-004687.JPG>.
- BRAGA, Rubem. Tédio, etc. *Vida Capichaba*, Vitória, n. 287, 01 ago. 1931c, p. 23. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/288305879328/10010060-1-0-000521-000374-006527-004687.JPG>. Acesso em: 20 fev. 2026.
- BRAGA, Rubem. O último pecado do defunto século XIX. *Vida Capichaba*, Vitória, n. 300, 27 nov. 1931d, p. 15. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/288305879328/10010624-1-0-000521-000368-006510-004592.JPG>. Acesso em: 20 fev. 2026.
- BRAGA, Rubem. Fala, pequeno palhaço.... *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 27 abr. 1932a, p. 1.
- BRAGA, Rubem. O mal de escrever. *Vida Capichaba*, Vitória, n. 312, 15 mar. 1932b, p. 18. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/288305879328/10011079-1-0-000521-000374-006489-004653.JPG>. Acesso em: 20 fev. 2026.
- BRAGA, Rubem. Reflexões sobre o anjo torto. *Vida Capichaba*, Vitória, n. 333, 30 jan. 1933, p. 3. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/cache/288305879328/10011947-1-0-000521-000348-005859-003917.JPG>. Acesso em: 20 fev. 2026.
- CARVALHO, Marco Antonio, *Um cigano fazendeiro do ar*. São Paulo: Globo, 2007.
- O nosso reaparecimento. *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 21 jan. 1931, p. 1.
- SCOLFORO, Jória Motta. Arquivo Público recebe coleção do jornal “Correio do Sul”. *Revista do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo*, v. 3, n. 5, p. 151, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/revapees/article/view/32295>. Acesso em: 30 nov. 2024.
- SODRÉ, Paulo Roberto. As colaborações de Rubem Braga na *Vida Capichaba*, nos anos 1930. *Fernão*, Vitória, ano 3, n. 5, jan./jun. 2021, p. 267-300. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/fernao/article/view/35798/23494>. Acesso em: 30. nov. 2024.
- Uma crônica e um sueto de Rubem Braga. *Correio do Sul*, Cachoeiro do Itapemirim, 13 abr. 1932, p. 1.
- VONK, Arthur Vergueiro. *Literatura conflagrada: Jorge Amado, Rubem Braga e Carlos Drummond de Andrade na trincheira dos anos 1930*. 2021.333f. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2021.

A melancolia como inflexão estética em Clarice Lispector

Melancholy as an aesthetic inflection in Clarice Lispector

Thaynah Costa Betini

Mardegan

Universidade Federal de Espírito Santo

(UFES) | Vitória | ES | BR

FAPES

thaynahbettini@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-1681-6016>

Gaspar Leal Paz

Universidade Federal de Espírito Santo

(UFES) | Vitória | ES | BR

FAPES

gaspar.paz@ufes.br

<https://orcid.org/0009-0002-1139-1791>

Resumo: Este artigo analisa os efeitos da melancolia como forma de lucidez, potencializados pelas experimentações estéticas em *Água viva* (1973) e nas correspondências de Clarice Lispector. Enquanto no livro a autora explora a plasticidade da linguagem em diálogo com o gesto pictórico, em suas cartas – endereçadas a Olga Borelli, Lúcio Cardoso e Fernando Sabino – ela articula a “densidade da linguagem” como resistência a um mal-estar existencial e social. Percebe-se que a “experiência negativa” mobiliza um pensar aguçado nas narrativas claricianas, onde a melancolia atua como impulsionadora de indagações ontológicas. Conclui-se que as obras estudadas operam uma estética que integra dor, angústia e sofrimento por meio da especulação reflexiva de seus narradores, transmutando o afeto em potência crítica.

Palavras-chave: melancolia; experiência estética; Clarice Lispector.

Abstract: This article analyzes the effects of melancholy as a form of lucidity, enhanced by aesthetic experimentation in *Água Viva* (1973) and in Clarice Lispector’s correspondence. While in the book the author explores the plasticity of language in dialogue with the pictorial gesture, in her letters – addressed to Olga Borelli, Lúcio Cardoso, and Fernando Sabino – she articulates the “density of language” as a form of resistance against existential and social malaise. It is observed that the “negative experience” mobilizes a sharp thinking in Lispector’s narratives, where melancholy acts as a catalyst for ontological inquiries. The study concludes that the analyzed



works operate through an aesthetic that integrates pain, anguish, and suffering via the reflexive speculation of their narrators, transmuting affect into critical power.

Keywords: melancholy; aesthetic experience; Clarice Lispector.

1 A linguagem viva de Clarice Lispector

Água viva, publicado em 1973, é uma das obras mais singulares e importantes de Clarice Lispector, representando um ponto alto em sua experimentação com a linguagem e a forma literária. É frequentemente descrito como um “romance sem romance”, um “poema em prosa”, um “fluxo de consciência” ou, como diria Teresa Montero, um “antilivro”. Nele há uma busca incessante pela captura do “é”, a tentativa de expressar o presente puro, a efemeridade da vida na escrita e a dificuldade que reside nesse processo. A narradora, uma pintora, busca transpor para a escrita a experiência de viver e sentir o momento, assim como faria em uma tela. Ela tenta “retirar o sumo da fruta” da vida em seu fluxo contínuo – o substrato da vida que é feito de “instantes-já”, trazendo reflexões profícuas sobre a própria linguagem e a criação literária. Ela, que “escreve como quem pinta”, busca formas não usuais de linguagem explorando seus limites e possibilidades tão viscerais e imediatos quanto a arte visual. A palavra é vista como uma “quarta dimensão” e a narrativa é uma sucessão de pensamentos, reflexões e divagações da narradora que busca descrever, de modo fragmentado, o próprio espelho da natureza da existência e a dificuldade de encapsular a vida em uma estrutura narrativa rígida – como ocorre comumente nos romances e gêneros literários tradicionais. O mergulho é em questões existenciais profundas: o sentido da vida, a solidão, o amor, a dor, a morte, a identidade - “eu sou antes, eu sou quase, eu sou nunca” (Lispector, 1998, p. 17). Há uma constante busca pela essência do ser, pela “coisa em si” (o que ela repetidamente chama de “it”).

A experiência do mundo em *Água viva* é intensamente sensorial. A narradora explora as sensações do corpo, os cheiros, as cores, os sons em uma relação intensa entre arte e vida, sobretudo o ser e a escrita que é vista, junto da pintura, como meio de experimentar o mundo e de se compreender, para além da representação – a escrita é o modo de viver intensamente. Por ser uma experiência tão sensorial e abstrata de questões existenciais, é, por isso, uma experiência de melancolia.

A questão da melancolia vem sendo discutida ao longo de séculos por diversos autores e parece não ser um tema muito benquisto, sobretudo em uma sociedade que preza pela alegria em suas mais variadas aparições. O prezar pela felicidade (quase que constante) parece demonstrar uma dificuldade em se lidar com a tristeza, a dor, a perda, a ausência, a morte e o luto. Esses sentimentos e afetos são muito bem colocados por José Miguel Wisnik no ensaio “A coisa social”, quando ele problematiza o tensionamento da escrita de Clarice Lispector e sua (im)potência diante das lutas políticas, mas que, para Clarice, são premissas já conhecidas em sua relação com o mundo:

[...] escrever não se resume a *dizer o que se acha de alguma coisa* mas, ao contrário, de achar o que se diz da *coisa* ou, mais propriamente, de achar o *dizer da coisa*, no

sentido forte de sua “coisidade”, isto é, daquilo que “recusa e resiste”, na obscuridade da existência, à sua captura “pela instrumentalidade humana (Wisnik, 2021, p. 357-358).

A interpelação do mundo pelo sujeito e o vazio que o mobiliza são eixos centrais do pensamento de Clarice. O uso recorrente da palavra ‘coisa’ sinaliza sua tentativa de apreender a humanidade e o real através da escrita; um gesto que, embora pareça estritamente subjetivo, está imerso em tensões sociais e atravessado por uma lucidez melancólica.

O gozo das propriedades sensíveis das coisas, muito mais que contemplativo, guarda um componente convulsivo – em meio a ele, a lembrança da miséria no mundo vem como um quase-vômito. A sensação física da injustiça das desigualdades se descobre [...] (Wisnik, 2021, p. 359-360).

A ressonância entre a crônica “Literatura e Justiça” (1964) e *Água viva* reside na ambivalência da linguagem: se na crônica Clarice lamenta a impotência da palavra frente à realidade nua, no livro ela radicaliza essa busca, criando uma linguagem fluida para ser ‘justa’ com a complexidade da existência: “Muito antes de sentir ‘arte’, senti a beleza profunda da luta” (Lispector, 2018, p. 650). A “justiça” se faria se pudéssemos ir além das palavras para tocar o real – e ela se declara impotente para isso, porque escrever, nesse contexto, não dispõe da capacidade de alterar a realidade. Em *Água viva*, essa impotência é levada ao ápice porque é, essencialmente, uma necessidade declarada da narradora que se debate com a incapacidade das palavras de conterem a torrente de sensações e pensamentos, por isso cria uma linguagem “água viva”, fluida e pulsante, que não se prende a categorias preestabelecidas. O livro é um percurso constante para que a escrita não mate a vida que busca descrever, para que a linguagem seja “justa” com a complexidade e a espontaneidade da existência – assim como na crônica há o fato de pensar a justiça com uma certeza óbvia: ela precisa ser posta em prática. A trajetória de Clarice Lispector revela na escrita epistolar uma tentativa de fixar o inefável, pois diferente da volatilidade digital, a carta atua como registro palpável do “instante-já”, operando em um hibridismo entre carta e crônica que busca dar voz ao indizível. Sua prosa fragmentada e não linear, pontuada por silêncios, convida o leitor a habitar as lacunas do texto. Nesse sentido, a “justiça”, na experiência clariciana, reside paradoxalmente no reconhecimento das fronteiras com o inefável: escrever não é um fim catártico, mas um meio de tensionar o injusto e transformar a angústia em potência estética. A crônica “Literatura e Justiça” pode ser vista como um manifesto conciso e aforismático das questões que *Água viva* desdobra e ambas são um convite a uma relação mais profunda e “justa” com a vida e com a linguagem, onde a busca pela verdade não se encerra na superficialidade das convenções. É nesse sentido que ecoa a percepção de Clarice de que a verdadeira literatura é uma forma de fazer justiça à intensidade e ao mistério da existência. O que é o mistério da existência senão uma abstração da melancolia? A melancolia, conforme Costa Lima (2017), surge no limiar da falha representativa. Esse desamparo é politizado por Safatle (2016), que vê nos circuitos de afetos a ossatura social; para ele, momentos de despossessão permitem que sejamos afetados de outras formas, rompendo a gramática da felicidade compulsória. Safatle argumenta, numa entrevista a Abujamra (programa da TV Cultura *Provocações*), que a felicidade é uma das formas mais brutais de manipulação e opressão. Para ele, uma vida bem-sucedida ou bem realizada, não é necessariamente uma vida feliz (argumento base do seu livro *O circuito dos afetos. Corpos políticos, desamparo e o*

fim do indivíduo.) Essa ideia nos faz pensar no tema da melancolia como afeto impulsionador da experiência estética. Na primeira dobra do livro ele menciona que

Sociedades são, em sua dimensão fundamental, circuitos de afetos. Elas constroem vínculos através da maneira com que os corpos são afetados, objetos sentidos e desejos impulsionados. Há uma gramática de afetos que organiza toda e qualquer sociedade, que fornece a ossatura de nossas formas de vida. Mas há também esses momentos raros nos quais acontecimentos nos fazem ser, ao menos por um instante, afetados de outra forma. Eles quebram os circuitos de afetos que imperavam até então, nos despossuindo de nossos trajetos, nos desamparando de nossos ritmos e, principalmente, decompondo o corpo político que até então existia. Contra tal decomposição, há os que procuram fazer de tudo para dar vida a corpos políticos em estado terminal. Melhor seria se começássemos a pensar outras formas de corporeidade política. Formas à altura desses acontecimentos que tiveram a força de nos desamparar (Safatle, 2016, orelha do livro).

A melancolia, frequentemente associada à tristeza e à inação, é, paradoxalmente, uma força motriz para a criação e a reflexão – e constrói vínculos através da maneira com que os corpos são, por ela, afetados, como nos afirmou Safatle. A escrita de Clarice Lispector oferece um caminho para mobilizá-la, retirando dela o seu sumo e transformando-a em algo que transcende a fatalidade, o que revela uma rica dimensão ético-estético-política. Clarice atravessa os intrínsecos da alma quando, em sua escrita, expõe as ambiguidades, contradições e o desamparo inerente à condição humana. Nesse sentido somos convidados, enquanto leitores, a nos confrontarmos com nossa própria vulnerabilidade e a dos outros gerando uma ética da alteridade. A melancolia, então, não é apenas um estado de espírito individual, mas também um sintoma de um mal-estar social e existencial. Clarice não se estabiliza com as respostas prontas e as estruturas preestabelecidas. Sua escrita desestabiliza o familiar, incitando o leitor a reavaliar suas certezas e a questionar o *status quo* gerando uma nova forma de ser e de se relacionar com o mundo – muitas vezes sem resposta alguma, apenas em ritmo de contemplação, silêncio e olhar distante, reflexão longínqua. O “it” que ela busca extrair não é um consolo fácil, mas a potência transformadora que reside na capacidade de enfrentar a própria sombra e, a partir dela, reinventar-se. É um convite à ação, não no sentido de uma revolução externa, mas de uma profunda revolução interna que pode, por sua vez, impactar o exterior. Ela não nos deixa desamparados em um vazio qualquer, mas em um vazio pincelado de luzes – e sombras – mas que nos convida a dançar a transformação. Ao ler Clarice, são evocadas emoções que atravessam o sentido de purgação ou alívio (no sentido clássico da catarse aristotélica), sua narrativa nos deixa em suspensão, em um estado de questionamento contínuo, ao invés de nos oferecer um fechamento sendo, por isso, dialética no sentido de que promove um embate constante entre opostos que raramente culmina em uma síntese clara e definitiva (na verdade, essas sínteses surgem a partir de reflexões que também sugerem um não acabamento das questões existenciais). Ao invés disso, ela mantém a tensão, a contradição, evidenciando a fluidez e a complexidade da existência o que surge a partir de um estado de perplexa melancolia. Ela não aponta caminhos pré-definidos para a ação social, mas instiga uma reflexão profunda que pode, eventualmente, levar a novas formas de ser e de se relacionar com o mundo. Até para a própria autora isso parece uma questão subjetiva. Em carta escrita ao amigo escritor Lúcio Cardoso, em 23 de junho de 1947, na cidade de Berna, Clarice afirmou que

Às vezes continuar a escrever tem para mim o ar de uma teimosia, digamos ao menos de uma teimosia mais ou menos vital, mas não muda. Cada vez mais parece que me afasto do bom senso, e entro por caminhos que assustariam outros personagens, mas não os meus, tão loucos eles são (Lispector, 2020, p. 329).

A própria autora confessa estar existencialmente sensível, mesmo que sem dizer exatamente isso, sobre o ato de escrever: e por que isso não refletiria o seu próprio lugar no mundo? Sua própria condição de escritora que, para ela, era vital (como afirma em carta e nas narrativas)? Sua condição vital de escritora, ainda que imprescindível para seu estar no mundo, dava-lhe visível angústia, como confessa em uma carta a João Cabral de Melo Neto, na cidade de Berna, em 05 de fevereiro de 1949:

[...] barro pelo menos não usa palavras. É engraçado como eu que gosto tanto do silêncio uso tantas palavras nos meus livros. Estou com grande vontade de revisão geral (não me refiro aos meus livros), vontade de (é horrível dizer) achar “uma verdade filosófica”. Que coisa horrível. Qual é o caminho? acho que é o de pensar. Por onde começar? bem sei, pelo primeiro objeto que estiver à frente. Mas os objetos estão tão bem-acabados que já podem ficar silenciosos (Lispector, 2020, p. 409).

A angústia clariciana converge para uma escrita melancólica, na qual a busca pela verdade exige o ancoradouro do objeto imediato: para narrar o indizível, a autora parte do ponto dizível. Esse movimento é evidente em suas cartas confessionais, que registram o esforço melancólico de transpor a abstração do pensamento para a materialidade da escrita.

Mas o que é que existe antes da frase escrita? pensamento só é pensamento quando já traz consigo a sua forma, mais ou menos perfeita. Eu preciso fazer uma coisa nova, João Cabral, não a bem da literatura, a bem da vida, era preciso espiar de outro modo, ela precisa adivinhar mais, era preciso não sofrer mais - o sofrimento é um *parti pris* (Lispector, 2020, p. 411-412).

Lispector admite o sofrimento como um viés de lucidez que se confronta com a “sensação de falta de sentido” (Lima, 2017, p. 59). Embora a angústia e o vazio sejam onipresentes, a narrativa é sustentada por uma busca incessante pelo inominável, o que preserva a vitalidade da escrita diante da desolação existencial.

2 A estética da melancolia em Clarice Lispector

Abstrair é retirar algo do visível para compor novas imagens (como um jogo de máscaras e sombreamentos, encobrendo e descobrindo circunstâncias). Clarice Lispector amalgamava circunstâncias e capturava imagens novas tanto em sua escrita pungente quanto em sua experimentação com as artes plásticas (onde acena para o ultrapassamento do figurativo). Num fragmento de *Água viva* aparece em perspectiva um sentimento estético (pintar a pintura, escrever a escrita) cuja intensidade se abre para a percepção do mundo e das coisas:

Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. [...] Não pinto ideias, pinto o mais inatingível “para sempre”. Ou “para nunca”, é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo de fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente de vida. O instante é semente de vida (Lispector, 1999, p. 12).

Esse pensamento sobre o ato de criação como busca incessante pela forma de dizer, de pintar, de expressar, constitui-se (num primeiro momento), como diz a própria autora-narradora, como uma espécie de “destituição”, de “desconstrução”, acesso a uma vivência que é a um só tempo interrogação (na medida em que se quer compreender) e desejo (no limiar do envolver-se). No queimar da água viva, na fratura do tempo e da emoção repentina ou durável que o subjaz, ressurgem um instante de configuração poético-literária, que como disse José Miguel Wisnik já está atrelado a “uma anterioridade radical do político em relação a tudo, inclusive à arte” (Wisnik, p. 358). Essa reflexão entre o pessoal e o político, é trazida à tona, indiretamente, através de uma citação de Marilena Chauí no ensaio *Clarice e Gilda: a dignidade do feminino*, em que ela relata a presença ampla do teor filosófico na obra de Clarice e que para nós, a filosofia, a arte e a política são e serão, sempre, indissociáveis. Nele, Chauí destaca como Lispector tensiona a distinção entre interior e exterior, utilizando o exemplo da crônica “Esperança” para ilustrar um abismo ontológico onde a subjetividade se confunde com a superfície do objeto, questões profundas que implicam o dar-se conta da realidade e o apegar-se a algum tipo de ação transformadora ou renitente.

[...] Parecia uma folha mínima de árvore que tivesse ganho a independência solitária dos que seguem o apagado traço de um destino. [...] Mas onde estariam nela as glândulas de seu destino e as adrenalinas de seu seco e verde interior? Pois era um ser oco, simples atração de linhas verdes. Eu? Eu. Nós? Nós. Nessa magra esperança [...] que não pode ser oca, pois não existe linha oca, nessa esperança a energia atômica sem tragédia se encaminha em silêncio. Nós? Nós (Chauí, p. 19).

A investigação do mundo em Clarice exige o confronto com o que atordoa e expõe o sujeito a situações-limite. Em *Água viva*, o “instante-já” carrega o signo da finitude, revelando uma melancolia que nasce do estranhamento diante da existência. Longe de ser um estado puramente negativo, a melancolia clariciana atua como um espelho que desnuda a realidade, permitindo que a sensibilidade apurada dos narradores tateie o que reside silenciado no cotidiano. Nessa aparente fragilidade, está a força de uma escrita que não teme a imersão no universo interior para revelar as sutis camadas da experiência humana. A complexidade da prosa clariciana, marcada por fluxos de consciência e períodos sinuosos, atua como um mecanismo que aguça a percepção do leitor ao confrontá-lo com o vazio e o desassossego. Ao desconstruir a linearidade da crônica e as convenções do romance, Lispector estabelece uma “escrita de liberdade” que desafia a passividade acrítica e a “felicidade compulsória”. Essa postura provoca uma lucidez que emana da honestidade brutal com que a autora explora a condição humana, aproximando o leitor de uma introspecção que despe ilusões e revela o real em sua crueza. A tristeza transmuta-se, assim, em uma forma potente de conhecimento, retomando a tradição filosófica do *Problema XXX* aristotélico. O filósofo associa o tempera-

mento melancólico – ou “atrabilioso” – à genialidade e à distinção intelectual, sugerindo que a introspecção profunda é a condição para uma compreensão aguçada da realidade.

Por que todos aqueles que se tornaram eminentes em filosofia ou a política, a poesia ou as artes são claramente de temperamento atrabilioso, e alguns deles a ponto de serem afetados por doenças causadas por bile negra, como se diz ter acontecido com Hércules entre os heróis? (*Problema XXX.1* 953a10-14).

Água viva (1973) foi escrito num momento sensível da vida de Clarice e que reverberou na escrita e na publicação do livro. Teresa Montero no ensaio *Água viva: antilivro, gravura ou show encantado*, revela que “o processo de criação dessa obra e a sua publicação representam uma espécie de divisor de águas em um período de muitos desafios no seu cotidiano e em sua trajetória literária” (Montero; Vasquez, 2019), além disso, o processo de *Água viva* ocorreu paralelo ao período da Clarice cronista (para o Jornal do Brasil), e foi também um momento de grande mudança após um incêndio em seu quarto, em setembro de 1966. Em função das queimaduras causadas por esse acidente, Clarice Lispector precisou fazer cirurgias e tratamentos que, segundo observaram suas amigas, impactaram seu temperamento, já que a abalaram profundamente.

As amigas observaram mudanças no seu temperamento. Ela tornou-se mais introspectiva, “mudou muito após o acidente, alguns anos depois ela falava cada vez menos”, observou Nélida Piñon. Maria Bonomi acha que ela tornou-se mais urgente: “A visão dela da própria mão. O problema da mão era ela ver a mão [...] Ela falava muito sobre a mão. Ela ficou mais essencial”. [...] Em se tratando de uma escritora cuja busca das origens, da essência, sempre norteou sua obra, não cabe minimizar a repercussão dessa experiência em sua vida. A dor foi transformada em trabalho (Montero; Vasquez, 2019, p. 178).

Esse abalo à sua subjetividade demonstra que esse acontecimento refletiu no processo de escrita da obra, embora seja necessário, como descreve Alexandrino E. Severino no ensaio “As duas versões de *Água viva*”,

distinguir o que é pessoal do que é impessoal em Clarice Lispector. Uma coisa é o foco narrativo egocêntrico, isto é, absorto na pessoa do autor do livro ou mesmo do narrador. Outra coisa é a voz que fala como reflexo do ser humano, o eu vindo a exercer a função de ponto de referência, a medida de todas as coisas. Não se trata neste caso de impor o ser humano às coisas da natureza. Clarice enquanto ser identifica-se com a substância elemental, compartilha pelo eu com a realidade exterior: [...] (Severino; Vasquez, 2019, p. 144).

Clarice fala através das entrelinhas do texto, já que “[...] escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu [...]” (Lispector, 2019, p. 36-37) e escreve pescando as iscas exteriores da realidade que cercam as narrativas e as entrelinhas que a rodeiam, porque a necessidade de escrever distraidamente se refaz a cada vez que uma realidade precisa se criar e todo esse desejo de pulverizar os instantes nos interstícios da escrita gera, no ato da escrita, uma atmosfera de melancolia, que surge quando desejamos compreender o incompreensível ou quando a realidade superficial provoca estranhamento e, consequente-

mente, distanciamento do que se vive. Benedito Nunes destaca como Água viva se aventura em direção a uma experiência que precede e desafia a linguagem verbal. A narradora busca capturar o “instante-já”, uma realidade fluida e intensa que a palavra tenta (em vão) aprisionar. A melancolia, essa reflexão profunda sobre a existência acompanhada de um desencanto com o mundo, é associada à escrita introspectiva de Lispector e à sua busca por desvendar camadas mais profundas do ser humano, das percepções da existência, do tempo e da realidade, incluindo a busca de capturar o presente, que é tão fugidia. A autora é a própria medida de sua tessitura textual; não é necessariamente um tom confessional e sim a sua humanidade transfigurada na narrativa. É a subjetividade da narrativa sendo a elucidação da palavra que não possui um significado único – que não passa de um desejo, carregado de dor e lucidez.

Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida mas é vivida. Porque agora te falo a sério: não estou brincando com palavras. Encarno-me nas frases voluptuosas e ininteligíveis que enovelam para além das palavras. E um silêncio se evola sutil do entrechoque das frases (Lispector, 2019, p. 36).

Essa escrita de quem tenta entender o mundo carrega em seu dorso a melancolia, já que provoca um defrontar-se com a realidade da vida, a “cruza” do mundo, com o que é necessário nos depararmos e nos dá a sensação de incompatível devir. Por isso a lucidez: quanto estamos mais próximos daquilo que não pode ser modificado (a dor, as fragilidades, a perda, a morte), nos tornamos mais lúcidos e ao mesmo tempo com uma incompreensão latente, de modo que essa inteligência precise ser drenada para que possamos gozar a vida, desfrutar do *Carpe Diem*. Freud (2011) observa que, enquanto no luto o mundo empobrece, na melancolia o próprio ego se esvazia, conferindo ao melancólico uma agudeza crítica que capta a verdade de forma mais crua que o sujeito comum. Essa constatação de que muitas vezes a literatura se vale de uma certa percepção melancólica como apropriação estética, ou como diz Clarice Lispector, de situações que inspiram uma releitura de questões sociais (injustiça, violência, desamparo, dor, morte...) “com a veemência da arte”, caracteriza o que poderíamos chamar de “estética melancólica”. Lispector propõe um enfrentamento da experiência negativa via estilo disruptivo, mimetizando na sintaxe as condições da vida. Essa busca por uma forma que espelhe a errância existencial – marcada por elos, separações e solilóquios – influenciou diretamente o escritor Caio Fernando Abreu. No conto “A quem interessar possa”, Abreu emula a estrutura de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*: inicia com uma vírgula e encerra com dois pontos, eliminando pontuações intermediárias para ditar um fôlego narrativo único ao leitor. Essa intersecção entre instante e fôlego, típica da indagação clariciana, ressurge na crônica “Pálpebras de neblina”, na qual o autor, imerso em melancolia pelas ruas de São Paulo, registra o encontro com o inusitado.

[...] Comecei a emergir. Comparada à dor dela, que ridícula a minha, de brasileiro-médio-privilegiado. Fui caminhando mais leve, mas só quando cheguei à Paulista compreendi um pouco mais. Aquela prostituta chorando, além de eu mesmo, era também o Brasil. Brasil 87: explorado, humilhado, pobre, escroto, vulgar, maltratado, abandonado, sem um tostão, cheio de dívidas, solidão, doença e medo. Cerveja e cigarro na porta do boteco vagabundo: carnaval, futebol. E lágrimas. Quem consola aquela prostituta? Quem me consola? Quem consola você, que me lê agora e talvez sinta coisas semelhantes? Quem consola este país tristíssimo? Vim pra casa humilde. Depois, um amigo me chamou para ajudá-lo a cuidar da dor dele. Guardei

a minha no bolso. E fui. Não por nobreza: cuidar dele faria com que eu esquecesse de mim. E fez. Quando gemeu ‘dói tanto’, contei da moça vadia, sozinha, chorando bebendo e fumando (como num bolero). E quando ele perguntou ‘por que’, compreendi ainda mais. Falei: ‘Porque é daí que nascem as canções’. E senti um amor imenso. Por tudo, sem pedir nada de volta. Não-ter pode ser bonito, descobri. Mas pergunto inseguro, assustado: a que será que se destina? (Abreu, 1996, p. 67-68).

A atitude lúcida acompanha toda a obra de Clarice, visto que há um desejo pela escrita, uma necessidade em narrar observada em vários trechos de suas obras e destacado por Benedito Nunes:

Por que narrar? O que narrar? Como e para que narrar? Essas indagações tornaram-se as perguntas fundamentais do narrador, que condicionam a ficção, integrando-se à sua matéria. [...] Antes de tudo por força de uma vocação no sentido de *vocare*, de chamamento, que nasce de impulso irrefreável, objeto de desejo penetrando a linguagem e reproduzindo se através do tempo (Nunes, 2009, p. 207).

Essa vocação de que nos fala Benedito Nunes, aparece em *Água viva* quando há uma espécie de confissão a partir de como acontece a escrita:

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com o teu corpo inteiro. Quando vieres a me ler perguntarás por que não me restrinjo à pintura e às minhas exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras – E é novo para mim o que escrevo porque minha verdadeira palavra foi até agora intocada. A palavra é minha quarta dimensão (Lispector, 2019, p. 28).

A linearidade em *Água viva* dissolve-se em um fluxo de consciência que prioriza a apreensão do presente. Ao afirmar que escreve “toda inteira”, a narradora coloca a narrativa em abismo, fundindo o ato de viver à experiência da escrita. O processo, descrito como “enovelado e tépido” (Lispector, 2019), revela uma natureza fragmentada e lírica que busca um instante primordial, anterior à própria palavra. Essa tentativa de capturar o fugidio e descrever o indescritível constitui a própria essência da melancolia clariciana, na qual o fracasso da representação é o motor da potência estética. Urania Tourinho Peres em seu livro *Depressão e melancolia* (2003), sintetiza uma ideia de Freud, em seu *O mal-estar na civilização* (1930 [1929]), quando ele

afirma muito claramente que só podemos desfrutar a felicidade como um ‘fenômeno episódico’, pois somos limitados em nossa capacidade de senti-la. Entretanto, a infelicidade pode ser experimentada com muita facilidade, pois padecemos permanentemente de três grandes ameaças de sofrimento: nosso próprio corpo, que nos envia sinais de alarme através da dor e da angústia devido a seu inevitável processo de envelhecimento; o mundo externo, que pode nos lançar ataques intensos e destruidores; e, finalmente, o desgosto decorrente de vínculos com os outros seres humanos, que de todos os males é o mais ingrato. Assim, a busca da felicidade acaba por se transformar, apenas, em um esforço para evitar a infelicidade: buscar o isolamento para evitar os conflitos com os semelhantes, tentar proteger-se das intempéries da natureza, procurando agir sobre a própria

natureza, e, por último, agir sobre o próprio organismo, quando ele mesmo faz parte dessa natureza (Peres, 2003, p. 20-21).

Conforme postula Freud, a busca vigorosa pela felicidade atua como resistência às asperezas da vida. Nessa perspectiva, Byung-Chul Han (2021) afirma que a relação de um indivíduo com o sofrimento define sua identidade e a sociedade em que se insere. Para o autor, as ‘dores são cifras’ cujas manifestações permitem decifrar as estruturas da contemporaneidade, revelando que a experiência da dor é um indicador sociopolítico fundamental.

Hoje impera por todo lugar uma *algofobia*, uma angústia generalizada diante da dor. Também a tolerância à dor diminui rapidamente. A algofobia tem por consequência uma *anestesia permanente*. Toda condição dolorosa é evitada. Tornam-se suspeitas, entretanto, também as dores de amor. A algofobia se prolonga no social. Conflitos e controvérsias que poderiam levar a confrontações dolorosas têm cada vez menos espaço (Han, 2021, p. 9-10).

Em *Sociedade paliativa: a dor hoje*, o autor nos convida a pensar sobre a positividade social que busca se isentar, a todo custo, da negatividade – que, segundo ele, é a dor. “Pensamentos negativos devem ser evitados. Eles devem ser substituídos imediatamente por pensamentos positivos” (Han, p. 11), assim, nos mostra o caminho feito pelos sujeitos contemporâneos que buscam sempre alto desempenho e funcionalidade em suas funções sociais e ser “o mais insensível à dor possível” (Han, p. 12), pois “[a] dor é vista como um *signal de fraqueza*” (Han, p. 13). Até mesmo a arte não escapa a essa *tortura positivista*, pois “[a] arte é, hoje, forçada com toda a violência no espantoso do *curtir*” (Han, p. 16). Além disso, há uma espécie de medicalização e a mediocrização da vida cotidiana, como distância acrítica das situações contemporâneas. A literatura de Clarice Lispector funciona como um encarar a vida de forma lúcida diante de todo esse cenário do “positivismo tóxico”, porque imprime na realidade, de modo atemporal, nossa possibilidade de ver o mundo como ele de fato é.

Nossa reflexão questiona o caráter devastador da busca pela alegria na contemporaneidade, propondo, em contrapartida, a aceitação consciente das intempéries inerentes à condição humana. A escrita de Clarice oferece um campo para esse tensionamento ao utilizar o estranhamento e o indecifrável como vias de entendimento da existência. Como demonstra a agonia do “pré-pensar” (Lispector, 1999), a melancolia clariciana não é um fim em si, mas um estado de desalento que busca na escrita a ferramenta para converter a obscuridade do pensamento em lucidez. Para Georges Didi-Huberman, “na obra de Clarice Lispector (1920-1977) as emoções apresentam uma abertura que as afasta das molduras, e nem mesmo no texto encontram uma forma fixa.” (2021, p. 51). A obra de Lispector projeta o leitor sob o lume da melancolia, onde a lucidez emerge da taciturnidade. Nela, a compreensão não se dá de forma abrupta, mas através de uma percepção latente das nuances existenciais.

Cada invenção minha soa-me como uma prece leiga – tal é a intensidade de sentir, escrevo para aprender. Escolhi a mim e ao meu personagem – Ângela Pralini – para que talvez através de nós eu possa entender essa falta de definição da vida (Lispector, 1999. p. 19).

A transposição da melancolia em Clarice revela-se uma tarefa laboriosa, dada a resistência do afeto à tradução verbal. Apoiando-se na tese de Didi-Huberman sobre o frescor e a energia vital da escrita clariciana, depreende-se que nessa *vertical das emoções* habita, precisamente, a linguagem poética de uma melancolia labiríntica.

O que sinto não é traduzível. Eu me expresso melhor pelo silêncio. Expressar-me por meio de palavras é um desafio. [...] Bem sei que estou no escuro e eu me alimento com a própria e vital escuridão. Minha escuridão é uma larva que tem dentro de si talvez a borboleta? Está tão escuro que estou cego. Eu simplesmente não posso mais escrever (Lispector, 1999, p. 35-36).

Robert Burton, em *A anatomia da melancolia*, justifica sua obra por um desejo de alívio mental análogo ao de Clarice: “escrevo sobre melancolia, pois me ocupo para afastar a melancolia” (Burton, 2011, p. 60). Lispector ecoa essa necessidade ao afirmar: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida” (Lispector, 1999, p. 13). Antes da alteridade, a tristeza impõe o reconhecimento de si; e a narradora questiona: “haverá outro modo de salvar-se? senão o de criar as próprias realidades?” (Lispector, 1999, p. 19). Essa solidão, intrínseca à bile negra, manifesta-se em confissões como: “Eu que venho da dor de viver” (1998, p. 16) e “sou obscura para mim mesma” (1998, p. 22). O estado de “lúcida escuridão” (1998, p. 33) remete à associação aristotélica entre inteligência e tristeza (Burton, 2011, p. 5). Em carta a Olga Borelli (29/09/1975), essa aparente falta de consciência revela, paradoxalmente, uma agudeza crítica.

Creio que ao escrever se entende o mundo um pouco mais que quando não se escreve. É uma lucidez meio nebulosa porque a gente não tem direito consciência dela. Assim, eu sempre começo tudo como se fosse pelo meio. Deus me livre de começar a escrever um livro da primeira linha. Eu vou juntando as notas. E depois vejo que tem uma conexão com as outras, e aí descubro que o livro já está pelo meio... (Lispector, 2020, p. 780)

Compreender o mundo exige uma tomada de consciência que conduz à lucidez. Marcia Tiburi (2003), ao retomar Goethe, define a melancolia como a “doença do pensamento”, um estado que confere ao sujeito uma percepção severa e diferenciada da existência, inacessível à euforia constante. Essa inclinação melancólica conecta as dualidades do real – finitude e infinitude, materialidade e imaterialidade – de modo singular. Luiz Costa Lima corrobora essa perspectiva ao investigar como a melancolia, enquanto *pathos* humano fundamental, permeia o discurso ficcional e as artes, sem reduzir a obra a um mero vínculo de causa e efeito com o estado psíquico do artista.

Sentir o mundo como desconforme tanto pode provocar a perda do interesse do melancólico no mundo ou até o oposto: mesmo porque a vida não mostra sentido, importa ao melancólico sentir o que, no mundo, o converte em adverso. Em ambos os casos, a melancolia é o móvel, mas é evidente que só no segundo ela move para uma sensibilidade que conduz à arte. A melancolia, provavelmente não no instante de sua maior intensidade, motiva uma reflexão no sentido pleno do termo – não é só sensível, mas também mental, não só sentida à flor de pele, mas meditada; provoca em quem a sofre conceber os meandros de sua incômoda companhia (Lima, 2017, p. 59-60).

Conforme Costa Lima, a sensibilidade melancólica favorece a gênese artística. Lispector, ao “enxugar” a primeira versão de *Água viva* para privilegiar o impessoal (Severino, 2019, p. 144), não anula sua subjetividade, mas a transfigura em genialidade melancólica por meio de recursos estilísticos enovelados. Esse fluxo de consciência reflete a insatisfação com a realidade “dada”, conforme atesta a narradora: “Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero uma verdade inventada” (Lispector, 2019, p. 37). Tal recusa ao puramente lógico ecoa o desencaixe melancólico, no qual a insuficiência do mundo impulsiona a busca por um sentido imersivo e intuitivo. A “verdade inventada” surge, portanto, como uma reação ao não pertencimento, convertendo a estranheza em potência narrativa.

O que te direi? te direi os instantes. Exorbito-me e só então é que existo e de um modo febril. Que febre: conseguirei um dia parar de viver? ai de mim, que tanto morro. Sigo o tortuoso caminho das raízes rebentando a terra, tenho por dom a paixão, na queimada de tronco seco contorço-me às labaredas. À duração de minha existência dou uma significação oculta que me ultrapassa. Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios (Lispector, 2019, p. 37).

“*Água viva* é uma continuação e um recomeço” (Nunes, 1985, p. 156), continua, segundo o crítico, a experiência de esvaziamento (do sujeito narrador) de *A paixão segundo G.H.* e recomeça, como em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, o “realismo novo”, caracterizado pela radicalização da introspecção e pela problematização da própria linguagem como forma de acesso à realidade.

A escritura autodilacerada, conflitiva, atingida como limite final de uma necessidade perturbadora, é agora a contingência assumida de transgressão das representações do mundo, dos padrões da linguagem, dos gêneros literários e da fantasia protetora, num escrito simplesmente qualificado de *ficção*, que já não ostenta mais as características formais da novela ou do romance. À falta de melhor palavra, *ficção* é o nome equívoco desse texto fronteiro inclassificável, que está no limite entre literatura e experiência vivida (Nunes, 1985, p. 157).

Água viva é o fluxo de uma “meditação erradia”, como diria o crítico, em que, no improviso, a narradora vai contando com os “instantes que pingam e são grossos de sangue” (Lispector, p. 37), pois não há fuga: dói. Esse dilaceramento sugere que o próprio ato de escrever, na obra, é um processo doloroso e violento para a narradora (e por que não para a própria autora? Como para Fernando Pessoa: “O poeta é um fingidor/ finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente”). Há uma luta interna, um desmembramento da própria subjetividade ao tentar expressar o indizível e a linguagem não flui suavemente, mas é tensionada e nesse tensionar-se, há dor. A narradora parece confrontar suas próprias limitações, as da linguagem e as da própria experiência ao tentar capturar o “it”, e essa escrita visceral e conflituosa resulta em um extremo de urgência interna, de necessidade quase obsessiva e inquietante de expressar algo que escapa às formas convencionais. A transgressão, nesse sentido, passa a ser a própria medida da escrita, já que rompe com os padrões estéticos de linguagem e com os padrões dos gêneros literários – mesmo sendo categorizada como *ficção*, para Benedito Nunes, escapa veementemente a essa classificação pois não

abarca sua dimensão experimental e fronteira. Em *Água viva*, a literatura busca uma proximidade radical com a vivência imediata, tornando-se quase indistinguível da pulsação existencial. Embora Lispector tenha depurado as nuances confessionais da obra, a narração persiste como uma investigação da subjetividade, onde o “narrar-se” constrói a identidade no próprio ato reflexivo. Segundo Nunes (1985), essa tentativa de acessar o “it” – o objeto impessoal e infinito do instante – colide com a finitude da linguagem, resultando em uma luta agônica fadada ao silêncio. O “fracasso existencial à beira do indizível” (Nunes, 1985, p. 159) é, em última análise, a própria melancolia: o resíduo que jaz na ruína do inexplicável.

A melancolia não é uma doença do filósofo, mas a sua própria natureza, seu *ethos*. Que a melancolia seja a condição da genialidade, do pensamento, da filosofia e da literatura é uma concepção que fascina, e muitos defendem até os dias de hoje. Depressão e criação ficam indissociáveis; o homem triste é também o homem profundo, a alegria é superficial (Peres, 2003, p. 15).

O *ethos* da narrativa clariciana é a melancolia, é a substância do texto – uma delas, já que a riqueza de seus fluxos narrativos não existe somente com uma substância: a fragmentação textual e em teia, permite que as ideias contidas no texto sejam lidas de maneira *viva* e escritas, como diria Jean Starobinski, *com a tinta da melancolia*.

[...] o texto, ostensivamente fragmentado, impõe-se tal qual uma teia desagregada e a reboque de estruturas preestabelecidas; a engrenagem que opera o discurso é centrífuga e rizomática: “um emaranhado de fios [...] em ericamento” que “não tem começo: é uma continuação”. “Ah este flash de instantes nunca termina” (Iannace, 2021, p. 302).

Iannace propõe uma metáfora essencial: a escrita de Lispector assemelha-se a uma “teia desagregada”, onde a ausência de um centro fixo não implica falta de coesão, mas a subversão de padrões convencionais. Em *Água viva*, a sintaxe estilizada enuncia uma cadência que se organiza em seu próprio fluxo, fundindo escrita e vida. Essa “harmonia secreta desarmônica” evoca a melancolia que, conforme Urania Tourinho (2003) via Marsílio Ficino, constitui-se como “um grande tormento, mas também uma grande chance para os homens de estudo” (p. 16). O estado melancólico abriga uma ordem interna e uma lógica subjacente que transcendem a superfície do desânimo. É nessa dissonância que a narradora confessa: “Escrevo-te em desordem, bem sei. Mas é como vivo” (Lispector, 2019, p. 76). Assim, a melancolia clariciana toca a “malha fina do sensível”, convertendo a dor em uma “inquieta alegria” e instrumentalizando o desvio para tornar fulgurante a experiência do real.

O real eu atinjo através do sonho. Eu te invento, realidade. E te ouço como remotos sinos surdamente submersos na água badalando trêmulos. Estou no âmago da morte? E para isso estou viva? O âmago sensível. E vibra-me esse it. Estou viva. Como uma ferida, flor na carne, está em mim aberto o caminho do doloroso sangue (Lispector, 2019, p. 78).

Na poética de Lispector, o ato de narrar é indissociável de um expor-se: o relato de qualquer evento implica inevitavelmente uma auto-narração. Sob a ótica de um realismo ontológico, a realidade é apreendida como luz baça – uma percepção filtrada pela subjetivi-

dade que abdica da objetividade em favor da exploração do ser. Ao mergulhar em suas profundezas para capturar essa realidade fugidia, a narradora assume a vulnerabilidade e o risco como condições prévias da fertilidade narrativa. Assim, a experiência subjetiva não é apenas o ponto de partida, mas a fronteira necessária de onde emerge toda a ficção clariciana.

Referências

- ABREU, Caio Fernando. *Pequenas epifanias (Crônicas 1986-1995)*. Porto Alegre: Sulina, 1996.
- ABREU, Caio Fernando. *Caio Fernando Abreu: cartas*. Organização de Italo Moriconi. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BORELLI, Olga. “A difícil definição”. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica coordenada por Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe Siècle. Brasília: CNPq, 1988.
- BORNHEIM, Gerd. *Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existenciais*. 11. ed. São Paulo: Globo, 2003.
- BORNHEIM, Gerd. *Ensaio e conferências sobre teatro, literatura, artes plásticas, música e crítica de arte*. Organização de Gaspar Paz, Thays Alves Costa e Erika Mariano. Vitória: Edufes, 2022.
- BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia: v. 1*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Prefácio de Manoel Tosta Berlinck. Curitiba: Editora UFPR, 2011.
- CARVALHO, Cláudio Alexandre S. “O Problema XXX e o tratamento da condição melancólica em Aristóteles”. In: *Revista Filosófica de Coimbra*, v. 24, n. 47, 2015. Disponível em: https://dl.uc.pt/explore?bitstream_id=11648729&handle=10316.2/37872&provider=iii-f-image#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-1419%2C0%2C4727%2C2716. Acesso em: 04 fev. 2026.
- CHAUÍ, Marilena. “Gilda e Clarice: a dignidade do feminino”. In: *Revista Ideação*, n. 42, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.uefs.br/index.php/revistaideacao/article/view/5956/4669>. Acesso em: 10 fev. 2026.
- DELEUZE, Gilles. “A pintura inflama a escrita”. In: DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)*. Edição preparada por David Lapoujade. Tradução de Guilherme Ivo. Revisão técnica de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016. (Coleção TRANS)
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A vertical das emoções: as crônicas de Clarice Lispector*. Tradução de Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.
- FREUD, Sigmund. “Luto e Melancolia”. In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução, introdução e notas de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice: Uma vida que se conta*. 7. ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade paliativa: a dor hoje*. Tradução Lucas Machado. 1. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.

IANNACE, Ricardo. "Escrituras e pinhos-de-riga: A incomum paleta de cores de Clarice Lispector". In: PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith (org.). *In: Um século de Clarice Lispector: Ensaaios críticos*. São Paulo: Fósforo, 2021, p. 357-370.

LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da melancolia*. Tradução de Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *Melancolia: literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica coordenada por Benedito Nunes. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe Siècle. Brasília: CNPq, 1988.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *Todas as crônicas*. Organização de Pedro Karp Vasquez. Prefácio de Marina Colasanti. Pesquisa textual de Larissa Vaz. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Organização e prefácio de Pedro Karp Vasquez. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

LISPECTOR, Clarice. *Todas as cartas*. Prefácio e notas bibliográficas de Teresa Montero. Posfácio de Pedro Karp Vasquez. Pesquisa textual e transcrição das cartas Larissa Vaz. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MESQUITA, Raul; DUARTE, Fernanda. *Dicionário de psicologia*. Plátano Editora: [S.l.], 1996. Disponível em: https://www.academia.edu/7141680/Raul_Mesquita_and_Fernanda_Duarte_Dicion%C3%A1rio_de_Psicologia. Acesso em: 01 fev. 2026.

MONTERO, Teresa. *À procura da própria coisa: uma biografia de Clarice Lispector*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

MORAES, Alexandre J. M. *Clarice Lispector em muitos olhares*. Vitória: Programa de Pós-Graduação em Letras/Departamento de Línguas e Letras - UFES, 2000. 232 p.

MORAES, Alexandre J. M. "Clarice Lispector: possibilidades e simulacros do sujeito". In: MORAES, Alexandre J. M. (org.). *Clarice Lispector em muitos olhares*. Vitória: Programa de Pós-Graduação em Letras/Departamento de Línguas e Letras - UFES, 2000, p. 11-51.

NORTHWOOD, Heidi. *The Melancholic Mean: the Aristotelian Problema XXX*. 1. Disponível em: <https://www.bu.edu/wcp/Papers/Anci/AnciNort.htm>. Acesso em: 04 fev. 2026.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

- NUNES, Benedito. *A chave do poético*. Organização e apresentação Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith (org.). *Um século de Clarice Lispector: Ensaaios críticos*. São Paulo: Fósforo, 2021.
- PAZ, Gaspar; PAOLA, Anielle; BANHOS, Thalita et al. *Balanço da crítica e experiência estética em Gerd Bornheim*. Vitória: Cousa, 2024.
- PERES, Urandia Tourinho. *Depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- PIGEAUD, Jackie. "Apresentação". In: ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia*. Tradução de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.
- SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- WISNIK, José Miguel. "A coisa social". In: PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith (org.). *Um século de Clarice Lispector: Ensaaios críticos*. São Paulo: Fósforo, 2021, p. 357-370.

Os vegetais de “Onde estivestes de noite”, de Clarice Lispector: a política da parte maldita

*The Vegetals in “Onde estivestes de noite”, by Clarice
Lispector: The Politics of The Accursed Part*

Fabício Lemos da Costa

Secretaria de Estado da Educação

(SEED) | Macapá | AP | BR

fabicio.lemos1987@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-5578-8315>

Resumo: O presente artigo visa refletir sobre os vegetais no conto “Onde estivestes de noite”, de Clarice Lispector. Publicado no livro de mesmo título, em 1974, a narrativa dissemina uma imaginação botânica emaranhada na escuridão e na parte maldita de seres que se misturam e propagam o erotismo. Diante das representações botânicas, lemos críticas às normas sociais, aprisionadoras do corpo e inibidoras das experiências livres e individuais, depreendendo, neste sentido, a política da ficção clariciana.

Palavras-chave: “Onde estivestes de noite”; Clarice Lispector; Vegetais; Malditos; Erotismo.

Abstract: This article aims to reflect on the presence of vegetables in the short story “Onde estivestes de noite,” by Clarice Lispector. Published in the book of the same title in 1974, the narrative disseminates a botanical imagination intertwined with darkness and with the accursed part of beings who blend together and propagate eroticism. Through these botanical representations, we read critiques of social norms that imprison the body and inhibit free and individual experiences, thereby unveiling the politics of Clarice Lispector’s fiction.

Keywords: “Onde estivestes de noite”; Clarice Lispector; Vegetals; Accursed; Eroticism.

É longa a lista de motivos ou interesses florais na arte. As representações vegetais aparecem na arte decorativa; nas igrejas com suas heranças vinculadas ao culto mariano – caso da rosa mística –; nos quadros de natureza morta; na chamada arte naïf; nas representações florais



que sugerem a efemeridade, como vemos no Barroco; na exaltação de uma natureza de beleza campestre-bucólica e arcádica, na visão do poeta romântico sobre a flora; nos tons e cores do impressionismo de Monet; na flor do mal de Baudelaire; na identidade de um país pela via botânica, como sabemos no modernismo brasileiro dos anos 1920; enfim, os vegetais estão na imaginação humana e por toda parte quando se trata de objetos culturais.

Entre tantos ficcionistas, Clarice Lispector – posto seu projeto estético – é uma autora que se valeu – desde o início de sua carreira literária – das plantas. Interessa-me aqui, no entanto, analisar como os vegetais se apresentam singularmente numa narrativa publicada nos anos finais de sua produção – a chamada fase derradeira¹. Começo a discussão dando ênfase ao caráter perturbador e radical do conto “Onde estivestes de noite”. Cito Yudith Rosenbaum, ensaísta que, ao refletir brevemente sobre o conto “Miss Algrave” do livro *A via crucis do corpo* (1974), e “Onde estivestes de noite” (1974) do livro homônimo, pensa sobre a particularidade perturbadora em ambas as narrativas. Ela diz:

No conto “Miss Algrave”, um ser de nome Ixtlan surge inesperadamente do planeta Saturno para amar a mais recatada das mulheres. O código comum a ambos é o sânscrito e a descrição da personagem nos leva a um reino que é pura perturbação [...] Essa figura sexualizada e demoníaca reaparecerá no conto “Onde Estivestes de Noite”, transformada em ser andrógino e profundamente caotizador. “Ele-ela”, nome de tal entidade portadora de beleza e perigo, e alvo da adoração dos malditos na noite, arrastava os fiéis para fora do circuito da lei, encarnando a visão de um mal arrebatador. O ritual orgíaco que se observa no conto busca, paradoxalmente, dessimbolar os seres, arrancando-lhes a pura carnalidade (Rosenbaum, 2006, p. 130).

Estamos diante, pois, utilizando-me do título de um dos subitens do livro de Rosenbaum, de uma “beleza das trevas”, questão clariciana, a qual serve para pensarmos as representações botânicas da autora neste viés. Recorrendo a Arnold Hauser no livro do teórico sobre o Maneirismo, ela fala a respeito do grotesco em Lispector:

Ao lado da categoria do sublime na obra de Clarice, a dimensão do grotesco também parece ter seu lugar. Embora não seja o tema de nosso estudo, a arte grotesca não é estranha aos textos de nossa autora, mesmo porque o olhar grotesco é expressão privilegiada de crises sociais profundas (Rosenbaum, 2006, p. 129).

Em “Onde estivestes de noite”, os vegetais estão bem entrosados na paisagem que encarna a orgia dos seres soltos e endemoninhados – seres que se entregam ao mais pujante culto da noite, energizadora das vontades sanguíneas, as quais percorrem o corpo em estado primário e em ativação sensorial que beira ao irracional. Nasce daí uma certa política da narrativa – armada no corpo. Recorro a Susan Buck-Morss para pontuar tal questão. Em “Estética e anestésica: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin”, ela sublinha:

Será útil, sim, recordar o significado etimológico original da palavra “estética”, porque a revolução de Benjamin nos remete precisamente a essa origem. *Aisthitikos* é a antiga palavra grega que designa o que é “percebido pela sensação”. *Aisthisis*

¹ Cf. Roncador, 2002.

é a experiência sensorial da percepção. O campo original da estética não é a arte, mas a realidade – a natureza material, corpórea. Como escreve Terry Eagleton, “a estética nasce como um discurso do corpo”. Ela é uma forma de cognição obtida por meio do paladar, do tato, da audição, da visão e do olfato – de todo o sensorio corporal. Os terminais de todos esses sentidos – nariz, olhos, ouvidos, boca e algumas das áreas mais sensíveis da pele – localizam-se na superfície do corpo, na fronteira mediadora entre o interno e o externo [...]. Os sentidos conservam um traço incivilizado e incivilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural [...]. Intrinsecamente, a estética tem tão pouco a ver com a trindade filosófica formada por Arte, Beleza e Verdade, que mais poderíamos situá-la no campo dos instintos animais (Buck-Morss, 2012, p. 175-176).

Diante deste quadro, lanço a proposta de ligar a botânica clariciana à maldição de quem deseja em subversão a parte baixa, onde escorre os dejetos e as sobras excluídas socialmente: aqueles que sobem montanhas para, em alquimia e possessão e ritual, realizar misturas, fecundar na noite, figura fundamental na ficção de Clarice, imagem amplamente estudada por Carlos Mendes de Sousa (2012) em *Clarice Lispector: Figuras da escrita*. Da noite, tudo se faz crescer em potencial metamorfose, estimulando, inclusive o “sombrio”, o “sensual”, os “malditos” e o “grotesco”, elementos operados por Joel de Almeida (2001, p. 30) em *Onde estivestes de noite: a experimentação do grotesco*. No conto, lemos: “A noite era uma possibilidade excepcional. Em plena noite fechada de um verão escaldante um galo soltou um grito fora de hora e uma só vez para alertar o início da subida pela montanha” (Lispector, 1999, p. 43). Subamos com a multidão de seres, auxiliados pela androginia “Ela-ele”, a montanha, pois é em seu caminho e no alto que os vegetais malditos se encontram, processam e crescem. Estamos em pleno pântano, rico em vegetação e umidade:

Os pântanos se exalavam. Uma estrela de enorme densidade guiava-os. Eles eram o avesso do Bem. Subiam a montanha misturando homens, mulheres, duendes, gnomos e anões – como deuses extintos [...]. O que havia do alto da montanha era escuridão. Soprava um vento noroeste. Ele-ela era um farol? A adoração dos malditos ia se processar (Lispector, 1999, p. 44).

Fiquemos com esta zona que potencialmente arrasta tudo para o enrodilhar, a fundação da saída da coisa fixa-eterna e que faz parte do projeto literário de Clarice.

Do mesmo modo, com “Onde estivestes de noite”, além de outras narrativas publicadas na década de 1970, a perspectiva do erótico ganha traços ficcionais que arrastam a ficção clariciana ao “rebaixamento”, ao “feio”, ao “abjeto”, à “anti-literatura”, ao “indecoroso”, ao “perigoso” (Roncador, 2002, p. 113-141). É a “hora do lixo”, como afirma a própria escritora na abertura de *A via crucis do corpo* (1974): “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo. Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo cão” (Lispector, 1998, p. 12). Façamos coro ao livro *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*, autoria de Sônia Roncador. No estudo, a pesquisadora chama a fase em que o livro *Onde estivestes de noite* foi publicado de derradeira, cuja presença do “rebaixamento” ou “deflação” justifica uma “mudança drástica na escrita da autora nos anos 70” (Roncador, 2002, p. 13).

Para tratarmos esteticamente do “lixo” na ficção derradeira de Clarice, lembremos também o que fala Italo Moriconi em “A hora do lixo de Clarice Lispector”. Para o crítico, vê-se

nessa “hora” uma “cruza no tratamento da questão sexual” (Moriconi, 2020, p.155), dado que se justifica numa fase de radicalização. Moriconi aponta nesses textos ficcionais da hora do lixo um aspecto fundamental, há uma “recusa de qualquer sublimação” (Moriconi, 2020, p. 156). Ora, este “gesto estético” (Moriconi, 2020, p. 155), abrange, sem dúvida, as imagens botânicas que se revelam parte dessa “dessublimação”, atingindo “Onde estivestes de noite” e tantas outras narrativas após a publicação de *Água viva* (1973). Diante de tal mudança radical clariciana, é crucial pensarmos como as imagens de rebaixamento contaminam o modo como os vegetais são representados – pela proximidade com o abjeto. O imaginário botânico clariciano sempre esteve fortemente ligado à representação moderna – daí a força do pensamento de Bataille para ler os vegetais de C.L. –, mas na fase final da escrita da escritora estes passaram a conviver com o lixo, à “anti-literatura”, e isto tem um custo e uma direção estético-política.

Hora do lixo, a nosso ver, é a hora também do dispêndio do corpo – na esteira de Bataille –, das “matérias que se depreendem repetidamente do organismo – de secreções à dejetos, do suor à pele – e a todo tipo de dispêndio corporal que se lança para fora do corpo” (Moraes, 2023, p. 28). No que diz respeito ao dispêndio em “Onde estivestes de noite”, lemos:

Eram trevas quando um por um subira “a montanha”, como chamavam o planalto um pouco mais elevado. Tinham se apoiado no chão para não cair, pisando em árvores secas e ásperas, pisando em cactos espinhosos. Era um medo irresistivelmente atraente, eles prefeririam morrer que abandoná-lo. [...] Um cheiro sufocante de rosas enchia de peso o ar, rosas malditas na sua força de natureza doida, a mesma natureza que inventava as cobras e os ratos e pérolas e crianças – a natureza doida que ora era noite em trevas, ora o dia de luz. Esta carne que se move apenas porque tem espírito.

Das bocas escorria saliva grossa, amarga e untuosa, e eles se urinavam sem sentir. As mulheres que haviam parido recentemente apertavam com violência os próprios seios e dos bicos um grosso leite preto esguichava. Uma mulher cuspiu com força na cara de um homem e o cuspe áspero escorreu-lhe da face até a boca – avidamente ele lambeu os lábios (Lispector, 1999, p. 48).

A imagem botânica ressaltada pela aspereza de tais vegetais encena o perigo da caminhada dos malditos, caracterizando o desejo para alcançar prazeres engendrados em sombrias pulsões. Assim, árvores ásperas e espinhos de cactos fazem parte deste mundo carregado de terror – espécie de floresta terrífica (*locus horrendus*) – que potencializa os medos, os quais não são expurgados, já que se mostram motor da liberdade. Este terror da paisagem se reveste, por sua vez, no ato radical de aproximar-se o máximo possível do chão para comer matéria vegetal, pura alegria do mal: “Cheios do terror de uma feroz alegria eles se abaixavam e às gargalhadas comiam ervas daninhas do chão e as gargalhadas reboavam de escuridões com seus ecos” (Lispector, 1999, p. 48). Numa espécie de possessão, a ferocidade alimentada por gargalhadas parece encorajar os seres a entregarem-se à escuridão, sendo as ervas daninhas alimento indesejado, culturalmente, em certos contextos. Na Bíblia, por exemplo, o joio serve para falar de um mal que atrapalha o crescimento do bem (trigo). Em “Onde estivestes de noite”, é este mal que significa o chamado da liberdade, da vida entregue à magia negra que impulsiona o corpo para fora dos limites de si. Neste bojo, na botânica do conto é possível dialogarmos com certas representações culturais, ressaltando, no entanto, o lado maldito da cultura. Da questão botânica na narrativa, não podemos deixar de perceber ecos de uma lírica

moderna quando da referência, por exemplo, às rosas malditas. Penso em Baudelaire, poeta que ao poetizar o cotidiano, valeu-se das flores como que para dizer das possibilidades de uma beleza presente nas forças do mal, do negativo².

É a hora de aproximar o mundo vegetal do imundo, da sobra corporal que sendo rejeitada, é tudo em matéria de desejo e erotismo e vida e morte. Atentemos para “as rosas malditas” e pensemos toda a tradição – simbólica e cultural – envolta dessa flor. Em *A linguagem sentimental das flores e o namoro às escondidas no Rio de Janeiro do século XIX*, El Far menciona o pensamento moderno botânico de Bataille, o qual se contrapõe ao romântico e disciplinado espaço que serve para colecionar flores e que não tem nada de infernal, à maneira batailliana:

As raízes, rasteiras e desajeitadas, igualmente desmantelavam uma suposta harmonia da natureza. Em contrapartida às partes visíveis da planta, elevadas e nobres, as raízes espalhavam-se sob a superfície do solo como animais nocivos. Para Bataille, esse era o verdadeiro drama que ocorria na natureza, raízes de formato ignóbil que rastejavam sob o solo, caules contorcidos, folhas secas, flores decompostas e fétidas.

O texto de Georges Bataille trazia à tona um contundente e igualmente incômodo contraponto à recorrente imagem romântica acerca das flores sempre majestosas, vibrantes e de formato perfeito. Vinculado às referências intelectuais do Modernismo, Bataille retirava as flores de um cenário idílico, supostamente sublime, para aproximá-las das adversidades mais cruas da vida, já que de modo similar aos seres humanos, enfrentavam, após um período de juventude e vigor, a decrepitude e a morte (El Far, 2022, p. 97-98).

Aproveitando da discussão de El Far, a vegetação clariciana está muito próxima da modernidade de Bataille. E neste mundo de botânica rastejante e próxima das víboras e outros animais “nocivos” e evitados, como os vermes³, o pensamento vegetal de C.L. arma a vida, a liberdade, o selvagem, a coragem para cheirar uma rosa maldita e doida e fétida. E são com estas rosas e cactos e árvores secas que Lispector se vira para um mundo bruto, de dentes, de uma certa “violência” que é vida:

Os outros, através de Ela-ele, recebiam frementes as ondas do orgasmo – mas só ondas porque não tinham força de, sem se destruírem, receber tudo. As mulheres pintavam a boca de roxo como se fosse fruta esmagada pelos afiados dentes. [...] O ar todo cheirava agora a jasmim e era tão forte que alguns vomitavam as próprias entranhas (Lispector, 1999, p. 49-51).

Aqui é interessante abordar essa parte maldita – a experiência do Mal, segundo Bataille – como conhecimento que se fortifica no erotismo implicado numa sexualidade próxima à morte. Em *A literatura e o mal*, Bataille fala que na “sexualidade dos corpos, a intensidade é maior na medida em que a destruição, a morte do ser transparecem” (Bataille, 2022, p.

² Cf. Friedrich, 1978.

³ Em “Onde estivestes de noite”, os malditos são chamados de vermes: “Os homens coleavam no chão como grossos e moles vermes: subiam. Arriscavam tudo” (Lispector, 1999, p. 44). Dos vermes como imagem da modernidade pela via maldita, lembremos o que diz Bataille em seu verbete “A linguagem das flores”: “Para destruir a impressão favorável, não seria preciso menos do que a visão fantástica e impossível das raízes que fervilham, sob a superfície do solo, nojentas e nuas como vermes” (Bataille, 2018, p. 78).

15). Sob este ponto, enfatizamos que neste potencial da transgressão moral, a literatura “pode dizer tudo” (Bataille, 2022, p. 22), sendo motivada pelo “perigo”. Portanto, acredito que é no perigo transgressor que “Onde estivestes de noite” faz ecoar políticas contrárias às ideologias que tentam abafar – com censura – o jogo artístico de animar a vida livre.

Sobre a presença do mal em “Onde estivestes de noite”, gostaria de dialogar novamente com o estudo de Yudith Rosenbaum. Intitulado de “Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector”, o ensaio tem como fundamento a noção do tema do mal ligado à “representação literária do sadismo” (Rosenbaum, 2006, p. 19), aspecto inerente à “construção da subjetividade” (Rosenbaum, 2006, p. 19). Manifestando-se o sadismo, entre outras questões, pela “destrutividade”, tal tema coloca Clarice no centro da modernidade, ela que “faz parte daquela espécie incômoda de escritores que denunciam a face suja e reversa da polidez social” (Rosenbaum, 2006, p. 20). Em “Onde estivestes de noite”, não podemos deixar de frisar, há uma forte vitalidade que gravita, por sua vez, uma violenta pulsão-cruel. No capítulo “Pedagogia Satânica” do livro *Metamorfoses do mal*, Rosenbaum sublinha a crueldade em Lispector:

O exercício da crueldade, nos textos de Clarice Lispector, evolui de modo a enredar as personagens e a própria narrativa em jogos perigosos, onde a fruição de prazer se mescla aos movimentos destrutivos do sujeito e da palavra. [...] A trilha dos textos de nossa autora tem nos levado a compreender o mal, que se particulariza nas expressões sádicas, como a potência mobilizadora dos enredos, constituindo-se numa das principais figuras de sua obra. Frequentemente, parte-se de um *status quo* adormecido que é gradual ou subitamente tumultuado pela aparição de elementos perturbadores de uma ordem e estabilidade pretensamente imutáveis. Tal turbulência, geralmente vivida como sedução maléfica, tentação diabólica que põe a perder as frágeis conquistas do ser acomodado, engendra destinos variados em cada um dos contextos assim mobilizados (Rosenbaum, 2006, p. 97).

No conto, é inegável: tudo é perturbador, delirante, cenas diabólicas-selvagens engendradas na matéria dos seres dispostos a viverem na mais pura arrebenção desordenada e caótica, em que os vegetais fazem parte. Eles ajudam a compor cenários que são geradores de primitividade terrificante. É a entrega total ao estado dionísico do ser, o qual resgata experiências de embriaguez e loucura que afastam, por sua vez, quaisquer vínculos apolíneos. Nesse sentido, os vegetais – implicados na paisagem – de “Onde estivestes de noite”, não poderiam ser representados pelos ideais de beleza calma e sossegada, antes, carregam aquele lado maldito da modernidade, em que Baudelaire é importante representante.

É preciso atentarmos para todo o sentido político que emana dessa botânica em contexto de truculência contra a liberdade individual, sobretudo no que tange à sexualidade. Invoca-se uma potência de si, em que os dentes servem como imagem de um vigor que sensorialmente anima o corpo, não o deixando alienar-se de si mesmo e dos outros. Interessa-me a defesa sobre o uso do corpo de forma sensual e livre – estado urgente que não nos deixa abandonar um certo estado bruto, o qual não nos permite amansar e adormecer os sentidos corpóreos. A meu ver, todo este pensamento clariciano apresenta forte carga de um espírito de época. Pode ser lido como verdadeira “máquina de guerra” – individual e coletiva – contra os aparelhos repressores.

Não custa lembrar que motivado por moralismos, o aparelho social-institucional de censura elege sempre aqueles que não servem à manutenção da ordem e que se rebelam contra uma “autoridade qualquer” (Moraes, 2023, p. 28). São estes “excluídos do mundo

produtivo” (Moraes, 2023, p. 27) que ligam a máquina do desejo-orgiástico para subverter um “Brasil, cuja história traz fortes marcas da moral cristã e do jugo patriarcal, que, aliados a outras formas de repressão, também precipitaram mecanismos eficazes de censura às manifestações licenciosas” (Moraes, 2023, p. 37). Eis a força política-erótica-vegetal-maldita de Clarice em plena ditadura, quando o narrador de “Onde estivestes de noite” ao fazer questão de mencionar dia, mês e ano – “Era dia trinta e um de dezembro de 1973”⁴ (Lispector, 1999, p. 49) – como que exorcizando aquele tempo, também diz: “E não havia repressão: livres!” (Lispector, 1999, p. 45). Atenta à produção cultural do seu tempo – em particular, o ano de 1973 –, Clarice cita uma passagem da canção “Ouro de tolo”, de Raul Seixas, antes da abertura do conto “Onde estivestes de noite”. Ao dialogar com esta música popular, lançada no álbum *Krig-Ha, bandolo!* (1973), Lispector expõe a mudança em seu projeto literário na década de 70. Em “A procura de uma dignidade”, primeiro conto do livro *Onde estivestes de noite*, a escritora menciona na narrativa também o popular Roberto Carlos para lançar o caminho de um certo erótico. No caso de Raul Seixas que serve de epígrafe em “Onde estivestes de noite”, é preciso atentarmos para uma questão fundamental: finalizando com os versos “No cume calmo do meu olho que vê / Assenta a sombra sonora de um disco voador”, os quais remetem a uma realidade alternativa e extraterrestre, a canção encoraja a questionar o que se tem do ponto de vista material e a buscar outras realidades. Pensemos a época do governo militar, que num certo período fez questão de vangloriar-se de uma prosperidade econômica – o chamado milagre econômico –, mas castrava a liberdade individual:

Eu devia estar contente porque eu tenho um emprego/ Sou o dito cidadão respeitável e ganho quatro mil cruzeiros por mês/ Eu devia agradecer ao Senhor por ter tido sucesso na vida como artista/ Eu devia estar feliz porque consegui comprar um Corcel 73 [...] Eu é que não me sento no trono de um apartamento/ Com a boca escancarada, cheia de dentes/ Esperando a morte chegar.

O trecho da música, os acontecimentos, as imagens não-humanas e o híbrido ajudam a criar o cenário da busca de outra realidade na narrativa clariciana, mais próxima – mesmo no sono da noite – da autonomia de si, da própria liberdade, mesmo com a repressão rondando – com mãos de chumbo.

No fundo, a impressão que tenho é que o narrador de “Onde estivestes de noite” convida o povo para subir montanhas, planaltos, e além, imaginemos: adentrar em florestas para fugir da repressão. Trata-se de um entrosamento ficcional que chama à corporalidade livre:

E a vida só lhes era preciosa quando gritavam e gemiam. Sentir a força do ódio era o que eles melhor queriam. Eu me chamo povo, pensavam [...] Em noites sem lua Ela-ele virava coruja [...] e na hora selvagem haverá um eclipse do sol. [...] O ódio era um vômito que os livrava de vômito maior, o vômito da alma (Lispector, 1999, p. 47).

Neste bojo, viver/“fruir o proibido” (Lispector, 1999, p. 46) implica “elogiar a vida” (Lispector, 1999, p. 46), presente em selvageria nos vegetais, assim como outros viventes, e que em dionísica orgia evocam o mal que se irradia do Ela-ele, ímã do desejo que provoca a “exaltação do corpo” (Lispector, 1999, p. 49) e o “sentir” do “gozo do Mal” (Lispector, 1999, p.

⁴ A menção à data da escrita no corpo do texto ficcional é um traço da fase final da escrita de C.L.

49). Para isto, “bebiam o amargo licor das ervas⁵ ásperas” (Lispector, 1999, p. 49). Eis a lei, a que libera: “todos através dela gozavam: era a celebração da Grande Lei” (Lispector, 1999, p. 49), que, por sua vez, alimenta a metamorfose, esta que é “uma necessidade violenta” (Bataille, 2018, p. 133) para sair dos limites do humano, da burocracia, até atingirmos a forma provisória de um cão ou mesmo uma flor, como aquela “flor leve, rósea” (Lispector, 1999, p. 56), a qual sugestivamente pode ter nascido do “sangue escarlata de cristo” (Lispector, 1999, p. 56) ou mesmo do Ela-ele, que “sumira no ar” (Lispector, 1999, p. 56), ou ainda, do próprio corpo de Padre Jacinto ao erguer com as mãos a taça de cristal para o alto. Da importância botânica como imagem política na narrativa, não escapa nem mesmo o próprio sobrenome dado ao Padre Joaquim Jesus Jacinto. Joel Almeida (2001, p. 47) diz que este apresenta “contornos envolventes”, cuja força da aliteração da consoante fricativa /j/ em todo o nome, finaliza com /j/acinto, que desabrocha em “fállica flor sedutora”. Na aproximação da flor ao mundo sensuálíssimo dos malditos, Lispector faz desse caso do padre a afirmação do escândalo. Em outros termos, mesmo na ritualística cristã há sensualidade – “levantar a taça e a límpida sensualidade ao beber o sagrado vinho” (Almeida, 2001, p. 47) – e possibilidade de desembocar, quem sabe, numa rápida subida à montanha.

Há nessa passagem do padre e em outras, sugestivamente, toda uma neutralização da ritualística cristã em favor de uma política erótica da insurgência, o “escândalo” ficcional de Clarice. Aliás, o *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2024, p. 499), diz que o “cálice da flor, tal como a taça, é o receptáculo da Atividade celeste [...] São João da Cruz faz da flor a imagem das virtudes da alma”. Porém, se a flor aparece na atividade do padre na “manhã preestabelecida” (Lispector, 1999, p. 56), e talvez já fora do sono maldito, ela, assim com outros seres malditos – humanos e não-humanos –, não se recusam ao chamado da noite, ao perfume da mistura. Poderíamos dizer, a subversão de uma tradição religiosa cristã por uma feitiçaria da liberdade, como narra – começa das flores esmagadas à liberdade:

Da Ela-ele emanava-se forte cheiro de jasmim esmagado porque era noite de Lua cheia. O catimbó ou a feitiçaria. Max Ernst quando criança foi confundido com o Menino Jesus numa procissão. Depois provocava escândalos artísticos. Tinha uma paixão ilimitada pelos homens e uma imensa e poética liberdade (Lispector, 1999, p. 51).

Ao fazer referência a Max Ernst⁶, cujo trabalho artístico esteve vinculado ao surrealismo, partindo, entre outros aspectos, da metamorfose, Clarice parece interessada em tratar da liberdade em diálogo com o mundo da arte visual. Aliás, “Onde estivestes de noite” é obra que poderia muito bem ser lida como uma singular tela. Nela, emaranhada no grotesco que os fatos provocam, veríamos montanha, plantas ásperas, seres que em louco desejo erótico e “ardor” passam “pimenta em pó nos próprios órgãos genitais” (Lispector, 1999, p. 47), flores, seres em masturbação e dejetos do corpo por todo lado, criatura andrógina transformada em pássaro. Como se vê, é possível realizar um interessante diálogo com a obra de Ernst, artista

⁵ Segundo o *Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2024, p. 437), as ervas são o “símbolo de tudo o que é curativo e vivificante, as ervas restauram a saúde, a virilidade e a fecundidade [...] asseguram a fertilidade e a riqueza. É por isso que se chega a recomendar o sacrifício de animais às plantas”.

⁶ Artista de origem alemã, muito jovem participou da Primeira Guerra Mundial, fato que impactou fortemente a sua vida e obra.

que se enveredou pela pintura, escultura, colagem, e que se valeu de seres estranhos e híbridos, inclusive de densa vegetação no meio de toda uma fabulação surrealista. Vejamos a obra *A Floresta*, datada de 1927-28, realizada pela técnica de *frottage* ou fricção⁷:

Figura 1 – Max Ernst. *A Floresta*.



Óleo sobre tela, 96,3 x 129,5 cm, 1928-27. Fonte: Guggenheim, 2025.

Ao representar uma parede vegetal em escuridão, na qual aparece um disco lunar, comum nas florestas de Ernst, e um pássaro no meio da folhagem, a obra invoca o elemento do terror advindo de uma floresta densa e noturna. Voltemos à assinatura C.L., artista que sempre foi interessada pelas artes visuais, todas possíveis de serem lidas e encontradas nas suas várias narrativas, conforme aponta Solange Ribeiro de Oliveira (2019) em *Alvorço da criação: a arte na ficção de Clarice Lispector*.⁸ Em “Onde estivestes de noite”, o horror não pode deixar de ser mencionado como um dado que serve de engrenagem ficcional ao modo de obscurecer terrivelmente a ambientação noturna do planalto, onde se passa toda a cena orgíaca e possessão e sono entre Ela-ele e o grupo, formado pelo padeiro, açougueiro, judeu pobre, jornalista, escritora falida, milionário, o masturbador, entre outros. Nesta caminhada surreal dos envolvidos na subida à montanha se experimenta o grotesco, segundo explica Joel Rosa de Almeida (2001) na dissertação de mestrado intitulada *Onde estivestes de noite: a experimentação do grotesco*:

⁷ Lembremos da personagem Ângela de *Um sopro de vida*, escritora-pintora que sentia a nervura da madeira para pintar uma tela – num esforço artístico para alcançar a imagem em sintonia com o que pede ou chama a linha vegetal da madeira. Com a nervura, descobre-se o mundo: animais, árvores, seres misturados e indefinidos etc. Há primitividade vegetal-animal, mundos abissais e profundidades cavernosas na nervura de cada madeira, é só descobrir: “De súbito, então vem do subconsciente uma onda de criatividade e a gente se joga nas nervuras acompanhando-as um pouco – mas mantendo a liberdade. Fiz um quadro que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta” (Lispector, 1978, p. 49-50).

⁸ A pesquisadora parte dos conceitos de “écfrase” e “efeito quadro”. Com eles, lê a presença de pintura, escultura, arte decorativa, arquitetura, arte abstrata, natureza morta, arte primitiva e outras em vários romances de Lispector.

Na composição grotesca, os malditos, em direção ao cume da montanha, rastejam e refletem as projeções grotesco-especulares do andrógino envolvente, numa corporeidade figurativa tão alterada a ponto de haver momentos nos quais quase não é possível a distinção entre os malditos e o andrógino (Almeida, 2001, p. 34).

Neste viés, os vegetais irmanados na experiência do grotesco em Clarice, em particular no conto “Onde estivestes de noite”, ajudam a questionar a matéria da obra de arte naquela década. Nela, a botânica envolvida no erotismo faz da narrativa uma zona de inquietação – provocação às forças castradoras do corpóreo em pleno sono noturno, mas que tem a força da verdade, como se vê no epílogo: “Tudo o que escrevi é verdade e existe. Existe uma mente universal que me guiou. Onde estivestes de noite? Ninguém sabe” (Lispector, 1999, p. 56). Esta “mente universal” também é vegetal. E na sabedoria que tem da história natural e cultural do mundo eleger as plantas mais primárias, indomesticadas, ásperas, indelicadas e abissais possíveis para compor a cena imaginativa surreal de “Onde estivestes de noite”, conforme lembra um poema de Carlos Drummond de Andrade, que faz parte da carta enviada a Clarice em 5 de maio de 1975, recuperada por Joel de Almeida (2001, p. 28). Como recepção poética de primeiras horas de *Onde estivestes de noite*, o poeta escreve: “Onde estivestes de noite / que de manhã regressais / com o ultra-mundo nas veias / entre flores abissais? / Estivemos no mais longe / que a letra pode alcançar: / lendo o livro de Clarice, / mistério e chave no ar.”

Considerações finais

As “flores abissais” de C.L., como sabemos, estão presentes e muito vivas em diversas obras da escritora. Elas estão sugeridas no sobrenome do padre de “Onde estivestes de noite”, no caminho de Martim do romance *A maçã no escuro* (1961), no Jardim Botânico visto por Ana do conto “Amor” (1960), e em tantas outras narrativas. Entretanto, no que diz respeito ao corpus deste artigo, o lado abissal botânico carrega uma dureza selvagem de erotismo – dito diretamente, sem enfeite, pois é declaradamente maldita e fálica e ligada ao dispêndio do corpo. Com este estudo, pretendi verificar como o erotismo botânico da ficção clariciana promove sugestivamente críticas à prisão do corpo, levando, para isto, o texto ficcional para zonas malditas, proibidas, assustadoras, concebidas por muitos, talvez, apenas no sono – espaço propício ao desejo, ao “lixo”, sensualidades sem limites, onde habita a criatura “Ela-ele” de cada um.

Referências

ALMEIDA, Joel Rosa de. *Onde estivestes de noite: a experimentação do grotesco*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

BATAILLE, Georges. A linguagem das flores. In: *Documents*. Trad. João Camillo Penna. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018, p. 69-79.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

- BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Trad. de Vera da Costa e Silva et al. 39ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2024.
- EL FAR, Alessandra. *A linguagem sentimental das flores e o namoro às escondidas no Rio de Janeiro do século XIX*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.
- ERNST, Max. *The Forest*. 1927-8. Óleo sobre tela, 96.3 x 129.5 cm. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/1133>. Acesso em: 24 de outubro de 2025.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise Curioni. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.
- LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite. In: *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida (Pulsações)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- MORAES, Eliane Robert. *A parte maldita brasileira: Literatura. Excesso. Erotismo*. São Paulo: Tinta-da-China Brasil, 2023.
- MORICONI, Italo. A hora do lixo de Clarice Lispector. In: *Literatura, meu fetiche*. Recife: Cepe, 2020, p. 155-163.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Alvorço da criação: a arte na ficção de Clarice Lispector*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*. São Paulo: Annablume, 2002.
- ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2006. (Coleção Ensaios de Cultura, 17)
- SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: Figuras da Escrita*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

Vida mínima e território sem mando: o sentido histórico dos últimos contos de Guimarães Rosa

Minimal Life and Territory Without Command: The Historical Meaning of Guimarães Rosa's Last Stories

Maurício Reimberg

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo | SP | BR

<https://orcid.org/0000-0003-0660-8896>

mauricio.reimberg@gmail.com

Resumo: Nos contos de *Tutameia* (1967), de Guimarães Rosa, o contraste entre campo e cidade mostra-se a contrapelo, na centralização das tramas em vilarejos longínquos, onde, mesmo quando vigoram as instituições burguesas repressivas, o que está em causa parecem ser as leis primitivas da justiça, da solidariedade, bem como a opção pela vida livre e a recusa à exploração permanente. Assim, pela motivação temática e pelo ângulo dos narradores, configura-se a imagem de uma comunidade endógena, que, entretanto, mostra-se capaz apenas de projetar uma vida individualizada nos laços de um clã familiar ou de um pequeno território apartado. O anseio de apaziguamento e de continuidade da vida não conduz necessariamente ao riso cômico, mas tende simbolicamente à boa resolução diante de um mundo catastrófico. A obra supõe, portanto, que ainda há uma estória a contar a partir da situação dos sertanejos em um fim de mundo, mas essa estória é introduzida por um discurso que afasta o leitor citadino. Este artigo descreve e busca apreender a estruturação desse espaço ficcional, considerando a sua função na figuração de um país oculto, em que o progresso não está em pauta nem sequer é desejado.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; *Tutameia*; literatura brasileira.

Abstract: In the short stories of *Tutameia* (1967), by Guimarães Rosa, the contrast between the countryside and the city is shown against the grain, once all the plots are set in distant villages, where, even when repressive bourgeois institutions are in force, what seems to be at stake are the primitive laws of justice and solidarity, as well as the choice for a free life and the refusal of per-



manent exploitation. Thus, through both the thematic motivation and the angle of the narrators, the image of an endogenous community is configured; a community that nonetheless only shows itself capable of projecting an individualized life within the bonds of a family clan or a small, isolated territory. The desire for appeasement and continuity of life does not necessarily lead to comic laughter but symbolically tends towards a good resolution in the face of a catastrophic world. Rosa's work therefore assumes that this Sertanejo-people-in-the-edges-of-the-Earth situation is still a story to be told, a story however introduced by a discourse that alienates the urban reader. The article describes and attempts to understand the structuring of this fictional space, considering its function in the representation of a hidden country, in which progress is neither on the agenda nor even desired.

Keywords: Guimarães Rosa; Tutameia; Brazilian literature.

Nas quarenta narrativas breves de *Tutameia*, elaboradas por Guimarães Rosa entre 1965 e 1967, o contraste entre campo e cidade – presente como paradigma de uma sociabilidade desconhecida que se deixa ver – mostra-se a contrapelo.¹ Ou seja, a partir da centralização das histórias em pequenos sítios, beiras de rio, fundos de pasto e vilarejos longínquos, onde, mesmo quando vigoram as instituições burguesas repressivas (como a prisão em “Quadrinho de história” ou a polícia em “O outro ou o outro”), o que está em causa parecem ser as leis primitivas da justiça, da solidariedade, bem como a opção pela vida livre e a recusa à exploração permanente. Assim, pela motivação temática e sobretudo pelo ângulo dos narradores, *Tutameia* remete a uma lógica social que é a da comunidade endógena, cuja tentativa de apreensão se concebe por meio de uma linguagem estranhada, que tem algo de provocação acintosa contra o leitor urbano.

Esse modo de estruturar o espaço ficcional se deixa ver em parte no primeiro conto do volume, “Antiperipleia”, em que o guia de cego Prudencinho, acusado de assassinar o seu patrão, dirige-se a um interlocutor silenciado: “E o senhor ainda quer me levar, às suas cidades, amistoso?” (Rosa, 2021, p. 37).² Em tom de desafio, o narrador-protagonista enuncia uma série de pressuposições sobre a causa da queda do cego Tomé em um precipício. Diz que pode ter sido acidente, suicídio, vingança da amante que temia ser abandonada, desforra

¹ Este texto é resultado de uma pesquisa de pós-doutorado desenvolvida entre 2025 e 2026, junto ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, sob a supervisão de Ivone Daré Rabello, a quem agradeço pelas valiosas sugestões. Em versão preliminar, a convite de Susanne Klengel, seus temas foram discutidos em palestra realizada no dia 28 de abril de 2026, no Instituto de Estudos Latino-Americanos da Universidade Livre de Berlim.

² As próximas citações de *Tutameia* serão seguidas apenas dos números das páginas entre parênteses.

do marido traído. O relato explicita ainda a sua própria negligência: “Se na hora eu estava embriagado, bêbedo, quando ele se despencou, que é que sei?” As hipóteses recebem tratamento literário igual: não há necessidade de justificar legalmente cada ato ilícito. Embora o personagem urbano, Seô Desconhecido, seja relacionado a um delegado de polícia, sua presença é de antemão a de um ouvinte passivo ante uma ordem sertaneja que se apresenta, assim, como mundo fechado. O que faz do ouvinte (e do leitor) uma espécie de duplo do morto: “O pior cego é o que quer ver...”, afirma o narrador.

É desse modo que a dimensão lúdica do conto, que costuma ser tomada como convite à liberdade, tende antes à configuração exemplar da anedota, compreendida num de seus sentidos literais de narrativa breve e “forma simples” de origem popular (Jolles, 1976). Tomado isoladamente, o caráter anedótico das histórias, anunciado já no prefácio “Aletria e hermenêutica” como contraponto a uma visão progressiva de História, pode até servir a uma leitura moralizante, estreitada na verificação de um balanceio indecível entre o verdadeiro e o falso, a realidade e a máscara etc. No entanto, subjacente à cena que nos é mostrada no conto de abertura, em certa medida motivadora desta, há uma situação peculiar de nomadismo. Isso se verifica na trajetória do guia de cego e de outros personagens pobres que, sem proteção nem mando, circulam num meio caracterizado – como logo se nota – pela ausência ou pouca eficácia do ordenamento tutelar da vida sertaneja ou mesmo de qualquer projeto paternalista positivo. Assim, a construção enigmática de *Tutameia*, ainda pouco estudada numa perspectiva de conjunto da trajetória literária do autor, torna-se componente de uma leitura da modernidade brasileira no sertão.

Nesses últimos contos, sai do primeiro plano a própria ideia de tutoria, que na ficção rosiana se projeta nas figuras do delegado, do fazendeiro, do padre, do bacharel, dos “moços do governo” e, notadamente, do jagunço heroico (ao menos até ele tornar-se objeto de derrisão em *Primeiras histórias*). Essas figuras, que frequentemente marcavam o lugar da exceção permanente no trânsito violento entre sertão e cidade, perdem aqui a capacidade de desencadear a intriga e a ação narrativa, ou se configuram em chave deceptiva. Em “- Uai, Eu?”, por exemplo, Jimirulino é siderado pela imagem do seu patrão Doutor Mimoso, “inteligente, justo e bom” (p. 212). Mas a tentativa de imitação do modelo termina mal (para o sertanejo). Supondo uma ameaça iminente ao médico, e no intuito de protegê-lo, o capiau mata a tiros desafetos pessoais do patrão, sendo por isso condenado à prisão. A influência do doutor, embora lhe ajude a diminuir a pena, não o liberta da cadeia. Entretanto, a sua crença nas virtudes pessoais do chefe é afirmada em relato a um advogado anônimo mesmo após a punição recebida, de modo que o julgamento formal e seu novo senso de normatividade baralham ainda mais os limites que separam o doutor e o sertanejo. Do mesmo modo, em “Sinhá Secada”, uma decisão judicial gera toda a infelicidade da protagonista, que perde a guarda do filho por ordem do marido, sendo acusada de não estar ao “lado da honra” (p. 175). A fusão entre justiça pública e regra local violenta terá consequências na vida da personagem: a sua adesão exemplar ao trabalho como operária assume, marcadamente, o caráter de sacrifício expiatório.

Para contraste bastaria pensar na configuração do ponto de vista narrativo em *Grande sertão: veredas* (1956). Nele, a relação entre a violência do mando pessoal e a tarefa de ordenação do mundo tende a assumir estatuto “reversível” (Candido, 2012, p. 125), podendo ser imaginada, simbolicamente, como forma de redenção a partir de um embate ético entre Mal e Bem. Desse modo, e por meio da mistura de formas narrativas que lhe definem o sen-

tido, o sertão revela-se verdadeiramente “siderado pelos valores da cidade, que penetram fundo nos modos de vida onde parece que reina apenas natureza” (Arrigucci Jr., 1994, p. 16). Já a perspectiva de *Primeiras estórias* (1962) sobre os resíduos da vida camponesa e da cultura popular tem como moldura explícita referências à construção de Brasília, enunciando-se assim as contradições entre o avanço da modernização e, por exemplo, certa visão idílica do mundo liricamente encarnada, sobretudo, em personagens infantis.³ Em *Tutameia*, porém, o que vem à cena é uma lógica de reprodução endógena do espaço, considerado a-social segundo os padrões da sociabilidade burguesa. A ação assim se dirige para o interior do próprio clã – de acordo com as suas próprias leis e sanções não escritas –, o que sugere ainda uma homologia estrutural, e não apenas temática, com a concepção do conjunto dos contos, cuja tentativa de figuração de um *mundo outro* se projeta numa imagem quase impene-trável ao olhar da cidade.⁴

O problema tem bastante desafiado a crítica, que por vezes tendeu a associá-lo diretamente a uma inflexão maneirista na linguagem rosiana. A expressão comparece, por exemplo, no ensaio “Guimarães Rosa e Góngora: metáforas”, de Davi Arrigucci Jr., para quem *Tutameia* buscaria no limite “fundar a sua própria significação, ao desligar-se do significado”, num “estilo cujo objeto é o próprio estilo” (1979, p. 135). Também Alfredo Bosi se refere ao aspecto “amaneirado” e “irracionalista” da obra (em particular dos seus quatro pre-fácios), embora o crítico identifique nos contos sobretudo um retorno ao ponto de partida do autor, atravessado pelo “fascínio do alógico” ou do “suprassensível”, em que o conflito tende a “perder todo relevo e todo sentido” (2006, p. 457-464). A esse respeito, vale lembrar ainda a tipologia bastante útil de Willi Bolle, que supõe a desvinculação analítica entre o “maneirismo” estilístico da obra e a fábula, isto é, a história que é possível abstrair a partir da leitura de cada conto (1973, p. 143).

Outro caminho interpretativo foi tomado por Benedito Nunes, para quem o problema da estetização literária na obra não chega a ser assunto crítico. Autor talvez mais influente no âmbito dos estudos sobre *Tutameia*, Nunes aponta dois aspectos relevantes para a leitura dos contos: o predomínio do que ele classifica como “clima geral de comédia”, associado a um “ritmo dramático favorável à vida e à restauração de suas forças”, e a intenção parabólica das estórias, que, a partir de casos exemplares, tendem a reequilibrar a situação das personagens mesmo quando se figuram episódios de violência. Nos seus termos, há nesses contos um “acerto de contas que satisfaz, repondo nos eixos a vida desgarrada, um inesperado demão da sorte, do acaso ou das circunstâncias, que emenda o fio que antes se rompeu” (2009, p. 195-196). No entanto, nesse arranjo aparentemente positivo entre ação e narração, apontado pelo crítico, há notas dissonantes de que ele não se ocupa: a realidade nem sempre se inclina conforme ao ato ou à fantasia da personagem.

Veja-se o modo como a maioria dos contos se relaciona com a possibilidade mesma de reconstituição de um núcleo amoroso ou afetivo em meio a um mundo em vias de romper as leis da sociabilidade sertaneja. Na trama, esses vínculos pessoais assumem desdo-

³ Para uma análise abrangente dos contos de *Primeiras estórias*, ver Pacheco (2006). Da mesma autora, cf. ainda “Os irmãos Dagobé e a quadrilha brasileira” (2024).

⁴ Noutro sentido, Vera Novis (1989), autora de um dos primeiros estudos aprofundados sobre *Tutameia*, considera a aprendizagem como o tema nuclear dos contos, buscando se opor assim às interpretações ligadas à dimensão mágico-hermética. Voltaremos à questão quando tratarmos do sentido do cômico nessas estórias, propondo outra chave de leitura.

bramentos bem diversos. Podem apontar para uma dimensão solidária, relacionada ao próprio ato de resgatar uma história de fracasso. É o que se vê em “Azo de almirante”. Após perder a mulher e a filha numa enchente, Hetério passa a vida ajudando os ribeirinhos com sua canoa, até o momento em que, auxiliando um amigo a raptar a noiva, ele é ferido, e a sua morte ganha sentido de redenção para a sua comunidade. Noutros momentos, a temática dominante é a do encontro amoroso e dos seus avessos, seja ela configurada por meio do anseio de apaziguamento pessoal a todo custo (o apego do sapateiro de “Reminiscência” a uma mulher “feia de partir espelhos”, além de estéril, que o trai, briga com ele e espanta seus amigos), seja pela ótica do sentimento de posse e de privação, ao qual se contrapõe o ato de vingança. Assim, no conto “Esses Lopes”, figura-se uma violência de mão dupla: a dos homens contra a mulher desejada, e a do revide individual de Flausina. De origem pobre, ela casara a contragosto com o rico Zé Lopes, para quem a mulher não passava de concubina. Ela então reage e, sucessivamente, envenena cada um dos Lopes que a assediava. De outro modo, as adversidades da pobreza iletrada podem ser superadas por um ato de imaginação, que parece capaz de engendrar a realidade desejada. Leia-se, por exemplo, “Rebimba, o bom”, em que um ente imaginário, assim chamado, ajuda Joaquim José a superar a sua doença. Após descobrir que Rebimba não existe, o protagonista, ainda assim, presencia o seu enterro em viagem a um arraial longínquo.

Nessas histórias, a dimensão própria do trabalho quase se retira de cena, sendo indiciado em raros momentos, sobretudo pela atividade dos vaqueiros e caçadores. E, mesmo na lida com a boiada, a atividade produtiva nem sempre está caracterizada enquanto tal, pois é frequentemente figurada como errância produtora do devaneio. Isso se verifica destacadamente no conto “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, em que Jelázio, Jerevo e Nhoé, no ermo do sertão, inventam um boi e contam vantagem aos colegas de ofício: só eles o teriam desafiado. Embora ninguém acredite na lenda, a história do boi perpetua-se e sobrevive à morte dos peões. Já na representação do sítio de Zepaz (em “Zingaresca”, a última história do volume), onde também arrancha uma boiada, o conflito é narrado sob registro cômico-grotesco. O padre está embriagado, o fazendeiro espanca a esposa (por suspeitar da sua relação com o cigano Vai-e-Volta), e a mulher revida sovando-o “a cacete”. Em meio à algazarra, um grupo de ciganos, ligados à prática de ilegalismos e aos prazeres gozosos, faz festa e escapa sem pagar o dono do sítio. O guia Prudencinhano reaparece, rouba o flautim dos ciganos e segue caminho pelo sertão, exercendo a mesma função, ainda sob a suspeição de homicídio. Um cego, por sua vez, novamente se torna alvo: é roubada a sua cruz oca de madeira, que lhe servia para guardar o dinheiro das esmolas. O principal suspeito é o padre, que afirma não aguentar “remir mundo tão em desordenância” (p. 225).

Assim, devido à seleção autoral, os fazendeiros e os interesses privados dos grandes proprietários não chegam a ser propriamente configurados na obra. O exercício do mando arbitrário, que decerto não se limita aos donos da terra, fica implícito a partir da centralização narrativa naqueles que estão fora das relações de propriedade. Por esse motivo, a subordinação do trabalho não se expressa tanto nas relações agressivas e ameaças de violência, que, embora estejam representadas, tornam-se menos frequentes, mesmo em relação aos enredos e personagens de *Primeiras histórias* (cujas condutas estão às voltas com uma presença mais acentuada da norma cidadina e do próprio Estado, visto como agente de fragmentação e de destruição da natureza viva, e também como fator de contenção da anomia social). Em *Tutameia*, é como se

o conjunto das narrativas configurasse uma vida reduzida ao mínimo, que teima em se reproduzir quando as suas condições de existência parecem fadadas à desapareição.

De todo modo, a multiplicação dos núcleos afetivos na obra, bem como a sua inclinação para o imaginário, a fantasia, mostra-se capaz apenas de projetar uma vida individualizada, feliz ou infeliz, nos laços de um clã familiar ou de uma pequena comunidade apartada. Esse anseio nada banal de apaziguamento e de continuidade da vida, que tende a ser lido nos termos do enredo cômico, não conduz necessariamente ao riso, mas tende, simbolicamente, à boa resolução diante de um mundo catastrófico. É o que se lê, de modo contundente, em “Estoriinha”, em que Elpídia, casada a contragosto com Rijino, foge com outro homem, mas seu marido quer recapturá-la à força. O enredo, então, desloca a expectativa cômica do entrecho: Elpídia o mata com uma punhalada. O desfecho trágico simboliza, ao mesmo tempo, a consumação do vínculo com Mearim, o seu amante. Afinal, diz o narrador: “Depois, a vida dele [Mearim] era só aquela mulher, e mais, sofrida tida e achada, livre ou entre grades, mas que lhe pertencia, em reprofundo, mediante amor” (p. 81).

Tutameia supõe, portanto, que a situação social dos sertanejos de um fim de mundo, desconhecido e inóspito, ainda tem uma *estória* a contar, mas essa *estória* é introduzida por um discurso que afasta o leitor citadino. Isso ganha sentido nítido quando se avalia, por exemplo, o modo de construção da cena em “O outro ou o outro”, cuja trama trata do episódio de roubo de um relógio de prata no acampamento cigano. Sem antes nem depois, tudo se resume a atos gratuitos – roubo e devolução –, fundamentados na reversão da lógica da propriedade: o objeto, afinal, é entregue em mãos pelo cigano Prebixim ao delegado Tio Dô “como se fosse um presente”, e assim se oferece, “novo e honesto feito alface fresca”, nos termos do narrador (p. 137). Da denúncia anônima à restituição do objeto furtado, o leitor em nenhum momento tem acesso aos códigos de vida ou às normas de justiça daquela comunidade: “E já lá: – Ú, ú, ú! – convocava os outros, cataduras, o cigano Beijú, capitão, o cigano Chalaque, de bigodes à turca ou búlgura. Debatiam, em romenho, dando-se que ásperos, de se temer um destranque” (p. 136). Trata-se de um *mundo à parte*, que só pode ser entrevisto na sua exterioridade: gestos e modos de vestir, a solidariedade entre pares, a horizontalidade de decisões e o apreço por liberdade e vida nômade de Prebixim.

A valorização ambígua de um território sem mando direto, fundado a partir da inexistência do que é a norma da vida urbana (a racionalização instrumental), serve, entre outros aspectos, à figuração de um país oculto, em que o progresso não está em pauta nem sequer é desejado.⁵ O problema ganha relevância, sobretudo, à luz de um momento histórico tão decisivo, quando, em meio à valorização abrangente da vida urbana, acreditava-se que a modernização industrial brasileira iria se completar, a despeito de não se cumprirem as promessas civilizatórias costumeiramente associadas, do ponto de vista ideológico do progressismo, ao avanço econômico. Assim, em especial no período entre o golpe de 1964 e 1968, vigora no país todo um horizonte de expectativas sociais que ainda parecia em aberto (sobretudo nos documentos de cultura), em contraponto à vida mínima rosiana.

⁵ Essa estrutura narrativa não se deixa apreender, portanto, por meio da aplicação direta do conceito de nomadismo na leitura dos contos, que são frequentemente convocados, inclusive, para ilustrar a ideia de diferimento (a “*différance*” derridiana) do sentido na cadeia de significantes, de modo que o significado da obra se apresentaria como algo permanentemente adiado (sendo a ilusão da sua presença o núcleo mesmo da metafísica ocidental) – pressuposto teórico que, entre outros aspectos, tende a suprimir a matéria específica que parece dar novo encaminhamento à formalização literária de Rosa.

Naquele momento, entre maio de 1965 até julho de 1967, Rosa manteve no semanário médico *Pulso* uma coluna quinzenal de página e meia que seria em parte compilada em *Tutameia*, e que causou estranheza no público leitor. Editado no Rio de Janeiro pelo laboratório Sidney Ross (fabricante de medicamentos leves como Melhoral, Sonrisal e as famigeradas Pílulas de Vida do Dr. Ross), *Pulso* buscava oferecer distração culta à classe médica e aos pacientes. Contudo, nesse periódico vieram a público alguns dos contos rosianos mais sibilinos à análise e à interpretação. As reações dos seus leitores se tornaram célebres. Por exemplo, em carta à redação publicada no dia 4 de junho de 1966, um assinante identificado como Dr. Paulo Ribeiro da Luz lamenta que *Pulso* insista em publicar “os neologismos e parologismos de um Guimarães Rosa, cuja literatura devia figurar num compêndio de Psiquiatria” (Luz, 1966).

No âmbito da crítica especializada, *Tutameia* também não é fácil de situar, seja em nossa história social, seja em nossa história literária (ou mesmo no processo produtivo do autor), tendo em vista inclusive a tendência a valorizar as conquistas anteriores – de ambição ampla, como em *Grande sertão: veredas* – e problematizar negativamente o que se deu a ver nos seus últimos contos. À reconhecida confluência de temas, tempos, processos linguísticos e formas literárias, que está presente na obra rosiana sobretudo desde *Corpo de Baile* e *Grande sertão: veredas*, faz contraponto aqui outro modo de estruturação narrativa, em que desponta a especulação mais abstrata de formas, a presença acentuada do experimento linguístico, a ênfase na dimensão lúdica dos fatores semânticos e compositivos (palpável desde a dicção até a sintaxe), além da recorrência do comentário metalinguístico, que se registra também nos quatro prefácios, nos índices de leitura e releitura, no jogo de epígrafes e no glossário (constituído por palavras não necessariamente utilizadas), bem como no próprio aspecto gráfico do livro.

Trata-se, nesta análise, de um resultado formal da obra que faz entrever – de modo imbrincado – a estetização literária (num processo de pesquisa com a linguagem levada a um ponto extremo), o trabalho com as formas orais ou simples, e as respostas configuradas pela perspectiva autoral à situação histórica, em que se põem em xeque visadas sobre um país que *não* se formou, segundo as ilusões objetivas a respeito do futuro brasileiro, e os impasses da vida cultural sob os inícios da ditadura. Como se sabe, o momento era de corte brutal dos vínculos entre intelectuais e camadas subalternas, inclusive no campo. Assim, entrava em cena uma cultura mal acomodada (à esquerda), que elabora parcialmente a experiência de derrota em 1964 (por meio da crítica ao chamado populismo, e também pela adesão a grupos de luta armada), porém o faz em âmbito social restrito, sob a impossibilidade de alcançar seu verdadeiro destinatário político (Schwarz, 2018).

Contudo, nada disso está propriamente figurado em *Tutameia*, de modo que se pode pensar que a relação com o presente (da escrita do livro) revela a posição abstrusa de Guimarães Rosa, cujo sentido, decerto, é preciso investigar. Isso é ainda mais problemático porque, no “Índice de leitura”, a cada conjunto de contos se antepõe um dos quatro introitos (ainda que isso não signifique que os paratextos sugiram blocos narrativos diretamente associados às histórias) e, no “Índice de releitura”, os prefácios ganham autonomia: no agrupamento e na distinção entre esses dois índices, a obra de Rosa indicia de modo enigmático uma poética. Na sua orientação teorizante e artística, os prefácios configuram, também de modo episódico e anedótico, a presença de uma voz intelectualizada urbana. Essa disposição narrativa institui a seu modo uma fronteira nos limites dos contos, fornecendo para as histórias uma direção

de leitura, a partir da qual se reconhece um agente da narração cujo caráter é de especulação erudita, e que intervém como um duplo do autor ao desdobrar-se em crítico de si mesmo.

No primeiro texto, “Aletria e hermenêutica”, o único dos quatro prefácios escrito exclusivamente para *Tutameia*, formula-se uma reflexão sobre o humor, discutindo-se o valor do “não-senso” como modo de dizer aquilo para o que falta expressão. Trata-se do célebre “pulo do cômico ao excelso” definido pelo autor, em que a anedota serve ao trato da poesia e da transcendência. Já “Hipotréllico”, cuja palavra-título designa o “indivíduo pedante, importuno agudo, falto de respeito para com a opinião alheia”, faz a defesa, meio apologética e meio jocosa, do uso do neologismo; enquanto “Nós, os temulentos” encadeia numa só estória anedotas de bêbados. Por fim, em “Sobre a escova e a dúvida”, as chamadas anedotas de abstração e suas construções sintáticas feitas à maneira dos provérbios – os sintagmas morais rosianos – tendem a ser concebidos enquanto dúvidas filosóficas da realidade aparente, o que implicaria certa abertura metafísica do texto (indicando a sua generalidade e atemporalidade), à qual por vezes se atribui valor em si mesma.

No entanto, a despeito dessa voz hiperletrada que se elabora nos prefácios, e que tem a função híbrida de paratexto e discurso ficcional, a presença do leitor urbano não está entranhada na forma de *Tutameia* – diferentemente de *Grande sertão: veredas*, no qual o discurso de Riobaldo vem emoldurado pelo diálogo com um doutor, configurando-se assim uma situação em que o outro fala à cidade. Walnice Nogueira Galvão, por exemplo, aponta para a recorrência de “perfis exóticos” no volume (2008, p. 208), referindo-se a estórias que parecem se comprazer na notação de diferenças culturais. A autora analisa especificamente o conto “Orientação”, cujo núcleo narrativo trata da relação amorosa entre o chinês Quim e a sertaneja Rita Rola. Contrariamente à expectativa inicial do enredo, argumenta Galvão, “não é ele quem se acultura à sociedade inclusiva, mas ela que, bem ou mal, acaba por se aculturar a ele”, compondo aqui uma “fábula de aculturação às avessas” (2008, p. 217). Noutro sentido, a partir de uma leitura crítica à visada culturalista sobre a obra rosiana, Danielle Corpas considerou que essas estórias se apresentam como *fait divers*, de modo que a incorporação dos fatos inusitados do sertão atuaria, sobretudo, para confirmar aos olhos do leitor o “caráter surpreendente de um meio que lhe é estranho” (2022, p. 125).⁶

Ocorre que as construções elípticas e o caráter lúdico da última fase rosiana, o que se atribui ora à ousadia experimental do autor ora à saturação dos seus recursos mais avançados de composição, relaciona-se de modo indissociável a uma mudança na compreensão da matéria narrada. E que, ao menos sob um aspecto determinado, difere da lógica narrativa que orienta a sua obra anterior, notadamente *Grande sertão: veredas*. Veja-se como um episódio decisivo do seu romance, como o julgamento de Zé Bebelo, pôde configurar uma imagem da modernização brasileira em que os capiaus, falando à cidade (e sendo por ela avaliados), encenam na Primeira República a coexistência entre o mando da violência direta e um ideal de justiça, a partir do qual o jaguncismo pôde aparecer como símbolo que comporta um momento “dialético” (Candido, 2004, p. 119), visando a uma ordem mais ética em lugares ameaçados pela desagregação social profunda.

Aliás, a figura do jagunço, após se tornar objeto de riso escarninho para o leitor em *Primeiras estórias* (no conto “Famigerado”), revela-se no primeiro plano em *Tutameia* somente quando eliminada da comunidade em que atua, já sem autoridade e respeitabilidade social,

⁶ Da autora, ver também *Armas e letras – e outros ensaios sobre Guimarães Rosa* (2019).

como se lê em “Barra da Vaca”. Neste conto, Jeremoavo, desacreditado de sua função justiceira, é expulso da comunidade onde procura abrigo, graças à astúcia não-violenta do próprio povoado. O forasteiro é embebedado numa festa até perder a consciência, sendo em seguida levado ao outro lado do rio, juntamente com seus dobros e saco, um cavalo e até uma garrafa de cerveja. A caracterização da personagem aponta para uma inadequação gestual própria à figura do *clown*: “Desalongou-se, porém, e – de tal sorte que dos lados dobrava em losango as côxas e pernas de gafanhoto” (p. 51). Note-se, porém, que a estética *clown*, que aqui parece condensar o duplo deslocamento do jagunço (em relação à cidade e à aldeia sertaneja que o rejeita), é incorporada de modo bastante particular. Não supõe, como poderia talvez se esperar, a subversão da ordem imposta nem a indicação do fracasso do cumprimento das promessas da cultura.

O jagunço *clown* serve antes a um apaziguamento da comunidade com a vida existente, que, livre do perigo do suposto mando violento, contempla o ocaso de um poder impotente – que suscita, por isso, um olhar zombeteiro e nostálgico: “Tinham graça e saudades dele”, diz o narrador (p. 54). A vida endógena é metaforicamente valorizada em contraponto à falta de lugar do “sistema jagunço” (Bolle, 2004) – justo quando este, no âmbito da modernização em curso no país, iria apontar para novos modos de acumulação do poder e de concentração dos ilegalismos, ainda que sob a forma de um “coronelismo sem sujeito” (Magalhães Jr., 2024) ou, mais recentemente, da emancipação dos agentes diretos da coerção em relação aos seus “coronéis” históricos (Feltran, 2020). De todo modo, no momento de produção de *Tutameia*, segundo Paulo Rónai (2020), Rosa planejava mesmo escrever uma “grande epopeia cigana”, em pleno período de expansão acelerada das fronteiras urbanas, quando a generalização do nexo salarial era uma promessa histórica e o progresso continuava disponível, se bem que alhures, no caráter modelar atribuído ao desenvolvimento dos países centrais.

A estilização de personagens vinculadas a uma lógica endógena de reprodução da vida, sem perspectiva ou interesse de fixação e de incorporação econômica regular ao mundo do trabalho nem ao próprio sistema jagunço, responde à construção de um ponto de vista narrativo que parece igualmente refratário às pressões por maior transitividade social do literário, algo que na época definia em larga medida o horizonte de expectativa dos leitores. É bem verdade que esse anseio de intervenção, que se nutria das trocas sociais entre arte e política no momento pré-1964, quando a cultura burguesa pela primeira vez não “reinou incontrastada” no Brasil (Candido, 2007, p. 93), não estava de modo algum isento de ilusões socialmente fundadas. Isso se expressava, entre outros aspectos, na percepção social cumulativa do tempo histórico (em que o futuro assumia por vezes caráter de evidência progressista) – cuja abolição formal em *Tutameia* implica, no plano dos enredos, a suspensão *relativa* de certa história da violência ligada à presença do mandonismo local na estruturação da vida política do país (Queiroz, 1976).

Daí também a relação complexa entre a obra e a expectativa recém-derrotada de socialização da cultura no Brasil, algo que ficou relegado a assunto *externo* e talvez menos oportuno de *Tutameia*. Veja-se, entretanto, o conto “Curtamão”, bastante lido para ilustrar as funções metalinguísticas do livro. Nele se narra a construção de uma casa (“a mais moderna da vila”), que nasce desvinculada de qualquer funcionalidade, sem janelas nem portas, “desconforme reles usos” (p. 59-62). Segundo o narrador, “a casa levada da breca, confrontando com o Brasil” (p. 60), só encontra utilidade *a posteriori*, devido a uma iniciativa que vem de cima para baixo, isto é, do âmbito do Estado, quando o governo de turno decide transformá-la num “prédio para escola de meninos”. A indicação da finalidade ordinária da casa ocorre,

portanto, à revelia da ação do povo miúdo do arraial, que no conto atribui valor à construção apenas quando a ela se associa a ideia de progresso.

Acresce que, dada a variedade de assuntos e temas em *Tutameia*, os próprios episódios parecem surgir *ex nihilo*, como se prescindissem de contexto, causalidade anterior ou desdobramentos no tempo, isto é, como se cada ação narrada não remetesse a nada mais além dela mesma, realizando desse modo uma configuração exemplar da anedota – forma que “requer fechado ineditismo”, conforme se afirma em “Aletria e hermenêutica” (p. 25). A esse respeito, leia-se como, em “Grande Gedeão”, sem nenhuma razão que situe a atitude da personagem, o protagonista passa a acreditar literalmente no sermão bíblico sobre a providência divina, o que o leva a abandonar o trabalho braçal. Nesse conto, em que as consequências são narradas, a sua decisão tem efeitos inexplicados e imediatos: Gedeão enriquece e “seu dinheiro estava já em aritméticas” (p. 107), segundo o narrador. Assim, é a não-necessidade do trabalho que define o desenlace cômico no conto, e não o eventual desacordo entre o desejo da personagem e o efeito constritor das regras sociais – descompasso que, superado, delimita o enredo de tipo cômico no seu sentido tradicional (que supõe, exatamente, a incorporação da personagem a uma comunidade na qual ela se ajusta).⁷

O aproveitamento rosiano dessa estrutura narrativa mais fechada, autossuficiente, tem caráter ambivalente. O problema não se explica propriamente como um *ethos cultural*, relacionado à incorporação pluralista de temas, motivos e registros linguísticos de comunidades endógenas, nem tampouco pela referência direta ao modelo do *fait divers*, relacionado a uma narrativa de entretenimento pitoresco, ligada, porém, às formas comunicativas do mundo moderno, urbano, que quer estabelecer relações amenas com o leitor (do jornal) bombardeado pelas notícias sem articulação interna, que dão a ele (o leitor) alguma proximidade com a vida comum (Benjamin, 2012). Os fundamentos sociais de *Tutameia*, evidentemente, são de outra ordem. A avaliação do sentido histórico dessa prosa, bem como do aparente exotismo que ela suscita ainda hoje, passa a depender do ponto de vista de quem recebe a estória, isto é, do leitor de gêneros consagrados como o romance e o conto tradicional. Em razão disso, é preciso considerar, se possível de modo integrado, o hermetismo da linguagem e a imagem do sertão que nela vem a furo.

O problema pode ser reconhecido, talvez de modo mais emblemático, em “Lá, nas campinas”. O conto procura reconstituir a trajetória da vida de Drijimiro, um ex-peão que enriqueceu sem deixar o meio sertanejo, mas que nada sabe do seu passado como órfão abandonado – situação que extrai do narrador o comentário: “Vezava-se, afortunado falsamente”, em uma “vida nunca conseguida” (p. 114). A trama e a personagem lidam, portanto, com essa recordação afetiva aparentemente sem objeto identificável, porém obsessivamente lembrada a partir de um fragmento de discurso que dá título ao conto: “Lá, nas campinas...”. A imagem se vinculará, por meio da estratégia autoral, à valorização enigmática de um mundo em desapareção, cujo tratamento distante supõe um grau de acinte em relação à minoria letrada.

⁷ O enredo de tipo cômico, que não se limita a comédia enquanto gênero (embora nela se explicita com maior especificidade), define-se basicamente pela representação de uma ação de caráter integrador, a partir da incorporação da personagem em um meio social que, tido por conveniente e desejável, assim se renova e readquire organização. Já o enredo trágico representa uma ação de caráter excludente, através da queda ou deslocamento do protagonista em uma comunidade que, através da purgação violenta, pode finalmente se reconhecer (Frye, 1976, p. 163-185).

Drijimiro percorrera vastas terras e lugares no sertão, trabalhando inicialmente na lida com o gado e como guia de bestas de carga. A sua condição social incerta é remediada graças, sobretudo, à estima de lô Nhô, o fazendeiro rico que o faz sócio no comércio de bezerros. A sociedade permite ao funcionário operoso obter dinheiro suficiente para adquirir também o alambique do ex-patrão, tornando-se finalmente proprietário. Segundo o narrador, Drijimiro era “esperto e prático”, além de afetuoso e cordial. O elogio serve à justificação de atos escusos, cujo registro se ampara em voz coletiva, impessoal: “Diziam-no silencioso mentiroso. Ou que lesava os outros – voto de mentes vulgares”. Quando lô Nhô se entreve e morre, os colegas, sob riso condescendente, preveem os trambiques do ex-sócio: “Tudo temessem perder, achavam-lhe graça. – ‘É burro...’ entendiam, se quietavam” (p. 115). As condutas ilegais, que pelo talho de um olhar externo constituiriam infração à norma de organização moderna (num país em formação), no vilarejo são antes um modo de autoconservação da ordem, mesmo que não oficial, que da desordem. A perspectiva do narrador, que rejeita o juízo depreciativo sobre a personagem, encontra-se com as vozes da comunidade ao menos num sentido determinado: também ele buscará reter uma imagem do passado de Drijimiro que encobre um ideal perdido.

A frase inicial do conto presentifica a estória narrada (“Está-se ouvindo”), configurando-se o lugar próprio de um narrador-participante, na condição de ouvinte, junto a uma fala sertaneja principal: “Escura a voz, imesclada, amolecida; modula-se, porém, vibrando com insólitos harmônicos, no ele falar naquilo” (p. 113). Desse modo, o conto nos remete a um evento passado que ainda repercute nesse ouvinte primeiro (que se apresenta, portanto, como personagem). A estória parece se estruturar então como recolha oral (incluindo, assim, o leitor entre os ouvintes). No entanto, a paródia do narrador tradicional, vinculado a uma dimensão transmissível da experiência, a uma narratividade oriunda da organização comunitária e pré-burguesa da vida, não supõe aqui trazer para mais perto do leitor urbano o discurso sertanejo, que se configura quase como um tartamudeio no conto. O que se ressalta, justamente, é a distância que nos separa dessa voz, algo que se indicia desde a epígrafe: “... nessas tão minhas lembranças/ eu mesmo desapareci” (p. 113).

Tratando, portanto, da supressão da voz de quem vive – voz que era pouco compreensível, “do último íntimo, o mim de fundo” –, a narração inclui as fórmulas morais em tom judicativo (“num ninho, nunca faz frio”, por exemplo), o que produz, talvez, um estranhamento (p. 113). Entretanto, tais ditos sentenciosos, enquanto incorporação da fala do capiau na sabedoria coletiva, não são aqui marcas de um narrador externo ou oculto. Não caberia, portanto, ajuizar somente a partir dos sintagmas morais o procedimento autoral (que se encontra, evidentemente, no trabalho de formalização da voz que transmite a estória ao ouvinte). Os recursos expressivos da linguagem oral, estilizada, incluem a voz anônima do provérbio na dicção própria do narrador do caso vivido por Drijimiro. A dissonância produzida na linguagem, que supõe assim a tentativa de se aproximar da fala anônima por meio de uma estilização avançada que nada tem a ver com o narrador tradicional, evidencia – no jogo de vozes da trama – um mundo sertanejo em ruínas.

No conto, o dilaceramento da personagem incide sobre o estatuto da narração. O leitor tem acesso à estória recomposta pela figura que se põe na condição ouvinte e, logo em seguida, revela-se como o narrador do conto: “Teve recurso a mim. Contou, que me emocionou. – ‘Lá, nas campinas...’ – cada palavra tatala como uma bandeira branca – comunicado o tom – o narrador imaginário”. O narrado se refere à recordação obsedante de algo que fora esquecido, mas que resta como imagem visual e acústica – e que “tatala”, rumoreja, vibra

como um bater de ossos. A situação narrativa, porém, não se esgota na reação comovida do narrador ante a imagem opaca de uma plenitude definitivamente esgotada. Para o narrador, a estória não apenas suscita comisseração, mas se mantém inexplicável. O que se impõe é o obstáculo que separa o ouvinte e o “narrador imaginário” (Drijimiro), cujas breves intervenções em discurso direto são grafadas em itálico, a partir de reverberações da mesma imagem lacunar: “Frase única ficara-lhe, de no nenhum lugar antigamente: – ‘*Lá nas campinas...*’ – desinformada, insoante, absurda” (p. 113).

O narrador, que ainda assim expressa o desejo de se irmanar ao sertanejo em sua busca pelas campinas, afirma transmitir “o pouco que pude entender-lhe, dos retalhos do verbo” (p. 113). A estória desponta, então, a partir de uma sucessão de imagens sem a presença humana (“só lugares”), e cujo sentido narrativo não se fixa:

Vinha-lhe a lembrança – do último íntimo, o mim de fundo – desmisturado milagres. Só lugares. Largo rasgado um quintal, o chão amarelo de oca, olhos-d’água jorrando de barrancos. A casa, depois de descida, em fojo de árvores. Tudo o orvalho: faísca-se, campo a fora, nos pendões dos capins passarinhos penduricam e se embalam... De pessoas, mãe ou pai, não tirava memória. Deles teria havido o amor, capaz de consumir vozes e rostos – como a felicidade. Drijimiro voltava-se – para o rio de ouvidos tapados (p. 113).

Essa primeira descrição, como se lê, não chega a se constituir como *cena* no fragmento, isto é, não há enunciador dessa voz que rememora a história. A imagem, assim, parece não anunciar história alguma: a sintaxe entrecortada, a supressão dos marcadores de tempo e a abolição da ação tornam-se aqui elementos indicativos de uma antinarrativa. Mas o que se subtrai nesse trecho é, sobretudo, o momento anterior à destituição de vínculos pessoais e afetivos que atinge diretamente o protagonista, referido como um órfão permanente. A fábula não se fixa nesse evento, ainda que, logo adiante, o narrador relate as suas consequências: de menino, Drijimiro “passara por incertas famílias e mãos; o que era comum como quando vêm esse pobres, migrantes: davam às vezes os filhos, vendiam filhas pequenas” (p. 114). O tempo passível de ser narrado corresponderá, fundamentalmente, ao período de ascensão individual de Drijimiro e à sua busca frustrada pelas campinas, configurando assim seu destino social (como um romance), porém numa trajetória associada pelo narrador ao “voo da mosca que caminhou até à beira da mesa”. Metaforicamente, a antevisão do abismo relaciona-se à imagem dos barrancos movediços que deflagrara a sua memória falhada. As temporalidades estão, portanto, imbrincadas: a estória da prosperidade de Drijimiro, “tempos de fatos” (segundo o narrador), implica um sentimento de catástrofe pendente.

Assim, redefine-se ao longo da trama o motivo do *locus amoenus*, cuja estilização parece suscitar inicialmente a leitura retórica clássica, que tenderia talvez a reconhecer um sentido harmonioso nas imagens recorrentes da natureza no conto. Ocorre que a “claridade, a cor (amarelo e azul), a presença da água borbulhante, a vegetação, os passarinhos”, de acordo com a enumeração feita por Leyla Perrone-Moysés a partir da leitura do conto (2000, p. 271), não guardam aqui virtudes exclusivamente positivas. Na trama, o ideal da naturalidade carrega uma duplicidade estrutural de sentido, portadora de uma face oculta porém fundamental à conformação da estória – deslocamento próprio a uma “lembrança encobridora” (Freud, 2023). Isso se verifica notadamente na retomada do *tópos* ao final do conto, quando o narrador nomeia a imagem recuperada por Drijimiro: “[...] luz, o campo, pássaros, a casa entre bas-

tas folhagens, amarelo o quintal da *voçoroca*, com miriquilhos borbulhando nos barrancos...” (p. 115, grifo meu). Na relação entre a narração e o passado “inconsoante” da personagem se interpõe, assim, uma imagem da ordem da devastação do território: a voçoroca, que, sendo literalmente a forma mais agressiva de erosão do solo (causada pela água da chuva e de outras fontes, e agravada pela ação humana), faz aqui figura de destituição de um meio social – ausência que, portanto, não se reduz ao circuito das pulsões do desejo do protagonista.

Mas esse quadro ruinoso tampouco se estabiliza na memória da personagem. Funda-se um jogo ambivalente de contrastes entre a situação do narrador *cá*, no sertão (onde “*campinas* eram os ‘alegres’: as assentadas nos morros, esses altos claros, limpos, ondeados em encostas”, p. 114), e a sua busca por recuperar algo perdido *lá*, que, sendo presentificado, passa a designar o que foi destruído e que resta alheio ao mundo do comércio, da mercadoria, do signo morto – no momento, aliás, da entrada do espaço sertanejo na lógica moderna do progresso individual. Configura-se, assim, um vaivém entre duas situações vividas. Os “alegres” do sertão é o lugar, afinal, em que se aperta o nó das recordações, até o ponto em que Drijimiro renuncia à sua procura pelas campinas: “Esqueceu-a, por fim. Calava reino perturbador; viver é obrigação sempre imediata” (p. 113). O protagonista torna-se taciturno, perde a capacidade de observação da natureza e oculta o seu sofrimento, “a ceder-se ao fado” (p. 115), segundo o narrador.

Esse sujeito sem mundo se define ainda no trato com as pessoas do seu círculo mais próximo, como se vê, sobretudo, na relação inconclusiva com duas mulheres que parecem simbolizar objetos distintos de desejo. A primeira delas, Dona Divída, afirma o narrador, “debruçava-se à janela, redondos os peitos, os perfumes instintivos” (p. 113). Assim, emoldurada em quadro estático (“sua pessoa de filha de Deus, tão vistosa”, p. 115), remete a um ideal de beleza que se quer infenso à caducidade dos seres e das coisas. No polo oposto, Dona Tavica, “formosa desbotada”, encontra-se rodeada de crianças, tinha uma “horda de filhos”, e por meio deles “ralhava, amava e parcelava-se” (p. 115). Além de vincular-se simbolicamente à percepção inequívoca da passagem do tempo, ela está ligada à dimensão do zelo maternal, em uma vida radicada no clã familiar, para a “simplificação do coração”. Tavica será, afinal, aquela a quem Drijimiro dedica “calado” o seu afeto amoroso. No enredo, porém, a oposição entre as figuras se desfaz: ambas parecem regidas pelo signo do retorno impossível a um estágio em que o eu, ilimitado, não sustenta contornos definidos.

É significativo, nesse sentido, que a ação narrativa propriamente dita se configure somente quando irrompe a terceira figura feminina, a Sobrinha do Padre. Mulher cadavérica, “negra máscara de ossos”, superlativamente feia (“feia de sorte”), o seu estado de carência absoluta (de modos, de beleza, de vaidade) está, além disso, gravado na ausência do nome próprio, tendo sua identidade vinculada ao parentesco com a autoridade religiosa. É ela, entretanto, quem interpela Drijimiro na praça: “gritou, apontou-o, pôde com ele” (p. 115). Apavorado, o personagem reconhece algo temido na mulher, foge e se tranca em casa. O padre, imediatamente, toma parte na perseguição, “a batina ainda mais preta” (p. 115), acoassando o protagonista. A trama sugere a existência de uma ameaça ou segredo oculto, que talvez se esclarecesse mediante o choque entre as personagens. Mas tal conflito não tem lugar no enredo, e a lacuna permanece aberta. A iminência desse desenlace, porém, desata a memória do protagonista, que “logo não sorriu, transparentemente, por firmitude e inquebranto. Falou, o que guardado sempre sem saber lhe ocupara o peito, rebentado” (p. 115).

O que se revela então, além do desastre que quase se elide na estilização rosiana do *locus amoenus*, é sobretudo o *resto* de vida que ainda assim permanece: “a água azul das

lavadeiras, lagoas que refletem os picos dos montes, as árvores e os pedidores de esmola” (p. 116); tudo e mais que, segundo o narrador, “raia pela indescritção” (p. 116), e que se relaciona no enredo à provável origem social de Drijimiro. O esforço de redimir seu passado da pura abstração, do signo incógnito, não engendra propriamente um processo individual de aprendizagem. É como se nesse mundo em ruínas ainda permanecesse algo dotado de sentido, mas que só se deixa apreender, ao final da trama, em uma imagem *paralisada* da natureza (“O sol da manhã sendo o mesmo da tarde”, p. 116), que não encontra reversibilidade, embora expresse, poeticamente, o anseio de continuidade da vida – como se lê, inclusive, noutros contos da obra.

“Lá, nas campinas”, por meio da temporalidade catastrófica que nele se configura, mostra que vigora nesse arraial longínquo um mundo em movimento; não se trata, portanto, de um meio estático. Mas esse mundo em movimento se põe em um lugar permanentemente deslocado em relação ao olhar citadino. Esse aspecto só se deixa talvez explicar na compreensão do sentido dos influxos modernizantes, da atualização de nichos de uma vida retardatária que, afinal, são mais contraditórios do que meramente atrasados. No conto, a permanência da recordação de um mundo *lá*, que não aponta para nenhum vir-a-ser – num momento em que os grandes negócios invadem as relações de produção no campo –, configura-se como obstáculo da linguagem em sentido amplo: enquanto modo de ver o mundo e de incluir a experiência de Drijimiro num quadro coletivo. Essa possibilidade se frustra na trama, o que leva o narrador a interromper o discurso: “Então, ao narrador foge o fio. Toda estória pode resumir-se nisto: – Era uma vez uma vez, e nessa vez um homem. Súbito, sem sofrer, diz, afirma: – ‘Lá...’ Mas não acho as palavras” (p. 116).

A perspectiva autoral revela-se, assim, de modo ambíguo. Vê-se uma poética da linguagem que provoca estranhamento permanente no leitor e que põe em causa não apenas a legibilidade estilística na relação entre obra e público tradicional, mas também, e especialmente, a apreensão de um mundo social que escapa à lógica e às regras da sociabilidade urbana burguesa (e de suas formas de contato comunicativo). Isso redefine em parte a aposta rosiana nas formas de compreensão pela vida letrada. Lembremos, a esse respeito, da narrativa inicial de *Corpo de baile*, “Campo Geral”, na qual a vida nova começa para o Menino justamente quando a história acaba e ele parte em viagem, momento em que o acesso ao saber e o reconhecimento do mundo são possibilidades efetivas.⁸ Em *Tutameia*, há uma outra configuração do problema. Na medida em que a temporalidade cumulativa e progressista não estrutura o plano da fábula, certa sociabilidade popular endógena é valorizada na imagem opaca de um território sem mando, nos inícios da ocupação desmedida que o Estado e o agro-negócio impuseram ao cerrado rosiano. O jagunço convertido a *clown*, quando no processo histórico a repressão decerto o refuncionalizava noutra direção, paga tributo a esse recorte do material, em que pese, talvez, as bem conhecidas convicções políticas do autor.⁹

⁸ No mesmo volume, em “O recado do morro”, os anúncios obscuros que são transmitidos e modificados pelos recadeiros orais ganham coerência narrativa renovada, atravessam o cortejo letrado que leva o naturalista europeu ao sertão e incidem, decisivamente, sobre o destino do guia Pedro Osório. Tanto assim que José Miguel Wisnik pôde ver nessa novela o modelo de um “pacto de intermediação entre a oralidade e a escrita” (2025, p. 246), ainda que a figura do pactário em Rosa suponha um grau significativo de indistinção dos limites subjetivos.

⁹ Para um relato biográfico sobre a trajetória do autor, com foco nos anos de acirramento do conflito social no país, cf. Nossa (2026, p. 269-574). Sobre as relações – nem sempre tão inequívocas, como vimos – entre a obra de Rosa e o pensamento conservador brasileiro, considerando o anseio de uma “outra ordem, restauradora do pai tutelar ou da autoridade que se havia perdido com a República”, ver Roncari (2004, p. 19). A respeito da posição

As formas ideológicas, via de regra, não são apenas engodo. Elas supõem uma experiência histórica que, de algum modo, torna-se problemática para os seus próprios agentes. Na obra de Guimarães Rosa, ante a supressão simbólica da ordem tutelar, a matéria sertaneja parece deixar de encaminhar promessas alternativas à razão instrumental (ao menos no âmbito da nação), sem que isso signifique a superação da poética idealizante do autor nos seus últimos contos. Neles, vaqueiros, caçadores, ciganos, bêbados, ladrões e pequenos empregados, fixados nos confins do sertão mineiro, servem à representação anedótica de uma pobreza que, sob estado de suspeição (ou perseguição) generalizada, ainda assim projeta uma vida sem as injunções permanentes do mundo do trabalho. Daí o estranho impulso utópico que, na obra, tende a se converter em seu contrário e, talvez por isso mesmo, mostra-se capaz de nos interrogar no presente. Em *Tutameia*, desponta uma ordem ao mesmo tempo precária e sem mando direto, afetiva e apartada, com riso e violência, exemplaridade e devaneio, a partir de comunidades endógenas e personagens errantes – nas histórias que se repõem sob a ameaça de extinção aos olhos do leitor citadino.

Referências

- ARRIGUCCI JR., Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 40, p. 7-29, nov. 1994.
- ARRIGUCCI JR., Davi. “Guimarães Rosa e Góngora: metáforas”. In: *Achados e perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Polis, 1979, p. 131-137.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas v. I)*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 213-240.
- BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2004.
- BOLLE, Willi. “Anedotas de abstração”. In: BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 111-133.
- BOSI, Alfredo. “João Guimarães Rosa”. In: BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 457-464.
- CANDIDO, Antonio. “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 99-124.
- CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. In: *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012, p. 111-130.
- CANDIDO, Antonio. “Feitos da burguesia”. In: CANDIDO, Antonio. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 89-98.
- CORPAS, Danielle. *Armas e letras - e outros ensaios sobre Guimarães Rosa*. São João de Meriti: Desalinho, 2019.

social da prosa rosiana (especificamente dos contos de *Sagarana*) em relação ao desenvolvimentismo pós-1930, remeto o leitor ao ensaio de Rabello (2012).

- CORPAS, Danielle. “Modernização, pobreza e graça em *Tutameia*, de Guimarães Rosa”. In: ARAÚJO, Homero Vizeu; KLAFKE, Marina Figueiró; SCHIFFNER, Tiago Lopes (orgs.). *Saldo acumulado e o tamanho do estrago: estudos sobre literatura brasileira moderna*. Porto Alegre: Zouk, 2022, p. 124-132.
- FREUD, Sigmund. “Lembranças encobridoras”. In: *Obras completas, volume 3: Primeiros escritos psicanalíticos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2023, p. 275-303.
- FREUD, Sigmund. “Psicopatologia da vida cotidiana”. In: *Obras completas, volume 5: Psicopatologia da vida cotidiana e Sobre os sonhos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 13-376.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Pércles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1976.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso memorável, conto, chiste*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LUZ, Paulo Ribeiro da. Carta enviada à redação do jornal *Pulso*. Arquivo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB – USP), Fundo João Guimarães Rosa, JGR-R17, 03, 12.
- MAGALHÃES JR., José César de. “Coronelismo sem sujeito: ilegalismos coloniais e concentração de poder”. *Cadernos Metrópole*. São Paulo, v. 16, n. 61, p. 1-19, set/dez 2024.
- NOSSA, Leonencio. “O soldado (1951-1967)”. In: *João Guimarães Rosa, biografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2026, p. 269-574.
- NOVIS, Vera. *Tutameia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989.
- NUNES, Benedito. “Tutameia”. In: NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. 34, 2009, p. 195-201.
- PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras histórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.
- PACHECO, Ana Paula. “Os irmãos Dagobé e a quadrilha brasileira”. In: CASTRO, Gustavo de; ROWLAND, Clara; BESSA, Leandro (orgs.). *As primeiras histórias de Guimarães Rosa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2024, p. 97-107.
- PERRONE-Moisés, Leyla. “Nenhures 2: ‘Lá, nas campinas’”. In: *Inútil poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 264-279.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O mandonismo local na vida política brasileira e outros ensaios*. São Paulo: Alfa Omega, 1976.
- RABELLO, Ivone Daré. “Le trikster et le malandro: la dimension historique de la représentation des motifs archaïques dans l’oeuvre de Guimarães Rosa”. In: OLIVIERI-GODET, Rita; WREGÉ-RASSIER, Luciana (orgs.). *João Guimarães Rosa: mémoire et imaginaire du sertão-monde*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 77-88.
- RÓNAI, Paulo. “Especulações sobre *Tutameia*”. In: *Rosa e Rónai: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 149-158.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa – mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Unesp, 2004.
- ROSA, João Guimarães. *Tutameia: terceiras histórias*. 1. ed. São Paulo: Global Editora, 2021.

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969". In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 70-111.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. "Viagem do recado". In: SILVA, Kristoff (org.). *Viagem do recado: música e literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2025, p. 197-250.

“Dia da caça, dia do caçador”: o arquivo convulsionante da ditadura brasileira em *Sempreviva*, de Antonio Callado

“Day of the prey, day of the hunter”: The Convulsing Archive of the Brazilian Dictatorship in Sempreviva, by Antonio Callado

Leonardo Brandão de
Oliveira Amaral

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

João Pessoa | PA | BR

leonardobrandaoa@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4473-3236>

Resumo: Este trabalho investiga as dimensões mnemônicas e arquivais do romance *Sempreviva*, de Antonio Callado. Com base na estética bakhtiniana e na teoria do arquivo derridiana, enfoca-se a obra em sua historicidade aberta, a partir da sua materialidade. Quatro etapas analíticas são realizadas no decorrer do estudo. Primeiro, recompõe-se as coordenadas espaço-temporais do romance e as problemáticas centrais ao desenvolvimento da pesquisa. Em seguida, trabalha-se os desníveis entre extra e intradiegeese e entre memória e arquivo. Na quarta seção, confere-se à narrativa uma forma sintética, a partir dos agentes da rememoração e do arquivamento, as três-seis personagens fraturadas. Na última etapa, propõe-se uma síntese conclusiva das dinâmicas conservação/abertura, arquivo/memória e obra/arquivo, conforme os atravessamentos do romance. Ao final, alcança-se o entendimento de que a heterogeneidade anarquívica é preservada, mas abre-se para um porvir consumidor, do qual se espera uma resposta ou uma nova (con)formação apaziguadora do conflito convulsionante que é o estado de memória e arquivo de um país inacabado e em autodestruição.

Palavras-chave: Estética bakhtiniana; Mal de arquivo; Memória; Imagem.

Abstract: This work investigates the mnemonic and archival dimensions of the novel *Sempreviva* by Antonio Callado. Based on Bakhtinian aesthetics and Derridean archive theory, this study focuses the work in its open



historicity, starting from its materiality. Four analytical stages are carried out during the study. First, the space-time coordinates of the novel and the central issues related to the development of the research are reconstructed. Next, the disparities among extra and intradiegesis and between memory and archive are examined. In the fourth section, a synthetic form is conferred upon the narrative, focusing on the agents of remembrance and archiving, the three-six fractured characters. In the last stage, a conclusive synthesis of the dynamics conservation/opening, archive/memory, and work/archive is proposed, according to the intersections of the novel. In the end, it is understood that anarchivic heterogeneity is preserved but remains open to a hereafter that brings closure, from which is expected a response or a new (con)formation that appeases the convulsive conflict, which is the state of memory and archive of a country unfinished and in self-destruction.

Keywords: Bakhtinian aesthetics; Archive fever; Memory; Image.

1 Introdução

A presente investigação tem um objeto literário delimitado: *Sempreviva*, de Antonio Callado, romance publicado em 1981. Seu ensejo, no entanto, não é, propriamente, uma análise educada do romance segundo uma interpretação específica, mas uma compreensão arquitetônica do arquivamento da obra e das pulsões de arquivo que mobiliza e pelas quais é mobilizada. Assim, como passo metodológico, reduz-se e pretere-se partes centrais do romance, em especial o desfecho, em razão da essencialização da dimensão arquivada da obra.

Em primeiro plano, este texto coloca em questão a problemática relação entre a memória e o arquivo em momentos de crise social e identitária. O romance de Callado, ao trabalhar esteticamente os processos mnemônicos e arquivísticos no contexto brasileiro e latino-americano, em geral, enfatiza a convulsionante tentativa de arquivar o presente e o passado de uma realidade desarranjada e de um povo que resiste à autoridade do arconte oficial.

Em segundo plano, e apenas superficialmente, este trabalho coloca em questão os problemas identitários e transcendentais representados que estruturam a narrativa. A terceira parte do romance, em que as implicações destas instâncias do objeto estético alcançam plenitude interpretável, é deixada de lado. Embora sejam indispensáveis para uma compreensão total da obra, requerem uma abordagem diferente que, em certa medida, depende de um entendimento analítico do primeiro plano, que pensa a obra na sua historicidade.

Esta é analisada, nas seções a seguir, como a configuração do passado em termos de uma temporalidade em contínua recuperação. Trata-se, portanto, de conceber uma mediação crítica da articulação entre memória e arquivo, rememoração e arquivamento, no romance calladiano.

Como ferramentas analíticas para completar tal tarefa, referi-me a quatro conjuntos de referências. Para estruturar sistematicamente a abordagem, privilegiei a estética bakhtiniana, como base para as demais contribuições teóricas. Recorri, ainda, às conceituações de Jacques Derrida (2001) e Georges Didi-Huberman (2015), para pensar o anacronismo da imagem, neste, e o arquivo, naquele. Para contextualizar a obra e a análise, fiz uso de trechos de entrevistas do autor (Leite, 1988 [1981]; Callado, 1988 [1981]), da fortuna crítica do romancista e de outros romances brasileiros do período (Gouveia, 2006; Figueiredo, 2017), do arquivo oficial (Brasil, 1979) e de textos de outros escritores latino-americanos (Vallejo, 2008 [1918]). Para fins práticos, para a análise da obra em sua composição e para a precisão da argumentação, utilizei a narratologia de Gérard Genette (197-) e as definições do dicionário de Antônio Geraldo da Cunha (2010) e da gramática de Evanildo Bechara (2009).

As etapas analíticas são desenvolvidas em quatro seções. Na primeira, *Entre a memória e o arquivo, a deseducação*, antecipa-se os traços e os elementos gerais da obra e a determinação espaço-temporal do romance e da sua publicação, com especial destaque para a posição do autor-arconte. Elabora-se, então, as questões principais a serem enquadradas nas seções seguintes.

A segunda parte, *A imagem-obra e a imagem-arquivo, níveis contaminados*, trabalha os desníveis entre as dimensões intra e extradieгéticas e, portanto, entre a imagem como objeto materializado e como arquivo/arquivamento. O atravessamento de tais momentos da relação do leitor com a imagem dá densidade à problemática da historicidade. O predomínio do extradieгético sobre o intradieгético, neste momento da análise, dá-se pelo posicionamento do leitor como o agente que interage, de fora, com a materialidade da obra, fluindo, pelo seu olhar, o tempo.

Na terceira seção, *Círculos autodestrutivos de consciências fraturadas: “só nos outros nos achamos e nos aprendemos”*, os agentes da rememoração e do arquivamento dieгético são caracterizados e, em seguida, analisados. A narrativa, então, recebe uma forma sintética sob a perspectiva do arquivo e dos conflitos da consciência.

A divisão final, *No vértice da distância intransponível entre a imagem-obra e a imagem-arquivo, o fantasma*, de caráter conclusivo, organiza os desenvolvimentos precedentes, dando fecho à dimensão arquivada da arquitetura do romance. As problemáticas enquadradas, retomando o quadro analítico da segunda parte, são, então, as dinâmicas conservação/abertura, arquivo/memória e obra/arquivo.

As imagens são concebidas, por fim, a uma distância intransponível – entre a obra e o arquivo –, representando o conflito experienciado, não passível de solução. Não há possibilidade de organização a nível mnemônico, muito menos um arquivo pacífico. A heterogeneidade é conservada, mas abre-se para um porvir consumidor, talvez capaz de encontrar uma resposta ou uma nova (con)formação apaziguadora do fantasmagórico.

2 Entre a memória e o arquivo, a deseducação

Sempre viva – romance de Antônio Carlos Callado, publicado em 1981 – assim como parte significativa da literatura pós-64, é ponto de inflexão de dois processos de potenciais implicações históricas e sociológicas, um de arquivamento e um memorialístico. Pensar a obra na sua his-

toricidade, como configuração do passado – *relativamente fechada em si e aberta para o porvir* –, requer considerar esses momentos da atividade estética. É preciso encontrar, assim, uma mediação crítica que permita, sem lesar uma ou outra parte, reconhecer como o romance de Callado articula duas dimensões ou, melhor, níveis da *temporalidade em contínua recuperação*.

O encontro dessas duas epistemologias não é algo novo. Os percursos dos conceitos de *arquivo* e *memória* são tão embricados que, por vezes, se confundem. As zonas de contato, em termos de teorização e aplicação analítica, provocam, por vezes, ambiguidades pouco produtivas, pois, ao invés de enriquecerem os dois campos com a exploração das possibilidades de sentido provocadas pela contaminação das teorias no tempo ou no confronto do olhar com o objeto, fendem as fronteiras, levantando muros e ignorando a mestiçagem das regiões de interseção.

No romance de Callado, tal local constitui-se peça destacada da composição da arquitetura¹. Apesar do movimento progressivo da narração, característico da intriga presentificada – que constrói um presente entre analepses e prolepses, utilizando a terminologia de Gérard Genette (197-, p. 34-45), mantendo, em linhas gerais, a linearidade entre narrativa e história² –, o recurso à rememoração e à solidariedade entre o passado e o presente, entre os vivos e os mortos, valora a memória como função determinante da unidade de sentido apreensível. À semelhança da narrativa em analepse, que predomina nos livros de memórias, consciências presentificadas constroem sentido do passado. À diferença, porém, predomina a ação, sendo a imaginação e o diálogo formas dela, sobre a rememoração, postergando a interpretação para o olhar superior do leitor, agente da unidade entre ação e pensamento das consciências diegéticas.

Há três personagens *duplicados*, cujas atividades mentais são formalizadas por um narrador extradiegético-heterodiegético – o qual, conforme Genette (197-, p. 246-247), está fora da narrativa e da história – que incorpora seus pensamentos e valorações ao discurso indireto livre³ ou, mesmo, contraditórios monólogos interiores. A *obsessão perturbadora por amor e morte* dos três personagens Quinho-Vasco, Antero-Claudemiro e Jupira-Lucinda, fragmenta o tempo na ciclicidade de criar e enevoar e atar e romper possíveis causalidades. Nenhuma dessas consciências *organiza o mundo*, usando a expressão do próprio Callado (1988, p. 18). Para

¹ Para Mikhail Bakhtin (2014, p. 22), compreender o conteúdo da atividade estética, sua contemplação, que é o objeto da análise estética, passa pelo entendimento da sua singularidade e sua “estrutura puramente artística”. Esta sendo o “objeto estético arquitetônico”. Doravante, os usos de arquitetura referem-se à forma individualizada pela atividade de um autor-criador, no caso, a consciência autoral, e atualizada pela atividade de um autor-contemplador, no caso, o leitor. Compreende-se, nisso, a unificação dos dados materiais, portanto extraestéticos, por meio de uma “[...] organização composicional, concebida teleologicamente [...]” (Bakhtin, 2014, p. 23), em direção a uma axiologização, apreensível discursiva e artisticamente, do heterogêneo da cultura humana: a forma arquitetônica.

² Tomemos, para simplificar, os seguintes trechos dos primeiros parágrafos do capítulo 9, exemplo do tipo de construção composicional predominante na narração do romance: “[...] Quinho *sentiu*, na rua, o calor que *fazia*, [...]. Alguma coisa *devia* estar para acontecer [...] e aqui ele *parou*, à luz de um lampião, como se, mesmo para uma anotação mental de prioridades, fosse melhor vê-las nítidas, *à medida que as formulava* [...]” (Callado, 1981, p. 57, grifos meus). Pretéritos perfeitos e imperfeitos, estes ora no subjuntivo ora no indicativo, localizados, todos, no tempo e no espaço por meio de advérbios, com, ainda, projeções do futuro *exclusivamente* veiculadas indiretamente – como fluxos das consciências dos personagens – presentificam a narrativa na atividade física e mental dos personagens.

³ Essa técnica, lembremos Bechara (2009, p. 483), citando Mattoso Câmara, estabelece um elo psíquico entre narrador e personagem.

o romancista, não há mais a capacidade de executar essa ação na sua contemporaneidade, pois, “[...] pelo menos de forma compreensível [...]”, perdeu-se a confiança de ter, na sucessão de acontecimentos, uma

[...] esperança de organizá-los, e, deles, próprios, uma falta de coesão, uma falta de sentido que eu acho que *não é só no Brasil, não, mas que aqui aparece mais*. É a perda da dimensão utópica no mundo contemporâneo, *falta de uma religiosidade*. (Callado, 1988, p. 18, grifos meus)

A determinação espaço-temporal de um aqui-Brasil não é despropositada. “[...] aqui aparece mais [...]”, nota o autor que, como sua narrativa, faz da elipse⁴ ferramenta⁵ dupla de conservação e abertura, duas potências contraditórias. Essa estilização, de poder retórico e com seguras intencionalidades discursivas, reafirma a defesa, por Callado,⁶ da noção de país-inacabado, tão veemente reiterada em textos e entrevistas. O tempo da história vê-se implicado no tempo do ser, obrigando o artista, pelas circunstâncias, a conciliar as inquietações transcendentais com o mundano e, consequentemente, o coletivo.

A produção⁷ de Callado é *atravessada e atravessa* – na medida que, em diversos momentos, o autor *escolhe* saltar nos furacões – pelas crises do século XX. Em 1937, inicia a carreira como jornalista no *Correio da Manhã*, sob o olhar vigilante da censura estado-novista. Em 1941, torna-se correspondente de guerra na BBC de Londres, presenciando os bombardeios do Eixo e, de novembro de 1944 a outubro de 1945, está em solo francês, logo após a retomada Aliada. De volta ao Brasil, continua a rotina de viagens e reportagens, com um itinerário que zigzagueia pelo Xingu e pelo Nordeste das ligas camponesas e do *Tempo de Arraes*, visita o Vietnã do Norte durante a guerra e a Cuba comunista. Pós-64, é preso duas vezes – uma no mesmo ano do golpe e outra em 1968, com o fechamento do congresso.

Nos entretempos, escreve ficção e crônica jornalística. Uma e outra confundem-se, por vezes, mas o autor tenta desemaranhar: a ficção não se força, leva tempo. Sua resposta para um Brasil desarranjado e a necessidade de uma organização é, no romance, a prosa fragmentada, ansiosa pelo reencontro dessa *religiosidade* perdida. Duas forças entram em conflito,

⁴ “Chama-se elipse a omissão de um termo facilmente subentendido por faltar onde normalmente aparece, ou por ter sido anteriormente enunciado ou sugerido, ou ainda *por ser depreendido pela situação, ou contexto*” (Bechara, 2009, p. 592, grifos meus).

⁵ Uma nota relevante, pois exemplar da composição da narrativa, sobre essa afirmação é que a elipse, no romance, é, essencialmente, interpretativa. Do ponto de vista temporal, novamente recorrendo a Genette (197-, p. 106-109), as elipses são, em geral, ausentes: os personagens sabem dos fatos, apenas são incapazes de arquivá-los – no que concerne à fisicalidade acessível do arquivo – e, o que faz parte do processo de arquivamento, interpretá-los. A única elipse temporal significativa é a morte de Lucinda, mas ela é secundária à necessidade ética que lhe segue, a vingança. Ainda, o vácuo físico deixado por Lucinda é ocupado pela sua existência espectral, de fantasma que se materializa nos sonhos e no corpo de outras, nunca elipsada.

⁶ Dos arquivos em vídeo de Callado, dois merecem destaque pela facilidade de acesso e contextualização política: a entrevista do autor ao projeto *O perfil do pensamento brasileiro*, organizado pelo Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro, com participação de Antônio Carlos Lobo e Ivo Lobo e data estimada de 1987; e 3 *Antônios e 1 Jobim – histórias de uma geração: encontro de Antônio Callado, Antonio Candido, Antônio Houaiss, Antônio Carlos Jobim*, entrevista de Zuenir Carlos Ventura, em 1993.

⁷ Para uma cronologia simplificada, considerar as entrevistas a Ligia Chiappini Moraes Leite (1988, p. 9-27).

nessa busca de sentido: a realidade histórica⁸ e a inquietação metafísica. Sua escrita, ancorada no presente, temporal e geográfico, com raras exceções, faz da ficção o caminho elíptico, onde transcendência e engajamento buscam, na imagem refratada, uma possível síntese.

A crônica, por sua vez, é o espaço do engajamento autoral. Nela, há o imediatismo de conferir forma e sentido à ação do homem sobre o mundo. Tal ímpeto pessoal e pragmático permite a Callado dizer, sem ficcionalizar, que “[...] os Estados Unidos ficaram independentes de *nós*” (Callado, 1997 [1992], p. 81, grifo meu); assumir a intimidade da primeira pessoa para afirmar: “Quero deixar registrado aqui [...]” (Callado, 1997 [1995], p. 89); e não refratar seu lugar discursivo: “Eis o que acha este repórter, ex-alvo das bombas do doutor Strangelove” (Callado, 1997 [1992], p. 129).

A desorganização do mundo e das personagens, em *Sempreviva*, segue essa íntima ocupação com a dimensão histórica, mas é sujeita à refração própria da ficção estética. A fragmentação conjuga, assim, os caracteres da tradição do romance à sua historicidade – dos últimos anos da ditadura militar e de um Brasil inacabado –, motivando, tematicamente, a quebra, tanto da narração quanto das consciências diegéticas, em razão de duas crises, a transcendental e a mundana.

O modo elíptico tem, todavia, como antecipado, uma dimensão imagética indissolúvel. A obra aguarda sua *consumação* – “[...] terminar, completar, acabar [...]” (Cunha, 2010, p. 174) –, cuja realização é adiada, em razão da inorganicidade do objeto estético. A imagem, assim, aguarda, inevitavelmente, o olhar saturado de tempo, como necessidade interna aos próprios objetos, projetando, como diria Didi-Huberman (2015, p. 22, grifos do autor), uma “[...] valiosa *necessidade do anacronismo* [...]”.

Institui-se, nisso, o processo de arquivamento da obra literária. Sua abertura para o porvir consumidor, ao mesmo tempo que ancorada numa historicidade, enfatiza a necessidade anacrônica. A incapacidade da organização imediata, de um primeiro arconte que delega o fecho àqueles que estão fora do seu tempo e, portanto, anacrônicos ao objeto estético, obriga o leitor a abrir e gerir o arquivo.

Tal traço não é exclusivo de *Sempreviva*, mas deixa de ser uma condição *sine qua non* do objeto estético – na medida em que toda leitura é ativa e anacrônica, dado o distanciamento temporal e material entre leitor e escritor – para tematizar um conflito arquivar entre a memória das vítimas e o arconte-algoz. Retomando e repensando para além de *Quarup* a mensagem que Gouveia (2006, p. 23) atribui ao narrador calladiano, que se move entre as consciências fragmentadas e metamorfoseantes em discurso indireto livre ou monólogo interior, entrevê-se a “[...] necessidade de deseducação do próprio Brasil: só a partir da revelação e da assunção de sua heterogeneidade, rasgando as máscaras seculares de país uno e homogêneo para todos”. Ao mesmo tempo, porém, considerando o elencar a nível temático uma crise identitária, coloco em questão: quanto a deseducação não comporta, inevitavelmente, a (re) educação e é, portanto, sintomática – “[...] sinal, indício [...]” (Cunha, 2010, p. 599) – de uma tensão entre amor (busca da unidade) e morte (heterogeneização)?

⁸ A esse propósito, Arturo Gouveia (2006, p. 9), na sua leitura de *Quarup*, resume alguns dos temas comuns do Brasil pós-golpe: “[...] a fragilidade da democracia do pós-guerra, o crescimento das Ligas Camponesas do Nordeste, o golpe de abril e a repressão militar, a fragmentação da Igreja entre seu conservadorismo histórico e os primeiros sinais do surgimento interno de uma linha progressista”.

3 A imagem-obra e a imagem-arquivo, níveis contaminados

O arquivamento empreendido pelo romance pode ser pensado em dois níveis, com base nos desenvolvimentos precedentes. O primeiro é o extradiegético, já solidamente definido por Eurídice Figueiredo (2017), que vê *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Está-se, então, na altura do autor-pessoa, nos termos de Bakhtin (2003, p. 190-191), aquele que é integralmente separado da obra, agora dotada de uma autonomia relativa, e que só pode conectar-se a ela como um outro contemplador, à guisa do autor-contemplador tradicional: o leitor. O estudo do arquivamento da obra a nível extradiegético tem como principal preocupação a sua recepção, em razão da ênfase histórico-sociológica, e o seu arquivamento, na medida em que a tentativa do discurso artístico de inserir-se no arquivo histórico, no nosso caso, da ditadura brasileira, contrapõe a autoridade da estética à autoridade da política estatal.

Ocorre, todavia, que uma leitura crítica, que se propõe, ela mesma, a conscientizar-se do processo de arquivamento do qual ela própria participa, não se desvincula do processamento da obra em sua materialidade irreduzível. Principalmente no caso do objeto estético, considerar em absoluto apenas a recepção da obra – na sua leitura hegemônica, por exemplo – é ignorar a própria natureza polissêmica da obra de arte. Ainda, recusar-se à interpretação – à competência hermenêutica – equivale a submeter o arconte à superioridade do arquivo, o que equivale a subordinar-se acriticamente à autoridade do arquivista antecedente.

É nessa medida que o estudo do primeiro nível arquivado de *Sempreviva* precisa incorporar o segundo, o diegético. A própria tematização do processo de arquivamento demanda um olhar que tenha em si a imagem-obra e a imagem-arquivo, percebendo o trabalho dos arcon-tes hegemônicos em choque com o do arconte artista. O movimento de ida e vinda entre as duas imagens atravessa-as, percebendo-as como dois instantes de um processo contínuo, inacabado no presente que aguarda o porvir.

Tal via de mão dupla, ainda, é marcada pelo intenso tráfego do tempo, estendendo as pretensões do arquivo rumo ao infinito, não só para o futuro como para o passado. Os cruzamentos podem ou não ser marcados na imagem. Um dos casos especialmente significativos disso, em *Sempreviva*, e que reitera o tom elíptico, é a presença ominosa do famoso trecho de César Vallejo: “Às vezes, nas minhas pedras se erguem os nervos estropiados de um extinto puma”.⁹

Dimensionar a funcionalização de epígrafes, como a mencionada, nunca é tarefa banal. No presente caso, ela não pode ser ignorada, em razão das implicações de sentido que aparecem ao longo do romance, não tratando-se apenas de uma deferência intelectual ou possível inspiração. O trecho solitário entre as longas extensões em branco das páginas, *agora amareladas*, intima o leitor a integrá-lo aos outros fragmentos.

Mantendo-nos na perspectiva arquivada, as palavras de Derrida (2001, p. 17, grifos do original), comparando o *exergo* com a citação, são oportunas. Entre os dois, encontra uma expressiva convergência:

Citar antes de começar é dar o tom deixando ressoar algumas palavras cujo sentido ou forma deveria dominar a cena. Dito de outra maneira, o exergo consiste em capitalizar numa elipse. Acumular de antemão um capital e preparar a mais-valia de um arquivo. Um

⁹ Tradução livre de: “A veces en mis piedras se encabritan los nervios rotos de un extinto puma”.

exergo estoca por antecipação e pré-arquiva um léxico que, a partir daí, deverá fazer a lei e *dar a ordem* contentando-se em nomear o problema, isto é, o tema.

A economia arquivar vê-se, nessa concepção, caracterizada. Reúnem-se, na incisão primeira, as funções instituidoras e conservadoras do material do arconte. Reinando acima e à frente do registro, o exergo pré-determina e coopta interpretações, validando determinada *conformação*.¹⁰

Um texto, pensado na sua forma editorada, como produto interpretável, não se furta a tal ferramenta. Dentre as partes que ocupam essa função, antecedendo diretamente o texto, pode-se mencionar os prefácios, as biografias dos autores, as contextualizações históricas, as notas de editores e as epígrafes. Cada uma delas, como dispõe Derrida, pré-arquiva um léxico, nomeia o tema-problema sobre o qual se debruça o intérprete.

No caso literário, todavia, nem sempre o “fazer a lei e *dar a ordem*” consegue capitalizar a elipse como bússola hermenêutica do texto-arquivo. A própria natureza da arte verbal, que ficciona, dramatiza e poetiza a palavra, configurando tempo, espaço, consciência e, principalmente, discurso, contrapõe-se à palavra-determinadora.

Evidentemente, há gradações dessa interação. As palavras dos editores e comentadores não conseguem disfarçar a incisão no corpo do texto, passando como acessórias. As biografias e as contextualizações, embora, para grande parte dos visitantes do arquivo, ocupem a posição de autoridade do domínio sobre a historicidade da obra, são incapazes de preencher por completo os espaços temporais entre o leitor e o arquivo. Por outro lado, os prefácios dos autores detêm plena reverência arcôntica, conferida pela indissociabilidade entre o arquivador-arquivado e o arquivo, tendo em vista que um e outro confundem-se no apagamento das fronteiras, no ato de arquivar-se que é enunciar sobre o próprio discurso.

Caso particular, dentre os mencionados, é o da epígrafe. Como incisão no corpo do texto, ela destaca-se, inserida elipticamente, sozinha, no vazio de sentido. Anterior a ela, apenas o título. Dá-se o problema, mas a ausência de um enquadramento enunciativo, de um *eu* que *reorienta* a palavra do *outro* sobreposta ao texto, capitaliza sem capitalizar, ou, para dizer como Derrida (2001, p. 77, grifos do original) – quando de uma denúncia à maliciosa colocação em prática por Yosef Hayim Yerushalmi do conceito freudiano de ‘obediência diferida’, “[...] ‘menciona-o’ (*mentions*) mas não o ‘utiliza’ (*uses*) [...]”. Faz dele um conceito (*Begriff*) que por sua vez aborda sem abordar, compreende sem apreender”.

Nessa peculiar situação, o arquivista recusa-se a capitalizar, pelo menos imediatamente. Eis, nisso, a malícia da arte, na sua rebeldia anárquica de se deixar arquivar: o arconte que se rebela contra o arquivo, que, sofrendo do *mal de arquivo* derridiano, convida o leitor, seu possível intérprete, a compartilhar um “[...] desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um

¹⁰ Sobre os dois significados correntes do vocábulo, os desambiguemos sem, contudo, podar sua capacidade semântica. *Conformação* é derivada, segundo Cunha (2010, p. 171), do francês *conformation*, que, por sua vez, segue o *conformātō* latino, cujo verbo latino é *conformāre*. Seu primeiro significado registrado é “[...] formar, dispor, configurar [...]”, ao qual se adiciona, no século XIV, “[...] conciliar, harmonizar [...]” (Cunha, 2010, p. 171). O uso presente considera as duas acepções, uma vez que a heterogeneidade do material empírico do arquivo, fundamentalmente diverso, necessita ser disposto e configurado, para, só então, estar *formado*. Conformar é, em primeiro lugar, ativamente dotar de forma o heterogêneo. Em segundo lugar, uma conformação, no âmbito do arquivo, deriva uma cooptação da interpretação, sob a autoridade do conformador. Neste sentido, coopta o acesso ao arquivo, harmonizando as discrepâncias de perspectivas em uma univocidade.

desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto” (Derrida, 2001, p. 118).

A noção de *arquivo*, à qual Derrida recusa o rigor de nomear como conceito, é instrumental para enquadrar os problemáticos nexos que permitem instituir interpretações às imagens-material que inquietam o homem na sua ânsia nostálgica. Arquivar, considera o filósofo franco-magrebino, equivale a *consignar*, “[...] constituição de uma instância e de um *lugar de autoridade* [...]” (Derrida, 2001, p. 8, grifos do autor). Lugar físico, direito e competência hermenêutica, todos sob a ordenação do arconte, quem unifica, identifica e classifica o arquivo, dotando-o de determinada homogeneidade a ser protegida.

Vê-se, assim, a instável relação estabelecida entre as incisões e o texto, sejam elas anteriores ou posteriores. A epígrafe, com exceção daquela que acompanha explicitação, é a própria marca do secreto e do heterogêneo – da multiplicação de discursos e da ligação da temporalidade por um fio invisível – na unidade da obra, o *outro* que o autor-arconte coloca na cabeceira da mesa.

Há, todavia, uma série de outras incisões, *do* e *no* texto, que tornam *mosaica* a experiência estética. Se, por um lado, a epígrafe é enxertada *no* texto, ela simboliza, também, a invasão *do* romance no poema. O eu lírico de *Huaco*, poema do Vallejo (2008, p. 53)¹¹ de *Los heraldos negros*, após *Sempre viva*, integra a trágica sede de vingança de Vasco-Quinho à da

[...] graça incaica que se rói
em áureos *coricanchas* batizados
de fosfatos de erro e de cicuta.

Agora, a puma peruana e a onça brasileira reclamam a mesma fúria decadente, da *caça que aguarda o seu dia*. Uma ecoa a dor da outra, fazendo símiles uma da outra e semeando seus algozes. Consequentemente, Callado torna-se um arauto negro e Vallejo um memorialista de mortos. Mal está feito esse arquivamento, torna-se anacrônico, na medida em que sua validade cronológica é questionável: já não eram, um e outro, isso, antes que o leitor-arquivista reunisse, na sua mesa de trabalho, o poema e o romance? Vallejo-Callado ou Callado-Vallejo?

Este longo pseudo-*exergo*, que pré-elabora, citando, para “[...] dar o tom deixando ressoar algumas palavras cujo sentido ou forma deveria dominar a cena [...]” (Derrida, 2001, p. 17), antecipa e institui o quadro analítico dos dois processos – o memorialístico e o seu arquivamento. A mediação crítica deles é instrumental para a compreensão arquitetônica do romance de Callado. Três dinâmicas estão em funcionamento, nos (des)encontros dessas dimensões da temporalidade em contínua recuperação: entre *conservação* e *abertura*, que faz da elipse ferramenta denunciadora do conflito entre a manutenção de uma heterogeneidade e a busca de uma religiosidade perdida, à espera do *porvir consumidor*; entre *arquivo* e *memória*, nas dimensões extra e intradieética, imagem-obra e imagem-arquivo; e entre *obra* e *arquivo*, englobando, neste, a realidade extradieética, com todas as incisões e materiais heterogêneos que a obra atualiza e pelos quais é, ela mesma, reconfigurada no porvir.

¹¹ Tradução livre de: “[...] gracia incaica que se roe / en áureos coricanchas bautizados / de fosfatos de error y de cicuta”.

O fluxo do tempo, no entanto, na mesma medida que sedimenta, dispersa. A data da publicação do livro, em relação à deste texto, demanda, do leitor, a investigação do arquivo. Este sujeito, diante de *Sempreviva*, no seu arquivo pessoal, poderia, legitimamente, prefaciá-lo – “[...] discurso ou *advertência*, [...] que antecede uma obra escrita [...]” (Cunha, 2010, p. 517, grifo meu) – com as seguintes linhas, porventura esquecidas por Callado, pouco relevantes para Vallejo:

LEI Nº 6.683, DE 28 DE AGOSTO DE 1979.

Art. 1º É concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexo com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares (Brasil, 1979).

4 Círculos autodestrutivos de consciências fraturadas: “só nos outros nos achamos e nos aprendemos”

Quinho-Vasco, o herói vacilante cujo tormento inicia e encerra o romance, vive um pesadelo de mais de dez anos. Seu tempo está suspenso desde o dia que sua esposa grávida, Lucinda, foi presa e assassinada por Claudemiro-Antero e Ari Knut, agentes do governo. A cena imprimiu-se na memória: a amada retirada no escuro, para nunca mais ser vista, perdida entre a vida e a morte. Vasco-Quinho, naquele momento, não resistira, nem mesmo entendera o toque final da mulher, quando os dois torturadores a arrastaram: o resignado “[...] adeus dos dedos de Lucinda [...]” ou um “[...] brado de so-corro! no escuro do cinema? Ah, isto não ia saber *nunca* [...]” (Callado, 1981, p. 44, grifo do original).

Ficaram, ele e ela, em peregrinação – no plano físico, Brasil-Europa-Brasil –, mas presos no espaço, “[...] feito um copo que vai se estilhaçar no chão mas lá não chega, gestos e copos e *cópulas sem copulação* [...]” (Callado, 1981, p. 73, grifos meus). Torna-se, então, dois: o Vasco-vingança e o Quinho-amante. Seu retorno ao Brasil, em busca dos carrascos de Lucinda, é a tentativa de, pela justiça arquivar – fazer punir e fazer lembrar –, mover o tempo.

Lucinda, todavia, não é o arquivo virtual, à espera do arconte. Não está disposta a “[...] aguardar, fora de cena, sua própria libertação, feito uma incapaz qualquer, uma sinhazinha.” (Callado, 1981, p. 14). Reaparece nos sonhos e na bruma, como fantasma do delirante que continua, eternamente, a falar. Assume a função, assim, de cobrar e guiar e, incorporando-se/ sendo incorporada a Jupira Iriarte, torna-se uma das aliadas de vingança, que consola e atormenta, mantendo Vasco-Quinho entre o sonho amoroso e o pesadelo mortal.

A junção de Jupira e Lucinda, concretizada já no terceiro capítulo, quando Quinho-Vasco vê na primeira o rosto e o corpo da segunda, é indissolúvel. As duas veem-se ligadas a Vasco-Quinho. Nos sonhos, Jupira encontra Lucinda e, na ação, perpetua sua vontade. A estirpe de Jupira, ainda, representa, simbolicamente, o desejo de Lucinda e o que ela poderia ter sido: seu pai e tio querem mais do que a detenção ou morte dos carrascos, sonham

com uma “[...] Nuremberg que incluía os amos também [...]” (Callado, 1981, p. 27) e a sua filha, Herinha, “[...] teria talvez a mesma idade da criança de mármore que tinha ficado empareada no ventre de Lucinda [...]” (Callado, 1981, p. 29).

O enredamento é mútuo: Jupira-Lucinda e Quinho-Vasco amam-se e odeiam-se. Ela é *súcuba*, alimenta-se do amor e da devoção e mantém-lo na “[...] desolada região teológica da Invencível Ignorância, dos que ficam para sempre sentados no escuro.” (Callado, 1981, p. 70), e *sibila* – “[...] entre os antigos, profetisa [...]” (Cunha, 2010, p. 594) –, que tem “[...] uma comunicação a fazer [...]”, cuja vida, “[...] exclamara Lucinda, [...] era também mutável e se regia pelas palavras e pensamentos que compunham a mente dele, Quinho” (Callado, 1981, p. 115). As quatro consciências são, paradoxalmente, imagens de desejo e repulsa, conservação e destruição: a vingança é uma luta pela sobrevivência – física ou arquivada, se é que há diferença – que Vasco-Quinho leva a cabo com o auxílio de Jupira, “[...] sem saber se falava em termos da sua ou da de Lucinda [...]” (Callado, 1981, p. 69).

Jupira-Lucinda, por sua vez, também é movida por vingança, sob a sombra de um amante morto cuja história é ocultada. Atravessou, apaziguou e orientou Vasco-Quinho, quem ela possui enquanto Lucinda, e perde como Jupira. Cumpre, assim, seu acordo trágico, de quem voluntariamente aceita ser dois – “Fale, Lucinda, minha irmã, continuou Jupira, fale aí do seu jacente mirante onde você se vê viver sua pós-vida, para retocar a vida que viveu e para continuar a ser beijada nestes seios que você me legou [...]” (Callado, 1981, p. 157). Com a concretização da vingança, Lucinda está apaziguada, e resta somente Jupira, sozinha, que, na manutenção do seu conflito íntimo sobre o abandono iminente de Vasco-Quinho, não deixa de sentir certo prazer em – no impulso de amor que habita dentro dessa morte – “[...] contemplar a perspectiva de tantos caminhos que tinham saído do humilde larguinho de um encontro em sua vida [...]” (Callado, 1981, p. 187).

O sacrifício de amar – dar-se em corpo e espírito – tem, ainda, uma segunda face. Na busca de vingança, deitou-se também com Claudemiro-Antero, o segundo lacrau, numa reza para “[...] atrair o outro [...], o contrário, nua quieta, sozinha e fechada a Deus [...] para que o contrário, o adversário, viesse ao [...] encontro, [...] como coisa nua, entregue.” (Callado, 1981, p. 177). Foi dessa forma que identificou e recrutou Vasco-Quinho, encontrando o Claudemiro Marques dentro do Antero Varjão. Segue, assim, o ofício da família, dos Iriarte *caçadores* de cobras e escorpiões para exportar veneno, cada um “[...] que morre aumenta as chances de imortalidade do resto da estirpe e agregados” (Callado, 1981, p. 48).

Fecha-se, assim, o quadro de três-seis personagens obcecadas por amor e morte, conservação e destruição. O elo do círculo é Antero-Claudemiro, o onceiro sanguíneo fraturado entre o amor por Jupira e um instinto de morte perturbador, de um Thanatos de erotismo desenfreado. Apesar da monstruosidade com que é representado, não fica de fora da fragmentação:

“[...] preferia não levar a paquera e o campaneamento ao ponto de virar dois caras, um vigiando o outro sem ser visto do outro, Claudemiro investigando Antero, Marquez averiguando Varjão, ninguém vendo ninguém, porra qual é? [...] tinha virado mesmo dois homens, dois caralhos e quatro culhões, besteião, perdido dele mesmo e do mundo, se esquecendo que puto que era, onde é que estava [...]” (Callado, 1981, p. 134).

Espelha-se, assim, a Lucinda-Jupira, do Quinho-Vasco que – “[...] afaga e lambe quatro seios nos [...] dois e [...] possui as duas [...]” (Callado, 1981, p. 157).

Cruel torturador, de uma violência bestial, Claudemiro-Antero é amor pela morte. É homem de acordar “[...] tremendo todo, arretado de morte, quase gemendo de saudades da morte [...]” (Callado, 1981, p. 168). Numa incisão quase simultânea – no mesmo ano da publicação do romance, o que reafirma o arquivamento de uma coordenada e temporalidade precisa – Callado (1988, p. 22) o identifica com Sérgio Fleury, no que seria a tentativa de interpretar a “[...] cabeça de um policial torturador”. Mata por prazer, regozija com a dor do outro e chacina onças na ausência de mulheres, grávidas ou não.

Esse círculo autodestrutivo de seis personagens em três – “Pessoas que ficam suspensas no ar [...]” (Callado, 1981, p. 25) – é movido capítulo a capítulo do romance. A voz da Lucinda fantasma denuncia a técnica: “[...] só nos outros nos achamos e nos aprendemos, pois somos mero reflexo da intensidade com que alguém nos deseja, *para cama ou campá*”. (Callado, 1981, p. 150, grifos meus).

A configuração da intriga, em três partes, é a composição desse círculo de conhecimento e destruição. A primeira, *Regresso à chácara materna*, que ocupa mais da metade da obra, é agente inicial da fragmentação, desenvolvendo, longa e lentamente, os fractais que são as personagens. Em seguida, *O dia da caça* é o clímax vingativo, quando, pela ação de Vasco-Quinho, onça, puma e fantasma executam a vingança de todas as figuras, como Jupira e o místico pássaro Verdurino, de um “[...] reino usurpado por bastardos e vilões e que [...] competia restaurar, pela reparação de erros cometidos contra os mortos” (Callado, 1981, p. 74).

A última parte, *A deusa-arrumadeira*, sela o sentido no porvir. O místico e o elíptico assenhoram o arquivo, na recusa ao arquivo. Dentro da intriga, a vingança de Quinho-Vasco sela os torturadores no esquecimento, destruindo a possibilidade do arquivamento de suas ações. Acompanhando Derrida (2001, p. 21), faz ver a pulsão de morte como “[...] anarquívica, [...] por vocação, silenciosa, destruidora do arquivo”. Por outro lado, a obra-arquivo, com fortes *exergos* e incisões futuras – vide a associação de Claudemiro a Fleury – preserva o arquivo. Este, todavia, incorpora uma deusa-arrumadeira, cuja religiosidade perdemos e, suplica-nos Callado, precisamos recuperar.

5 No vértice da distância intransponível entre a imagem-obra e a imagem-arquivo, o fantasma

Para tocar os pontos sensíveis a este trabalho, deter-me-ei nos aspectos composicionais desenvolvidos até aqui, no que concerne às três dinâmicas a serem mediadas rumo a uma compreensão arquitetônica da obra-arquivo de Callado. Os demais, que compreendem a dimensão transcendental do romance, no fecho entre um destino pessoal e coletivo, entre figuração e rememoração, necessitam de uma perspectivação que, apesar de passar pelo arquivo, não é suficientemente exaurida nele. Há um componente insólito-religioso que exige outros atravessamentos.

Os desenvolvimentos precedentes relacionaram o quadro analítico do final de *A imagem-obra e a imagem-arquivo*, níveis contaminados à síntese da fragmentação mnemônica e pulsional das três (seis) personagens em *Círculos autodestrutivos de consciências fraturadas*: “só nos outros nos achamos e nos aprendemos”. Retomemos, para fins didáticos, as elaborações precedentes.

As três dinâmicas – conservação/abertura, arquivo/memória e obra/arquivo – são as problemáticas imediatas da compreensão arquitetônica de *Sempreviva* em sua dimensão arquivar. Este foco é sobre a obra na sua historicidade, como configuração do passado e passado reconfigurável no porvir, da temporalidade em contínua recuperação.

A *heterogeneidade (in)organizável* é uma das marcas do processo arquivar que, na relação entre a materialidade irredutível, ainda que polissêmica, da obra de arte e o seu arquivamento, funciona como zona de contato, fio condutor, entre conservação/aberta, arquivo/memória e obra/arquivo, no romance. O final da última seção antecipa isso: a contraposição entre o arquivamento *na* imagem-obra, de Quinho-Vasco que lança os torturadores no esquecimento, e o arquivamento *da* imagem-arquivo, do Callado que representa Fleury em toda a podridão de Claudemiro-Antero.

Sigamos o fio, reestabelecendo a compreensão arquitetônica de *Sempreviva*-arquivo. Callado considera sua contemporaneidade inorganizável, assim, configura personagens fragmentárias, perdidas em temporalidades e subjetividades: Jupira-Lucinda, Antero-Claudemiro e Vasco-Quinho. A incapacidade de organizar a realidade é tamanha que suas próprias identidades são contraditórias, indissolúveis entre amor e ódio, memória e esquecimento.

A imagem-obra, da intriga que culmina na destruição anarquívica de todos os personagens, é a do esquecimento. A memória persiste naqueles que continuam, mas, como ferramenta hipomnésica, ela está fadada ao desaparecimento. Os impulsos destrutivos – Quinho-Vasco *escolhe* destruir Claudemiro-Antero e são as consequências de ceder a esse impulso que impossibilitam, no mundo diegético, o arquivamento da morte e da tortura – predominam sobre os conservadores.

A imagem-arquivo, por sua vez, dá fecho ao trabalho arquivar. O arconte-artista prevalece sobre o arconte-personagem, na medida em que as incisões e os materiais heterogêneos, os exergos e os complementos extradiegéticos, fazem, da literatura, arquivo da ditadura. Callado marca, a ferro, Fleury-Antero-Claudemiro, válida determinada conformação. Nesse ponto, há uma organização.

A distância entre as duas imagens, todavia, nunca é transposta. Essa disparidade é sintoma, ou denúncia, de um conflito que não chega à solução. À semelhança do onceiro, quantos outros não morreram em silêncio? Quantas Lucindas permanecem perdidas? Ainda, como evitar que se repita? O que explica, dá sentido, a uma realidade tão brutal, fragmentada e contraditória? Onde está a arconte-deusa-arrumadeira? Como conciliar, ou separar definitivamente, amor e morte?

Permanece, assim, o heterogêneo e continua a necessidade de arquivo. Perecemos, tal como as personagens, de uma obsessão por amor e morte, que preserva e enevoa. Essa perturbação, falando, novamente, com Derrida (2001, p. 117, grifos meus), é inevitável, pois não é só a do que turva a visão, mas também

[...] a perturbação dos assuntos perturbantes e perturbadores, a perturbação dos segredos, dos complôs, da clandestinidade, das conjurações meio privadas, meio públicas, sempre no limite instável entre o público e o privado, entre a família, a sociedade e o Estado, entre a família e uma intimidade ainda mais privada que a família, *entre si e si*.

Trata-se, ainda, de um problema de tradução. Este tem duas dimensões: a da autoridade, que a imagem-arquivo e a literatura como arquivo enfrentam, e “[...] um certo peso de *impensado*” (Derrida, 2001, p. 44, grifo meu). Esta é a dimensão do “[...] entre si e si [...]”, a intimidade, novamente, do “[...] desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto” (Derrida, 2001, p. 118).

A tradução, portanto, responde a imagem-obra. Compreende-se, assim, a necessária e intransponível distância entre obra e arquivo, entre a heterogeneidade e uma organização final, em *Sempreviva*. A ardência do mal de arquivo é permanente.

Ler o romance sobre a perspectiva arquivar passa, assim, por perceber quão intrincada é a relação entre o processo do seu arquivamento e a sua imagem. Ao mesmo tempo que conserva, Callado nega o arquivo: malícia da arte. Intenciona a democratização do arquivamento, abre “[...] a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e à sua interpretação” (Derrida, 2001, p. 123). Ao fazer isso, como sugere Derrida (2001, p. 48-51), o autor coloca em questão o futuro, atravessando e ligando o conceito de arquivo à “[...] experiência muito singular da promessa”.

Denuncia-se, assim, a abertura eterna, para os infinitos leitores-arcontes que continuam a produzir arquivo: “[...] não se fecha jamais” (Derrida, 2001, p. 88). A autoridade do autor promete, pela elipse – “[...] omissão de um termo *facilmente* subentendido [...] *por ser depreendido pela situação, ou contexto*” (Bechara, 2009, p. 592, grifos meus) – que, naquela aparente heterogeneidade, ele encontrará o recalque, “[...] (pois o recalque é um arquivamento), isto é, arquivar *diferentemente*, recalcar o arquivo arquivando o recalque [...]” (Derrida, 2001, p. 83, grifo do original).

A epígrafe, com isso, ganha, ainda, outro efeito. Como ato performativo, que é repetido pelo romance, faz ver, em *Sempreviva*, repetição de *Huaco*, para o que a repetição testemunha uma “[...] ‘verdade histórica’ que não será jamais abalada por nenhuma transgressão à verdade material” (Derrida, 2001, p. 87). Essa repetição projeta-se caleidoscopicamente para o infinito: na trilha de epígrafes, passando por *Los heraldos negros*, livro de poemas de Vallejo em que está *Huaco*, encontra-se outra denúncia presa ao ciclo da verdade histórica recalçada, de origem, quem sabe, perdida: “*Qui potest capere capiat*” (Quem puder entender, entenda) (Vallejo, 2008, p. 7).

Novamente, menciona-se sem utilizar, compreende-se sem apreender. O futuro não pode, assim, ter sua identidade refletida, declarada ou anunciada “[...] senão a partir do que vem do futuro” (Derrida, 2001, p. 96). Exige-se, da imagem-obra, entre conservação e abertura, apenas que preserve a heterogeneidade, as obsessões, as pulsões e os fragmentos, à espera do porvir consumidor, alimentado por, talvez, alguma religiosidade reencontrada.

Por que, então, nessa convulsão metafísica, “[...] o fantasma não responde” (Derrida, 2001, p. 81)? Lá está Lucinda, incorporada, multiplicando seios e sussurrando ordens e súblicas. Para Derrida (2001, p. 81, grifos meus), quando falando do confronto de Yerushalmi com o espectro de Freud, o fantasma:

[...] já havia respondido exatamente aquilo que [...] quer ouvir de sua boca [...] porque terá ficado em posição de ter sempre já respondido [...] porque é um fantasma, portanto um morto. [...] porque é o fantasma de um analista; e talvez porque o analista deva se retirar para esta posição espectral, o lugar do morto, a partir do qual, deixando falar ele

faz falar, não respondendo nunca senão para se calar, não se calando senão para deixar a palavra ao paciente, o tempo de transferir, de interpretar, de trabalhar.

O fantasma, todavia, fala. Se reconhecemos, como o Freud de Derrida (2001, p. 113, grifos do original), a verdade do delírio, a qual é recalcada e reprimida, mas “[...] resiste e retorna, como tal, como verdade espectral do delírio ou da obsessão”, vemos, em *Sempreviva*, exemplo de que não é possível exorcizar os fantasmas no “[...] instante em que os deixa falar [...]” (Derrida, 2001, p. 122). Assim como o Harold de Jensen, *o leitor-arconte persegue o fantasma das conexões elipsadas*, uma vez que, na busca dessa origem nostálgica do mal de arquivo, do começo absoluto, a “[...] memória fiel de uma tal singularidade só pode ser entregue ao fantasma” (Derrida, 2001, p. 128).

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hecitec, 2014.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BRASIL. *Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979: concede anistia e dá outras providências*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6683compilada.htm. Acesso em: 5 de novembro de 2023.
- CALLADO, Antônio. *Crônicas do fim do milênio*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.
- CALLADO, Antônio. *Sempreviva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CALLADO, Antônio. Um escritor em busca do Brasil. In: CALLADO, A. *Antônio Callado*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- CUNHA, Antônio. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2017.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Lisboa: Vega, 197-.
- GOUVEIA, Arturo. *Literatura e repressão pós-64: o romance de Antonio Callado*. João Pessoa: Ideia, 2006.
- LEITE, Lígia. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico. In: CALLADO, Antônio. *Antônio Callado*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- VALLEJO, César. *Los heraldos negros*. Lima: Ediciones Laberintos, 2008.

O caso Lúcia McCartney: Considerações sobre a vida cultural brasileira sob o Regime Militar a partir de um conto de Rubem Fonseca

The Lúcia McCartney Case: Considerations on Brazilian Cultural Life Under the Military Regime Based on a Short Story by Rubem Fonseca

Rubens Corgozinho

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
<https://orcid.org/0000-0002-9043-0391>
rubensfcj@gmail.com

Resumo: O presente trabalho busca, a partir do conto “Lúcia McCartney”, publicado por Rubem Fonseca em 1968, dar conta de contradições presentes na vida cultural brasileira durante o Regime Militar. Partindo da perspectiva da personagem da narrativa, uma jovem prostituta, é realizada uma análise do modo como, na poética do contista brasileiro, a representação de figuras marginais permite lançar um olhar particular sobre as transformações vivenciadas na sociedade de então. Para auxiliar na reflexão, são mobilizados ensaios do campo da história que dão conta do período compreendido pela ditadura, com ênfase sobre a influência estrangeira e os novos veículos de mídia, bem como, no âmbito dos estudos literários, a perspectiva de Georg Lukács, no que diz respeito à formalização do real na construção do objeto literário.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Literatura e história; Rubem Fonseca; Ditadura Militar Brasileira.

Abstract: This work seeks, through the short story “Lúcia McCartney”, published by Rubem Fonseca in 1968, to account for contradictions present in Brazilian cultural life during the Military Regime. Starting from the perspective of the narrative’s character, a young prostitute, an analysis is made of how, in the poetics of the Brazilian short story writer, the representation of marginal figures allows for a particular look at the transformations experienced in society at that time. To aid in this reflection, essays from the field of history that address the period



encompassed by the dictatorship are mobilized, with emphasis on foreign influence and new media, as well as, within the scope of literary studies, the perspective of Georg Lukács, regarding the formalization of reality in the construction of the literary object.

Keywords: Brazilian literature; Literature and history; Rubem Fonseca; Brazilian Military Dictatorship.

O século XX significou para a vida cultural brasileira um momento de mudança face ao passado do país. Tendo se iniciado sob um regime republicano, apenas alguns anos após a abolição da escravidão, o período chega ao fim na sequência de longos anos de repressão militar, com as esperanças depositadas no retorno à democracia que se desenhava em suas décadas finais. Qualquer discussão que busque, portanto, dar conta dessa temática ganha contornos particulares em razão do fato de que, parece ser válido afirmar, em poucos momentos de sua história o Brasil passou por mudanças tão intensas como no intervalo que compreende o breve século.¹

No campo que aqui interessa de modo particular, o do mundo da literatura, em sua relação com a história, para além de estar associado à consolidação de tendências vanguardista que o caracterizam em suas décadas iniciais, como o Modernismo Paulista de 1922, o período apresenta novas potencialidades que surgem no interior da série literária brasileira. Isso porque o século XX é marcado por intensas transformações em todo globo, entre conflitos generalizados e disputas pela hegemonia econômica e cultural, as quais, em sua segunda metade, ganham uma nova dimensão com o fortalecimento dos veículos de comunicação em massa e os produtos culturais a eles vinculados.

É nesse contexto que Rubem Fonseca insere-se, enquanto consagrado contista cujas obras são comumente associadas à violência nos centros urbanos. Esse problema, cada vez mais presente no imaginário coletivo, vincula-se ao crescimento desordenado das cidades, acompanhado de uma modernização incapaz de abarcar a totalidade da população. Sendo o ficcionista um crítico do modo como são conduzidas as transformações da vida brasileira durante o período em que escreve, nota-se uma coincidência entre a abordagem fonsequiana e os novos fatos políticos e sociais que tomam o cotidiano, de maneira que Luciana Coronel (2013), crítica da produção do autor, chega a afirmar que o período de intensificação da violência na contística de Fonseca coincide com a promulgação do AI-5 em 1968 – ano de publicação da coletânea *Lúcia McCartney*. Esta, aqui, surge como ponto central de interesse, a partir de um de seus contos mais célebres, homônimo ao volume.

Como um dos elementos de maior atenção crítica no universo de Fonseca, uma de suas principais linhas de força, a construção de personagens marginais desde sua estreia esteve presente como marca distintiva, de policiais corruptos a criminosos atrevidos.

¹ O historiador Eric Hobsbawm, em uma definição do período que compreende o século baseada em seus eventos o limita entre os anos de 1914 e 1991, com os marcos do início da Primeira Guerra Mundial e da queda do Muro de Berlim (Hobsbawm, 1995).

No que se refere a essa realidade, nota-se a existência de personagens os quais encontram-se na maior parte dos casos perdidos no interior de uma sociedade que se transforma rapidamente sem conseguir fixar-se em valores sólidos – seja a crença no desenvolvimento econômico prometido ou mesmo nos valores cívico-religiosos que parecem orientar a nação enquanto coletivo. Entre esses há fisiculturistas que vivem em uma constante errância, vendendo o próprio sangue para darem conta de sua subsistência, advogados que se submetem aos desmandos das elites em busca de compensação financeira e, o que interessa em particular, prostitutas, como a do conto a ser trabalhado, essencialmente ligadas à submissão ao desejo alheio como modo de subsistência.

Interessa, assim, analisar o modo como os menos privilegiados, vítimas do processo de marginalização sistemático, consolidado ao longo de décadas, se inserem em um novo universo de valores e de consumo, uma espécie de modernização acelerada da vida brasileira, caracterizada pela introdução dos novos moldes do capitalismo global disseminados pelos meios de comunicação.

1 O Brasil de Rubem Fonseca

Com a publicação de suas obras mais conhecidas entre os decênios de 1960 e 1980, é lícito afirmar que o período de maior impacto da escrita de Fonseca coincide com a vigência do Regime Militar Brasileiro. A primeira publicação do contista, em 1963, *Os Prisioneiros*, abre uma espécie de ciclo que, tomando como ponto de interesse tal recorte histórico, viria a se encerrar no ano de 1983.²

Nesse sentido, caberia afirmar que o universo em que se constrói a obra de Fonseca, do ponto de vista histórico, é aquele caracterizado pelas mudanças operadas sobre a sociedade brasileira sob a vigência ditatorial. Como é sabido, o período caracterizou-se pelo evidente estado de exceção, baseado no uso sistemático da violência enquanto política de Estado, por vezes oficial e, com grande frequência, de modo extra-oficial. Para além, o período pode ser pensado a partir de suas evidentes contradições, as quais têm sua gênese evidente na oposição entre os valores conservadores, que supostamente direcionavam a atuação do regime, suas práticas violentas que ganhavam, no cotidiano, o primeiro plano e a introdução de novos modos de agir que acompanhavam a modernização dos países do Primeiro Mundo.

A esse respeito, em um ensaio de Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis, nota-se, como ponto de partida das oposições observadas em razão da atuação do regime, o fato de que “[o] aprofundamento do autoritarismo coincidiu com, e foi amparado por, um surto de expansão da economia” (Almeida; Weis, 2023, p. 272). Em todo o ensaio, Almeida e Weis partem de uma abordagem que busca evidenciar a contradição vivenciada no nível individual, à medida que, para uma certa classe média, havia a coincidência entre o aproveitamento das benesses econômicas e o padecimento da repressão, sobretudo entre aqueles ligados a movimentos políticos de natureza estudantil ou partidária.

² A esse respeito, há uma interessante tese de autoria de Luciana Paiva Coronel que visa dar conta da transformação ocorrida no interior da poética de Fonseca ao longo dos anos de 1980. Trata-se de *Entre a solidão e o sucesso: análise da metaficção e da intertextualidade da produção ficcional de Rubem Fonseca entre os anos 60 e 80* (Coronel, 2008).

Desse modo, como afirmam os autores, “[a] combinação de autoritarismo e crescimento econômico deixou a oposição de classe média ao mesmo tempo sob o chicote e o afago”, de modo que “a realidade era uma sucessão de conflitos morais, impulsos, sentimentos e pensamentos contraditórios” (Almeida; Weis, 2023, p. 272).

O que chama a atenção, porém, nos levantamentos trazidos, e diz respeito à matriz conservadora do regime, em sua ligação com a religiosidade cristã, é o avanço observado de práticas libertárias no campo da atuação individual, sobretudo entre os mais jovens. Isso se consolida no país apesar do fato de que, à época,

se vetava tudo aquilo que aos olhos dos militares e de seus aliados civis parecia atentar contra os valores da “civilização cristã ocidental”, ameaçada de maneira simultânea e sincronizada pelo movimento comunista internacional e pela chamada revolução nos costumes (Almeida; Weis, 2023, p. 280).

É nesse sentido que surge como um fato a ser destacado a observação segundo a qual “[a] modernização da sociedade apressou também a mudança dos padrões de conduta privada”, a qual conduziu “à liberação sexual e ao consumo de drogas, em especial maconha e LSD” (Almeida; Weis, 2023, p. 273), de modo a contrariar o discurso hegemônico veiculado pelos órgãos oficiais de comunicação dos governos militares que propagava mensagens de defesa da integridade familiar em moldes conservadores, além da perseguição a grupos marginalizados comumente associados a tais práticas desviantes que agora tornavam-se regra entre os indivíduos da classe média.

Nessa esteira, um fato de interesse que caracteriza o período e que ganha dimensão crítica na obra de Fonseca é o crescimento da cultura da mídia, veiculada inicialmente pelo rádio, mas, já no início do decênio de 1970, pela televisão, que viria a se tornar meio preferencial de acesso aos produtos da indústria cultural.³

Conforme Esther Hamburger, em ensaio que dá conta justamente de tal veículo de informação,

é a partir de 1964, durante o regime militar, que a ingerência do Estado na indústria de televisão aumenta e muda de qualidade. As telecomunicações foram consideradas estratégicas na política de desenvolvimento e integração nacional do regime. Os militares investiram na infraestrutura necessária à ampliação da abrangência da televisão e aumentaram seu poder de ingerência na programação por meio de novas regulamentações, forte censura e políticas culturais normativas (Hamburger, 2023, p. 374).

No período, há um evidente aproveitamento do Regime Militar dos meios de comunicação em massa, de modo a propagar sua ideologia para todos os lares brasileiros, promovendo uma espécie de educação do conjunto da população para os valores defendidos pelos dirigentes do país. Ao mesmo tempo, o crescente capital vinculado à modernização do país naquele momento, com a entrada de produtos estrangeiros, atrelada à mudança do padrão de vida de parte da população, beneficia-se de modo ainda maior do crescimento

³ Tal nomenclatura faz referência aos estudos de Adorno e Horkheimer (Adorno; Horkheimer, 1985), de relevância fundamental para toda a tradição crítica à cultura da mídia.

de tais veículos de comunicação, a partir do momento em que os toma como modo preferencial de veiculação de seus valores associados à criação de um padrão de vida por meio do consumo. Como aponta Hamburger, “[durante] o regime militar os investimentos aumentaram na forma de instalação de infraestrutura e divulgação de anúncios publicitários” (Hamburger, 2023, p. 374).

Forma-se, dessa maneira, um cenário de estímulo indiscriminado ao consumo, direcionado a todas as esferas da sociedade em razão do crescimento evidente dos meios de comunicação em massa e dos produtos da indústria cultural no período. Conforme João Manuel Cardoso de Mello e Fernando Novais, é possível afirmar que “[o] efeito desse impacto é tanto maior quanto mais a televisão se integra à vida privada dos brasileiros como a principal forma de lazer, de entretenimento e de informação, nos estratos ‘inferiores’ quase a única” (Mello; Novais, 2023, p. 520).

A obra de Fonseca, em razão de tal cenário, ganha importância por lidar sobretudo com os sujeitos marginalizados, os quais concentram em sua vivência cotidiana algumas das contradições mais evidentes proporcionadas pelo período de vigência do Regime Militar em sua aliança com os meios de comunicação em massa e com o capital estrangeiro. Tais sujeitos, apesar de não participarem plenamente dos ganhos propiciados pelo desenvolvimento econômico, ainda assim são a eles expostos, de maneira que tornam-se partícipes das transformações apenas enquanto espectadores e enquanto alvos das elites no atendimento de suas vontades ou em sua oposição a elas.

Mello e Novais, em seu texto, lidam com a mudança de valores operada pelos meios de comunicação no interior da vida brasileira, de modo a abalar valores até então presentes para dar lugar a outros, mais convenientes à radicalização do capitalismo àquela altura. O trecho que se segue lida com um elemento central para a compreensão do impacto sobre as classes marginalizadas que não são integralmente capazes de se identificar com os valores que passam a circular como hegemônicos:

A americanização da publicidade brasileira tem um papel fundamental na difusão dos padrões de consumo moderno e dos novos estilos de vida. Destrói rapidamente o valor da vida sóbria e sem ostentação. Numa sociedade em que a grande maioria é constituída de pobres, passa a fabricar ininterruptamente falsas necessidades, promove uma corrida ao consumo que não acaba nunca, mantém o consumidor perpetuamente insatisfeito, intranquilo, ansioso. Numa sociedade em que os verdadeiros valores modernos ainda não estavam enraizados, trata de vender a sensação de que o consumo pode preencher o doloroso vazio da vida, trazido pelas agruras do trabalho subalterno e pelas misérias morais e espirituais que preenchem parte do cotidiano. Numa sociedade marcada pelo privilégio e pela desigualdade, proclama em alto e bom som que o homem vale o que ele consome (Mello; Novais, 2023, p. 519).

Em razão disso, a entrada no universo fonsequiano permite a abordagem de uma questão complexa e de relevância ainda presente para a vida brasileira, dado o interesse do autor pelo grupo destacado e dada a localização de parte relevante de sua obra no momento das transformações abordadas.

2 Prostitutas x detetives

O conto a ser analisado na sequência, o já mencionado “Lúcia McCartney”, é um dos que dá conta de um grupo de personagens pertencentes à esfera dos marginalizados. A personagem que dá título ao conto e à coletânea é uma jovem prostituta, envolvida em uma espécie de caso amoroso com um cliente mais velho. Entre o evidente platonismo da trama e a grande ironia que o constitui, em razão da mistura entre o amor romântico e a prostituição, o que se destaca, desde o título da publicação, é o seu diálogo evidente com o universo da comunicação em massa, como já apontado, altamente contraditório face à realidade brasileira. A referência ao grupo *The Beatles*, um dos mais consagrados grupos de música *pop* da história, vincula a coletânea a um movimento de aproximação (irônica) dos produtos da cultura que àquela altura dominavam o interesse da juventude do país.

Isso se insere claramente no contexto anteriormente delineado em que se observa a atuação do regime então vigente para a consolidação de um novo universo cultural: “O processo de secularização da cultura, que tinha dado, até 1964, apenas alguns passos, ganhou grande velocidade nos 21 anos seguintes. O autoritarismo plutocrático fechou o espaço público, abastardou a educação e fincou o predomínio esmagador da cultura de massas” (Mello; Novais, 2023, p. 514).

A tomada da personagem da prostituta em particular, enquanto uma espécie de tipo fonsequiano, permite a entrada em seu universo a partir de um ponto de vista específico, o qual viabiliza o alcance de certa dimensão da sociedade brasileira do momento, do modo como é formalizada pelo autor, em suas particularidades que dizem respeito à posição do sujeito marginal.

Especificamente no campo dos estudos literários, portanto, a elaboração de Georg Lukács acerca da concepção de mundo norteadora do objeto literário aqui faz-se pertinente. Isso porque o crítico, em mais de um momento de sua obra, dá destaque à escolha de certas figuras humanas como modo de entrada em uma perspectiva particular face ao real. Tais sujeitos se integram à operação de formalização do real à medida em que servem ao leitor como condutores de sua incursão no plano ficcional.⁴

Dirá o crítico, em um conhecido ensaio, “A concepção do mundo subjacente à vanguarda literária”, que “[o] centro, o coração desta estrutura que determina a forma é sempre, em última análise, o próprio homem” (Lukács, 1991, p. 36). Nesse sentido, evidencia-se a pertinência da análise do conto em razão da particularidade de sua protagonista. O crítico, ainda, destaca de modo enfático a ligação essencial entre os sujeitos que integram a estrutura do texto literário e a historicidade da qual fazem parte:

O caráter puramente humano destes personagens, aquilo que eles têm de mais profundamente singular e típico, o que faz deles, no plano da arte, figuras impres-

⁴ Lukács fala da forma das obras literárias “não já num sentido formalista, mas enquanto forma decorrente da própria essência da estrutura última, que é a forma específica desta estrutura específica.” (Lukács, 1991, p. 36). Essa reflexão apresenta-se de modo particularmente interessante, ainda que sem o foco particular sobre a personagem, nos escritos de Antonio Candido, sobretudo em seu ensaio “Crítica e sociologia”, o qual postula, em específico, a validade da realidade social, enquanto elemento externo, na composição literária a partir de sua integração à estrutura do objeto, tornando-se elemento interno (Candido, 2014).

sionantes – nada de tudo isto pode ser separado do seu enraizamento concreto no seio de relações concretamente históricas, humanas e sociais que são a textura da sua existência (Lukács, 1991, p. 37).

Cabe então dar conta do lugar particular que as prostitutas passam a ocupar na vida brasileira nos decênios aqui destacados. Conforme Mello e Novais, mais uma vez, em razão das transformações econômicas vinculadas à radicalização do capitalismo no período, também a prostituição, enquanto profissão, modifica-se, junto à mudança no padrão de consumo das elites:

Desfrutando do gasto da elite, defrontamo-nos com uma camada de profissionais que prestam serviços, com grande proveito financeiro, ao corpo estressado e à alma talvez atormentada dos endinheirados e de suas famílias: psicanalistas, psicólogos, astrólogos, fonoaudiólogos, acupuntores, pilotos de jatinhos e helicópteros, cardiologistas, prostitutas de luxo, mesmo que disfarçadas de modelos ou miss (Mello; Novais, 2023, p. 508).

É pertinente, a partir de tal comentário, uma digressão que diz respeito de modo profundo à obra de Fonseca em sua essência. Embora neste trabalho a figura da prostituta ganhe centralidade, o universo fonsequiano passa a aproximar-se, ao longo de suas publicações, cada vez mais do universo policialesco, nos moldes do gênero *noir* consagrado por autores norte-americanos da primeira metade do século XX. Há um conto, intitulado “O caso de F.A.”, um dos que integra também a coletânea *Lúcia McCartney*, que apresenta pela primeira vez o personagem Mandrake, o qual será a figura do detetive por excelência na obra de Fonseca. Esse apresenta-se como um advogado ligado à elite econômica carioca responsável por livrá-la de qualquer problemática que possa advir de sua ligação com o submundo do crime e da prostituição. Mandrake, sujeito irônico, amoral, consciente de seu papel, circula pelo espaço marginal a serviço de seus contratantes, os quais são incapazes de livrar a si mesmos de sua atuação transgressora, tornando-se dependentes, portanto, do detetive fonsequiano que, em suas primeiras aparições, às avessas, não desvenda crimes, mas, em certa medida, os encoberta.⁵ Mandrake, portanto, como as prostitutas, integra o grupo daqueles que desfrutam do gasto das elites, embora não ocupe ele mesmo o espaço marginal.

Em um retorno a Lukács, vale apontar que “[toda] estrutura poética é profundamente determinada, exatamente nos critérios de composição que a inspiram, por um dado modo de conceber o mundo” (Lukács, 1965, p. 77) – o que diz respeito à figura do detetive por um lado e, no caso presente em específico, à prostituta. Nessa passagem do ensaio “Narrar ou descrever?”, Lukács aborda a escolha de um personagem feita pelo romancista Walter Scott enquanto modo de garantir à obra a presença do ponto de vista de dois pólos em disputa, colocados sob a perspectiva de um personagem que se situa entre eles. Do mesmo modo, Mandrake, a serviço das elites, em sua atuação junto aos marginalizados, permite a entrada no universo do autor enquanto mediador da relação entre esses dois campos. Já a prostituta, *Lúcia McCartney*, situa-se em um dos espectros em particular, proporcionando, dessa maneira, uma visão também específica, garantida pela sua localização junto aos marginali-

⁵ No caso do já mencionado de passagem *A grande arte*, romance policial de 1983, há uma mudança na atuação de Mandrake, protagonista da obra que atua efetivamente com vistas a incriminar um assassino (Fonseca, 2015a).

zados da sociedade brasileira. As contradições que integram tal posicionamento fazem parte da vivência da jovem prostituta enquanto sujeita à exposição a discursos diversos, dos anúncios publicitários aos programas de rádio com seus novos produtos culturais, sem perder de vista os valores familiares propagados pelos canais oficiais do regime e pelo senso comum da população brasileira.

Nessa esteira, cabe ir ao trecho que abre o conto em questão, o qual, já em seu primeiro parágrafo deixa ver algumas contradições norteadoras da trama:

Abro o olho: Isa, bandeja, torrada, banana, café, leite, manteiga. Fico espreguiçando. Isa quer que eu coma. Quer que eu deite cedo. Pensa que sou criança. Depois que o marido da Isa foi embora ela ficou me marcando ainda mais. Isa diz que ele volta, mas eu duvido. Primeiro, ela não era casada com o marido dela. Segundo, acho que eles não se gostavam muito: Isa de vez em quando fazia programa, e ele sumia durante dias. Acho que agora sumiu de vez. Isa espera que o marido volte, a qualquer momento. As camisas dele estão todas passadinhas na cômoda e ela mandou consertar o binóculo, o cara era doido por jóquei. Ela não sai mais de casa, nem prum programa barra-limpa, mas até agora, nada (Fonseca, 2015b, p. 16).

A primeira contradição, e talvez mais evidente, desenvolve-se ao longo de todo o conto. Trata-se da presença da referência ao universo matrimonial no contexto de prostituição. Isa, espécie de mentora de Lúcia, fazendo as vezes de irmã mais velha, é logo apresentada como alguém que vive um relacionamento altamente irônico no contexto da trama: é casada com alguém que não é de fato o seu marido, ao passo que mantém, simultaneamente, o ofício de prostituta. As atividades típicas do cotidiano patriarcal brasileiro – que durante o período passava por uma primeira onda de desconstrução com o questionamento de seus valores e a introdução da mentalidade do amor livre – opõem-se radicalmente à realidade das mulheres, sendo vistas com certo desprezo sobretudo por parte de Lúcia, já fortemente ligada à nova ideologia da juventude de classe média brasileira que aos poucos viria a se tornar dominante.

Dadas tais contradições, mais uma vez a perspectiva de Georg Lukács mostra-se pertinente. Ainda sobre a escolha da personagem central para a elaboração literária, tem-se que “[trata-se] apenas de encontrar aquela figura central em cujo destino se cruzem os extremos essenciais do mundo representado no romance, aquela figura em torno da qual se pode construir assim todo um mundo, na totalidade das suas vivas contradições” (Lukács, 1965, p. 78). Assim, o lugar particular ocupado pela personagem Lúcia concentra em si o cruzamento de extremos tanto no campo discursivo quanto econômico, sendo em razão disso altamente contraditório. Com a introdução, ainda nos momentos iniciais do conto, do interesse romântico da garota – José Roberto, já mencionado, membro da elite econômica do país –, acentuam-se as oposições que estarão presentes, de modo contraditório, até o fim da narrativa. A escolha fonsequianna, então, faz jus à proposição lukácsiana, à medida que “[o] escritor precisa ter uma concepção do mundo inteiriça e amadurecida, precisa ver o mundo na sua contraditoriedade móvel, para selecionar como protagonista um ser humano em cujo destino se cruzem os contrários” (Lukács, 1965, p. 78).

3 Moralistas, apesar de tudo

Todo o conto de Fonseca é construído a partir da incorporação de estruturas atípicas na esfera literária. Há diálogos que apresentam-se como tópicos, a incorporação de cortes que aludem à cadência narrativa do cinema, além de diversos trechos de cartas que integram-se ao enredo. A certa altura, em diálogo com José Roberto, Lúcia coloca-se no lugar da prostituta de modo a apresentar sua perspectiva face a seu próprio ofício. O que se tem é um dos excertos em que a fala dos personagens surge de modo pouco usual:

PROSTITUTA (eu)

Ganho

- regularmente.
- mais do que uma datilógrafa.
- mais do que um gerente de banco.
- mais do que uma operária.
- mais do que um coronel do Exército (Fonseca, 2015b, p. 30).

A prostituta, nesse caso, é colocada, a partir da ótica da própria protagonista, em uma posição privilegiada em meio à realidade econômica brasileira, posicionando-se acima de profissionais de grande prestígio da sociedade. Ao mesmo tempo, como não pode ser negligenciado, as demais profissões às quais opõe-se a personagem são aquelas que integram o imaginário de uma jovem que ocupa o seu lugar social: a uma jovem situada nos estratos mais baixos da sociedade, a restrição das oportunidades de trabalho a carreiras que demandam menor nível de especialização, tais como datilógrafa e operária, apresenta menor atrativo do que o ofício de prostituta, em razão dos ganhos financeiros inferiores evidenciados por Lúcia.

Nessa esteira, em um trecho que surge logo na sequência, a personagem trata de sua perspectiva face a sua própria profissão, mais uma vez opondo-a a outras formas de trabalho que misturam as de maior e menor prestígio:

Não tenho vergonha de ser prostituta.

Meu trabalho não é pior do que

- o de uma lavadeira que lava cuecas.
- o de uma massagista.
- o de uma arrumadeira que limpa banheiros.
- o de uma dentista.
- o de uma ginecologista. (Fonseca, 2015b, p. 31).

O que se nota, em ambos os trechos destacados, é a espécie de indiferenciação, no discurso da jovem, entre posições distintas na sociedade. Isso torna-se mais evidente, ao longo do desenvolvimento do conto, à medida que a relação entre Lúcia e José Roberto se desdobra. A garota passa a nutrir por seu cliente uma espécie de paixão que em nenhum momento parece ser correspondida. Apesar de situar-se, como visto, no nível econômico, entre os indivíduos da classe média brasileira (entre gerentes de banco e dentistas), no campo das relações amorosas, Lúcia é incapaz de, efetivamente, alcançar seu objeto de desejo para além da relação restrita ao campo de sua atuação profissional.

No que se refere ao modo como foi conduzido o desenvolvimento econômico brasileiro durante o período em que o conto se situa, cabe recorrer às considerações de Mello e Novais, as quais dão pistas de como pode ser lido o lugar ocupado por Lúcia:

O valor do progresso, progresso do país ou progresso individual, é, pois, incorporado de maneira puramente mecânica: o mimetismo, pelos “inferiores”, dos padrões de consumo e estilos de vida dos “superiores”. A carreira desabalada pela ascensão social é, antes de tudo, uma corrida de miseráveis, pobres, remediados e ricos pela “atualização” dos padrões de consumo em permanente transformação (Mello; Novais, 2023, p. 485).

A partir de tal colocação, o que se tem é o fato de que a maior remuneração obtida por uma jovem que circula entre os marginalizados não permite a ela senão imitar o padrão de consumo dos mais ricos, sem de fato alcançá-los sobretudo no que se refere ao lugar ocupado por ela no interior da sociedade.

A conjuntura dos anos de 1960 no Brasil, assim, apresenta-se a partir de tal contradição constante, maximizada pela introdução de novas práticas que afetam os modos de exercício da sexualidade, sobretudo entre os jovens, e que estarão presentes no trato das elites com os marginalizados – como no caso das prostitutas. Em um retorno ao ensaio de Almeida e Weis, tem-se que:

De um lado, tomou o poder pela força uma parcela daqueles brasileiros para quem a “dissolução dos costumes” era parte da insidiosa subversão comandada pelo movimento comunista internacional. De outro, para os filhos do *baby boom* do pós-guerra que chegavam à idade adulta, entravam na ordem do dia os “questionamentos”, como também era praxe dizer, do desdenhosamente chamado “casamento burguês”, tido como o supassumo da hipocrisia e da desigualdade de oportunidades eróticas entre os sexos (Almeida; Weis, 2023, p. 328).

O que se esperaria, dado tal contexto, seria uma redução do moralismo característico da sociedade brasileira, ainda que este estivesse ligado ao discurso oficial dos governantes do país, à época. No entanto, o que o próprio conto deixa ver é a persistência do imaginário conservador mesmo entre os personagens que atuam no campo da transgressão – seja enquanto profissionais, seja enquanto clientes e, portanto, maiores beneficiários.

Um dos trechos que melhor concentra tal contradição, tanto no que se refere a Lúcia quanto a José Roberto, é o que dá conta de sua primeira interação, o momento em que se conhecem e em que Lúcia pela primeira vez o recebe enquanto cliente:

Cada qual vai para um quarto. Renê sabe que eu não gosto de promiscuidade. Eu vou para o quarto com o paulista. Sento num sofá. Ele também senta. Depois deita a cabeça no meu colo, diz que não está com vontade de fazer nada, “esses caras cisamaram que eu hoje tinha que ir com uma garota pra cama, mas vamos só conversar, está OK?” Eu digo que está OK. Ele diz que não quer estragar as coisas. Eu digo que está bem. (Quero ir para o Zum.) Passo a mão nos cabelos dele. “Eu não quero fazer isso”, diz ele, tirando a roupa. Eu também tiro a roupa e nos deitamos, ele sempre dizendo que não quer, mas me papando assim mesmo (Fonseca, 2015b, p. 18-19).

Chama a atenção, a princípio, a observação de Lúcia quanto à promiscuidade. O estabelecimento de tal oposição enquanto valor situa-se em um lugar mais próximo ao conservadorismo do que ao de seu papel de prostituta, ao passo em que também se afasta dos símbolos de juventude que se fixavam àquela altura no país. Na sequência, o personagem José Roberto tem suas ações descritas de modo irônico: apesar de inicialmente colocar-se como alguém forçado a estar com a prostituta, com quem apenas conversaria, passa a, gradativamente, performando uma espécie de recusa, desfrutar de seu serviço.

Outros trechos do conto apontam para suposta dificuldade de entrada no universo da transgressão por parte de José Roberto:

— Que tipo de pessoa ele é?

— Não sei. Outro dia mandei um cabacinho pra ele. A garota estuda. Eles já estavam na cama quando ele descobriu que a garota estava matando aula. Ele ficou uma fera. Deu uma lição de moral na guria, fez ela se vestir, e prometer que não matava mais aula, e mandou-a para o colégio. E pagou dobrado, sem sequer tocar nela. O cara é muito esquisito (Fonseca, 2015b, p. 23).

Mais uma vez, o moralismo do personagem apresenta-se escancarando a contradição: apesar de frequentar o espaço da prostituição, explorando o serviço a ele oferecido, mostra-se preocupado com as condições das garotas que são por ele buscadas para satisfazer o seu desejo.

Também no caso de Lúcia, em outro momento do conto, o universo dos valores familiares entra em cena, em oposição à prática da prostituição:

— Eu sou muito ciumenta. Joguei fora o bilhete da Suely, assim você não sabe o telefone dela.

— Eu tenho num caderninho. De qualquer forma, muito obrigado pelo ciúme.

— Se eu soubesse cozinhar fazia comida pra você. Eu queria ficar aqui (Fonseca, 2015b, p. 22).

Aqui, cabe o retorno ao trecho inicial do conto, o casamento de Isa. Agora, é Lúcia que surge ocupando o lugar de esposa, performando, em sua imaginação, o papel social da mulher em uma relação matrimonial conservadora nos moldes patriarcais. A passagem dá conta sobretudo do maior envolvimento passional de Lúcia com seu cliente, demonstrando ciúme das relações que José Roberto estabelece com outras mulheres e passando a buscar ocupar, cada vez mais, um espaço que a afasta da relação prostituta-cliente.

Ambas as passagens reforçam a hipótese de leitura do conto que se baseia na constância de contradições que afetam o cotidiano brasileiro, principalmente no que se refere à vida cultural, atrelada ao universo de valores que se modificam e aos novos veículos de mídia. Em um retorno, nessa esteira, ao já mencionado conto “O caso de F.A.”, que tem Mandrake como protagonista, nota-se que a relação contraditória que se desenvolve no trato das elites com o universo da prostituição repete-se na obra de Fonseca.

Nesse outro conto, em que é o detetive-advogado o protagonista, F.A. é um sujeito rico que solicita os serviços de Mandrake para que resgate uma jovem de um prostíbulo onde, supostamente, é mantida como refém, obrigada a prostituir-se. Todo o conto, desde sua premissa, ganha contornos de conto de fadas, porém tem como cenário o submundo da prosti-

tuição da cidade do Rio de Janeiro. Ao fim, descobre-se que a narrativa da jovem prostituta é uma mentira, cujo fim é obter ganhos financeiros a partir de sua relação com F.A.

Apesar das diferenças evidentes de enredo, sobretudo em razão do fato de que Lúcia efetivamente apaixona-se por José Roberto, há grandes semelhanças na caracterização das personagens masculinas.

O que interessa e merece destaque é o moralismo demonstrado por F.A., em sua preocupação com a prostituta, a qual a princípio é por ele buscada como meio de satisfação de seu desejo. Evidentemente, o que se tem é a intervenção de Mandrake, mobilizado por F.A., com a exigência de que o cliente não tenha sua imagem atrelada ao prostíbulo ou à ação necessária para que seja feita sua vontade.

Como já observado, há uma diferença fundamental entre os contos: a escolha do protagonista. Se em um caso Mandrake cumpre o papel de mediador da relação entre o cliente e a prostituta, bem como fornece a perspectiva a partir da qual tem-se a entrada no conto, no caso de Lúcia, é a própria garota a narradora.

A certa altura, com seu retorno à casa dos tios, abandonando, ainda que provisoriamente, seu ofício, Lúcia permite a entrada de valores no conto que àquela altura tornam evidentes as contradições que se presentificam no imaginário de certa parcela da população: “Hoje é o sétimo dia do meu desterro. Sou a mulher mais infeliz do mundo. Não tenho pai nem mãe. (Mas até acho bom eles terem morrido, para não ficarem iguais aos meus tios. Pai e mãe não fazem falta. [...])” (Fonseca, 2015b, p. 36). O trecho, ao mesmo tempo, dá conta de um universo de valores que passa por abalos e se opõe à inclinação da jovem de reproduzir com José Roberto a relação que observa, com desprezo, no cotidiano dos tios.

Nesse ambiente de “desterro”, Lúcia passa os dias lamentando a distância de José Roberto, o que a conduz à adoção de um posicionamento de submissão face à figura masculina que em grande medida se opõe ao novo conjunto de valores que se desenhava:

Passo os dias e as noites ouvindo música no rádio de pilha e escrevendo cartas. Querido José Roberto eu te amo eu te amo eu te amo eu te amo eu te amo eu te amo eu te amo eu te amo eu te amo. RASGO. Querido José Roberto. Não posso viver sem você, quero ficar perto de você, pode ser como empregada ou cozinheira ou engraxate ou lavadeira ou tapete ou cachimbo ou chinelo ou cachorro ou barata ou rato, qualquer coisa da sua casa, você não precisa falar comigo, nem olhar para mim. RASGO. [...] Sou muito ignorante para escrever para ele. (Esqueço que nem sei onde ele está.) (Fonseca, 2015b, p. 37).

O fim do conto, após o trecho que concentra em si boa parte das contradições, situa-se ainda na casa dos tios e caracteriza-se pela mudança de tom ao fim:

Meu coração está negro. O ar que eu respiro atravessa um caminho de carne podre cancerosa que começa no nariz e termina com uma pontada em algum lugar nas minhas costas. Quando penso em José Roberto um raio de luz corta o meu coração. Ilumina e dói. Às vezes penso que minha única saída é o suicídio. Fogo às vestes? Barbitúricos? Pulo da janela? Hoje à noite vou à boate. (Fonseca, 2015b, p. 37).

A aparente tragicidade a que o enredo parece conduzir é rapidamente cortada, na frase final, em um último momento de oposição entre o discurso melancólico, desiludido, e o

aproveitamento da liberdade individual cada vez maior proporcionada às jovens mulheres – a ida à boate encerra o conto.

4 Garotas de programa e programas de televisão

Finalmente, interessa a entrada mais específica na relação que o conto desenvolve com o universo da cultura da mídia. Do mesmo modo que há certa dificuldade de diferenciação entre os valores que correspondem ao *ethos* cristão-conservador – norteador do regime – e o novo conjunto de valores libertários, o mesmo se dá no momento em que os novos produtos da cultura da mídia internacional são colocados face à dita “cultura superior”.

A oposição entre cultura de massa e cultura erudita, muito criticada desde sua gênese – em grande medida em razão da nomenclatura que, no mais das vezes, mostra-se insuficiente para dar conta da complexidade da questão –, surge como uma temática que está presente em todo o conto. O mesmo nível de indiferenciação presente na mentalidade de Lúcia, então, face aos valores, mostra-se presente em sua interação com os produtos da cultura, a eles aderindo ou deles distanciando-se.

Por um lado, no caso de Lúcia, é possível afirmar, conforme comentário de Luiz Costa Lima, acerca do desenvolvimento da cultura de massa, que a indistinção que se observa no imaginário da protagonista entre formas diferentes de cultura deve-se a uma não internalização da “cultura superior”, sua assimilação, anteriormente ao contato com a cultura de massa. Conforme o teórico, “a oposição CM/CS funciona apenas para as classes média e alta. Só estas realizam os dois pressupostos indicados, pois só elas, estando no circuito dos meios de massa, já haviam introjetado a imagem da cultura superior” (Lima, 2000, p. 65) – os pressupostos, no caso, são a recepção do impacto da cultura de massa e a correlação com uma modalidade antagônica de cultura já conhecida de antemão.

No caso de José Roberto, no entanto – este sim, conforme a observação de Costa Lima, capaz de realizar os pressupostos para a diferenciação entre dois modelos de produção cultural diversos –, a confusão por ele operada liga-se à anteriormente observada em seu trato com o universo da prostituição, já que a ele se vincula enquanto beneficiário ao passo que procura distanciar-se adotando a atitude moralista e condenatória.

No universo fonsequinano, o que torna-se evidente é que, para além do espaço ocupado pela prostituta, o qual em si concentra certas contradições provenientes de seu trato com indivíduos da elite econômica, também os mais abastados expõem-se à contradição a partir do momento em que são eles aqueles que garantem a existência, material, financeira, de boa parte dos marginalizados – seja a partir de sua exploração, do ponto de vista da perpetuação das desigualdades, seja a partir dos benefícios que obtêm junto a esse grupo.

No conto, em um diálogo entre os dois personagens principais, é possível observar a indiferenciação para a qual aponta Costa Lima:

Você
é carioca?
gosta de quê?
gosta de que poetas?
gosta de Kafka?

é a primeira miss que diz que leu Kafka e leu mesmo.
leu Pessoa etc.?
Eu
sou.
gosto de música e poesia.
gosto de Fernando Pessoa, Beethoven, Lennon & McCartney. Já me chamei Lúcia
McCartney. [...] (Fonseca, 2015b, p. 18).

Em um primeiro momento, o que poderia ser destacado é a própria entrada do conto no universo da indústria cultural a partir da incorporação do que parece ser certa estrutura cinematográfica, em um modo particular de utilizar a linguagem. O diálogo esquemático traz em seu interior uma profusão de menções a artistas entre os quais encontram-se, indistintamente, Lennon e McCartney, Fernando Pessoa e Franz Kafka.

Em outra passagem, na qual faz-se presente uma das cartas de José Roberto, a mistura dos dois campos retorna:

CARTA (ipsis litteris)
“Palavras, palavras, palavras”, diz Hamlet para Polonius no segundo ato. Palavras, palavras, palavras, dirá você, vítima também da mesma dúvida existencial do personagem shakespeariano, ao ler esta carta.
Um dos poemas de John Lennon conta a história de uma moça que abandona a família em busca de fun (Fonseca, 2015b, p. 33).

O que aqui interessa em particular é o posicionamento de John Lennon, enquanto poeta, ao lado da figura central da tradição literária canônica inglesa, William Shakespeare. *Hamlet* e a canção “She’s leaving home” colocam-se lado a lado – dois poetas ingleses separados pela história entram em diálogo com a vida da jovem prostituta Lúcia McCartney, em razão das transformações que se operam no campo da cultura.

Como o próprio nome da personagem deixa ver, há uma evidente interferência dos produtos dos novos meios de veiculação de cultura sobre a subjetividade alheia. Isso se dá em razão do fato de que, conforme Mello e Novais, “[o domínio da grande empresa da indústria cultural] não é um monopólio qualquer: difunde valores – morais, estéticos e políticos – que acabam por determinar atitudes e comportamentos dos indivíduos e da coletividade” (Mello; Novais, 2023, p. 518).

Esse pensamento coloca-se na esteira de toda a elaboração realizada por Douglas Kellner, pensador especializado na reflexão acerca dos impactos da cultura da mídia sobre as sociedades contemporâneas. Dirá ele que:

Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade. O rádio, a televisão, o cinema e os outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente (Kellner, 2001, p. 9).

Desse modo, o que faz-se evidente é a dimensão formadora da identidade presente nos novos produtos de cultura que integram-se ao cotidiano. O conto de Fonseca não deixa de

explicitar tal fato ao trazer à trama uma carta redigida, dessa vez, por Lúcia, porém direcionada a um programa de rádio, do qual é fiel espectadora: “Sempre ouço o seu programa HOJE É DIA DE ROCK, o melhor do rádio brasileiro. Muito obrigado por transmitir diariamente a música dos THE BEATLES. Continue sempre assim” (Fonseca, 2015b, p. 33).⁶

Mais uma vez, a partir de Kellner: “A cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global” (Kellner, 2001, p. 9). O aspecto de consumo, que aqui se destaca, proporciona o retorno da discussão já realizada. Colocando-se como alguém que apenas reproduz o modo de consumo da classe dominante, Lúcia, enquanto prostituta participa da sociedade como consumidora inclusive no momento de constituição de sua identidade, uma vez que essa se forma a partir do lugar de público alvo de um novo conjunto de valores que surge nos veículos de mídia de modo indissociado dos produtos culturais.

A contradição que se manifesta no campo dos valores, assim, pode ser elucidada pela reflexão sobre o impacto da indústria do entretenimento, já que, conforme afirma Kellner:

Numa cultura contemporânea dominada pela mídia, os meios dominantes de informação e entretenimento são uma fonte profunda e muitas vezes não percebida de pedagogia cultural: contribuem para nos ensinar como nos comportar e o que pensar e sentir, em que acreditar, o que temer e desejar — e o que não (Kellner, 2001, p. 10).

A influência do grupo musical estrangeiro insere-se, assim, em um contexto de globalização da cultura, que àquela altura se iniciava, afetando a sociedade brasileira em sua integralidade a partir da posição de importador de cultura adotada pelo país do Terceiro Mundo. Há um comentário de Alba Zaluar que dialoga diretamente com as reflexões de Kellner aprofundando a discussão da problemática que toca a personagem Lúcia McCartney: “O processo de globalização da cultura, efetivado pela rápida difusão dos novos estilos de cultura jovem, transformou em parte os jovens em consumidores de produtos especialmente fabricados para eles: vestimentas, estilos musicais, drogas ilegais” (Zaluar, 2023, p. 238).

Marca-se a ligação evidente entre consumo e cultura, característica marcante da segunda metade do século e que gradativamente intensifica-se junto ao crescimento dos novos veículos de mídia. Conforme Kellner: “A cultura da mídia e a de consumo atuam de mãos dadas no sentido de gerar pensamentos e comportamentos ajustados aos valores, às instituições, às crenças e às práticas vigentes” (Kellner, 2001, p. 11).

No conto, não apenas a personagem principal é colocada como afetada pelos novos valores e produtos de cultura que são introduzidos no país. Embora seja Lúcia, em sua caracterização enquanto jovem e ligada aos novos estilos musicais e modos de se comportar, apontados por Kellner, o alvo preferencial das novas ferramentas do capitalismo tardio, também os mais velhos são integrados, enquanto consumidores e espectadores, a esse universo.

⁶ Embora o conto dê destaque particular ao rádio, o que mostra-se significativo desde o seu título que faz referência ao universo da música, há também referência explícita à televisão, que, como já abordado, torna-se rapidamente o veículo de mídia preferencial da indústria cultural. Cabe ir ao comentário de Douglas Kellner a esse respeito, o qual demonstra a pertinência do veículo: “foi só com o advento da televisão, no pós-guerra, que a mídia se transformou em força dominante na cultura” (Kellner, 2001, p. 28).

É esse o caso dos tios de Lúcia, já mencionados, desprezados pela garota. Em seu período de estadia na casa do casal, dado o falecimento dos pais, a jovem prostituta tece observações sobre a relação que tais sujeitos estabelecem com a televisão que àquela altura constituía-se como uma novidade.

Meu tio chega diariamente por volta das sete horas, com O Estado de S. Paulo debaixo do braço e diz sempre a mesma frase: “Uf, que dia, nem tive tempo de ler o jornal”, sempre com a mesma inflexão e a mesma falta de significado ou destinatário. (Como o jornal, que no fim de semana é vendido a peso pela minha tia.) Meu tio liga a televisão (Fonseca, 2015b, p. 35).

A descrição doméstica é acompanhada, no conto, pelo evidente desprezo de Lúcia – contraditoriamente apresentado face à relação estabelecida com Isa, a qual também representa um daqueles sujeitos que ainda cultivam valores familiares conservadores. Para além, a televisão, na passagem, se opõe a um outro veículo de mídia: o jornal. Este surge como já ultrapassado, no fim da década de 1960 pode ser antevisto o seu destino, a venda a peso no fim de semana e sua inutilidade ao longo dos dias. A televisão, assim, passa a ser o veículo preferencial de informação da população, mesmo entre os mais pobres – a classe trabalhadora à qual pertence o tio –, consumida diariamente.

A figura do tio integra-se ao coletivo de espectadores em todo o país. Tal como Lúcia, também o homem mais velho coloca-se como alguém sujeito à influência do novo conjunto de valores e de consumo que a televisão veicula, apesar da evidente distinção no modo como cada um dos personagens é afetado pela novidade.

É inegável, assim, a existência de um diálogo da obra de Rubem Fonseca com as transformações ocorridas no campo da cultura e dos valores nas décadas finais do século XX. Uma vez que o domínio dos novos veículos de mídia e novos produtos da indústria cultural não apenas se intensificou com a virada do século XXI como complexificou-se a partir da entrada no universo digital, é possível afirmar que a poética do contista interessa profundamente à vida contemporânea brasileira, lançando luz sobre algumas de suas contradições.

A personagem Lúcia McCartney – jovem proveniente das camadas menos privilegiadas da sociedade, levada à prostituição, influenciada, desde o seu nome, pelos produtos de cultura estrangeira introduzidos no país periférico dentro do processo de globalização acelerada – ainda pode ser lida como um sujeito contemporâneo, que tem sua constituição inseparavelmente ligada às regras de conduta ditadas pela cultura da mídia.

É em razão disso que parece justificar-se, ainda hoje, não apenas a leitura da obra de Rubem Fonseca, mas a condução de estudos que busquem evidenciar a pertinência da leitura realizada pelo autor de seu tempo que insiste em dialogar com o presente.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro zero e pau de arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia de Bolso, p. 264-336, 2023.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, p. 13-25, 2014.

CORONEL, Luciana Paiva. *Entre a solidão e o sucesso: análise da metaficção e da intertextualidade da produção ficcional de Rubem Fonseca entre os anos 60 e 80*. São Paulo: Linear B; Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas, 2008.

CORONEL, Luciana Paiva. A representação da violência na ficção de Rubem Fonseca dos anos 70: o brutalismo em questão. *Literatura em Debate*, v. 7, n. 12, p. 183-192, 2013. Disponível em: <https://revistas.fw.uri.br/literaturaemdebate/article/view/1046/1525>. Acesso em: 25 maio 2026.

FONSECA, Rubem. *A grande arte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.

FONSECA, Rubem. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b.

HAMBURGUER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia de Bolso, p. 363-398, 2023.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia - Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? — Construção de uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. In: KONDER, Leandro (coord.). *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, p. 43-94, 1965.

LUKÁCS, Georg. A concepção do mundo subjacente à vanguarda literária. In: LUKÁCS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Thesaurus, p. 33-75, 1991.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia de Bolso, p. 452-533, 2023.

ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei do samba: os enigmas da violência no Brasil. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia de Bolso, p. 200-263, 2023.

“Como será o amor das pessoas rudes?” – Alguns apontamentos sobre a prosa de Cacaso

“What will love be like for rude people?” – Some notes on Cacaso’s prose

Matheus Araujo Tomaz

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo | SP | Brasil

<https://orcid.org/0009-0003-0011-7858>

matheus.tomaz@usp.br

Resumo: A noção de “povo”, por mais abstrata que seja, funcionou até certa altura como ideia reguladora das mudanças virtualmente presentes na arte de vanguarda brasileira. O presente ensaio almeja demonstrar como a última prosa de Cacaso traça a falência dessa aposta, ou pelo menos da relação dos intelectuais com tal entidade, e, por conseguinte, um afastamento da noção de nacional popular. Para tanto utilizamos a leitura imanente, que tenta captar os princípios mediadores entre realidade e ficção. Como resultado, encontramos a desativação do conceito de malandragem como potência utópica e a crise tanto do polo da intelectualidade quanto do popular.

Palavras-chave: Cacaso; nacional popular; ditadura militar; malandragem.

Abstract: The notion of “people,” however abstract it may be, functioned up to a certain point as a regulatory idea for the changes virtually present in Brazilian avant-garde art. This essay aims to demonstrate how Cacaso’s last prose traces the failure of this wager, or at least of the intellectuals’ relationship with such an entity, and, consequently, a distancing from the notion of popular nationalism. To that end, we use immanent reading, which attempts to capture the mediating principles between reality and fiction. As a result, we find the deactivation of the concept of “malandragem” (trickery) as a utopian power and the crisis of both the intellectual and popular poles.

Keywords: Cacaso; popular nationalism; Brazilian military dictatorship; “malandragem” (trickery).



táxi

O poeta passa de táxi em qualquer canto e lá vê
o amante da empregada doméstica sussurrar
em seu pescoço qualquer podridão deste universo.
Como será o amor das pessoas rudes?
O poeta não se conforma de não conhecer
todas as formas da delicadeza.

Cacaso

Inclusive... aliás..., 1986, e *Buziguim*, 1987, foram os únicos dois contos publicados por Cacaso ainda em vida na revista *Novos Estudos Cebrap*.¹ Segundo Roberto Schwarz, neles o autor estava desenvolvendo um “tipo tão peculiar de prosa [em que há] o convívio entre a diversão pura – a que ele dava uma feição meio interiorana, de conversa de tico-tico – e a notação crua de interesses e apetites” (1999, p. 214). Nessas narrativas, entre o gozo das formas populares e o realismo em sentido forte, já estava no centro de suas preocupações o caráter menos simpático do chamado “povo brasileiro” e a cisão do lugar do intelectual com esse mesmo povo.

No presente ensaio, analisaremos as duas obras, partindo da noção de *redução estrutural* proposta por Antonio Candido, de entendimento que a forma artística capta algo que se projeta na realidade social. Tentaremos, nas trilhas do crítico, descrever em tais contos “o sentimento de realidade na ficção [que] depende de princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra e graças aos quais se tornam coerentes ambas as séries, a real e a fictícia” (1998, p.46). Em outros termos, ambicionamos apontar no ritmo da prosa envenenada de Cacaso, além de seus movimentos internos, o dado de realidade por ela captado.

O ensaio *Dialética da Malandragem* nos interessa também por acreditarmos que seus termos são mobilizados por Cacaso na composição de ambos os contos. Dentre eles está a oscilação constante entre os polos da “ordem”, de certo regramento normativo, que dificilmente se impunha, e a “desordem”, seu oposto, de ordem mais geral. Ela corresponderia “a um dado social externo à literatura e pertencente à história” (Schwarz, 1987, p.132): a quase ausência de mundo do trabalho para os homens livres no período regencial seria uma das condicionantes da movimentação entre polos que estrutura as *Memórias de um sargento de milícias* (Candido, 1998, p. 44 – 45). A atualidade e a extensão dessa ideia estariam em questão ao fim dos anos 80, em meio a “desindustrialização endividada”,² junto à figuração do malandro já tão repassada pela arte brasileira até então – presente desde *Macunaíma*, 1928, como apontado pelo pró-

¹ Mariano Marovatto organizou uma coletânea com esses dois contos e outros seis encontrados nos cadernos do autor, disponíveis em seu acervo na Fundação Casa Ruy Barbosa, sob o título de *Doutor Caneta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

² Retomando as ideias de Robert Kurz, Roberto Schwarz (1999, p.185) descreve os “sujeitos monetários sem dinheiro”. Deslocados e mobilizados para o trabalho industrial – a pensar o deslocamento dos contingentes humanos do campo para a cidade durante o regime militar –, esses sujeitos, dado o estágio de avanço das forças produtivas, não encontrariam emprego na periferia do capitalismo, pois esses países não estariam mais em condições de fazer um novo *catching up* industrial. O quadro pintado por Kurz seria de uma nova anomia social de sujeitos moldados para mas sem acesso ao emprego.

prio Candido, até a *Ópera do Malandro*, 1979. O potencial emancipatório de ambos – dialética da ordem e da desordem e malandragem – estaria no fundo das investigações formais de Cacaso.

1 Buziguim

Buziguim traz uma história iniciática do narrador que entra no mundo da sexualidade adulta ao acompanhar as peripécias da personagem que dá nome ao conto. Sua fábula é bastante simples: Buziguim “come” uma “beata velhota” (Cacaso, 1987, p.1143); “come” a Aldinha Arantes, a quem o narrador desejava, ação principal; isso gera repercussões na pequena cidade do interior; ao final, esse narrador, em misto de ciúmes, desejo e fascínio, masturba-se imaginando Aldinha com o vagabundo.

Simula-se um *causo*,⁴ marcado a) pela experiência de quem o recita – no fundo importa a lição por ele apreendida que pode ter algo de exemplar [“De lá pra cá, virei outro” (p.115)] ; b) pela oralidade bem demarcada – a tipicidade da fala expressa em perguntas retóricas [“Buziguim quem era?” (p. 113)] e em sintaxe amarrada por ideias, não por funções dos termos [“Uma espécie de Cassi Jones, aquele vagabundo familiar de que falava Lima Barreto. Um delinquente caseiro. Este é o ponto: caseiro” (p.113)]; e c) pela estrutura dialógica – logo de início há interpolações aos ouvintes [“Ora, minha senhora; que horror, meu senhor! (p. 113)]. A moldura não fixa, porém, enunciação oral, o que fica claro em “Dirá o leitor” (p.113), com demonstração de auto-consciência formal: a dimensão organizadora da narrativa expõe a fissura entre a “feição interiorana”, a qual faz referência, e seu meio de circulação, a cultura escrita.

A instabilidade não afeta apenas os registros culto e popular como também os outros elementos narrativos. De saída, o espaço não é muito bem definido: “Do interior de São Paulo, talvez Bebedouro, Ribeirão Preto, Colina, acho que Barretos”⁵ (p.113). Da mesma forma, a personagem não é muito especificada: “Buziguim qual era o seu nome? E seu sobrenome?” (p.113). O próprio estatuto do narrador é limitado: mais uma vez “acho que era Barretos” (p.113, grifos nossos); “O que eu sei são [apenas, note-se] nomes e sobrenomes” (p.113); e “A última que me lembro...” (p.114).

A falta de determinação, de caráter, dos elementos contrasta com a importância do tempo e do espaço em que ocorrem: enuncia-se que a relevância do evento se dá justamente pelo fato de ter ocorrido “no interior de São Paulo, há mais de quarenta anos atrás” (p.113). Tempo que contrasta, não é demais observar, com o presente da narração em que “tanta

³ Desse trecho em diante será referido apenas o número da página por tratarem-se de citações diretas de *Buziguim* publicado em *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo n.º 17, pp. 113 – 115, dez. 1987.

⁴ O *causo* é forma popular, narrativa pré-capitalista, que, apesar de seu localismo, de maneira genérica e ahistórica, proporciona auxílio prático ao ouvinte. Em outros termos, serve de conselho do narrador. Segundo Roberto Schwarz (2000, p.60), o “causo contribui para uma casuística das situações humanas e das tradições regionais: serve para desasnar e divertir, fortifica e ajuda a viver a quem o saiba ouvir.”

⁵ Ambas as narrativas são perpassadas por um jogo de referencialidade autoficcional. Cacaso era mineiro de nascimento, tendo se mudado na infância para a Fazenda do pai em Barretos, o qual possuía várias propriedades que iam do sul de Minas ao Mato Grosso, até que finalmente se estabeleceu na cidade do Rio de Janeiro. O espaço de ambos os contos se limita aos logradouros da infância do autor, elemento dentre outros que sugere identificação de sua figura com a dos narradores. Para essas e outras curiosidades biográficas ver *CACASO na corda bamba*, 2016.

gente come tanta gente, e não há mal nenhum nisso...” (p.113). O olhar para a matéria arcaica é moderno, o que não faz dele sofisticado, já que é filtrado pela mais baixa indústria cultural: compara o protagonista a Cassi Jones, um sedutor de uma paródia de pornochanchada.

A falta de rigidez, a indefinição, faz com que os termos oscilem entre pares aparentemente antitéticos: ao mesmo tempo Borzeguim era “um vigarista” e “uma simpatia” (p.113). Melhor dizendo, talvez fosse “uma simpatia” justamente por ser “um vigarista tão cabal” (p.113). O narrador o define pela oposição aos regramentos: “Era o contrário da lei. Transgredia. Adulterava. Pactuava. Aprontava” (p.113). Não há, todavia, estranhamento, pois ele é o “vagabundo familiar”, um “delinquente caseiro” (p.113). Vai além: “Esse é o ponto: caseiro” (p.113). Não é preciso muito para se chegar ao vaticínio tão característico das coisas brasileiras: a transgressão se faz regra, ou, para falar com Antonio Candido (1970), há constante oscilação entre os polos de ordem e desordem.

Em termos precisos, trata-se de um malandro: “senhor de truques e rebolados, vigarista do interior” (p.113). “Sua caracterização é carregada de clichês: bem quisto entre as mulheres, é campeão na sinuca e tocava um violão que era uma ‘beleza’! Quem também era muito familiar era a tal da Aldinha Arantes”, cujo nome é repetido dezesseis vezes. Tanto seu comportamento quanto seus atributos físicos são absolutamente genéricos: expressava sua sexualidade “à maneira do caipirismo que viceja ali nas imediações de Uberaba e Barretos” (p.113) e sua aparência era bem comum, “loirinha, nem alta nem baixa” (p.114). A exceção eram os “pés bem-feitos” (p.114), descritos minuciosamente pelo narrador, que já revela a sua podolatria: “Os pés da Aldinha alimentaram minha imaginação estética na infância. Infância? Estética? Eu já devia ter uns onze anos, já batia punheta e tudo. De noite, no footing, ali no jardim da praça, aquilo para mim era sexo puro. Ou impuro” (p.114). A vontade de ser moderna com seu maiô e suas coxas à mostra eram comuns, apesar de contrários à regra; a sedução de mulheres e vagabundagem, idem; o desvio novo era apenas o desejo voyeurístico que não se converte em nenhuma ação até esse ponto.

Seu desejo é marcado pelo interdito: “As mulheres eram proibidas. A Aldinha também” (p.114). Mais uma vez impera a dubiedade: a limitação era não apenas do narrador, já que ainda criança, mas da expressão da sexualidade naquele mundo repressor. A figura do malandro, porém, consegue, como esperado, subverter a ordem e fazer sexo com Aldinha. O narrador equipara essa conquista à habilidade na sinuca, exibindo não só a objetificação que faz da mulher mas também a trivialidade aparente do feito do vagabundo: “O que eu sei é que Buziguim meteu uma bola na caçapa” (p.114). Apesar de retrospectivamente conferir certa naturalidade ao feito, no momento da ação “quis morrer” (p.114), alternando entre indignação com o ato da amada e admiração pela conquista do homem: “Então a Aldinha abriu as pernas para o Buziguim? Então o Buziguim não tinha fim? Era uma depois da outra” (p.114).

Impotente como personagem – não pode “possuir” Aldinha – expressa sua força como instância organizadora do enredo: no momento em que apresentaria seus próprios sentimentos e indagações, interrompe a ação para retomar o “causo” da velhota. De tom boccaccionesco, pela estrutura dentro da moldura de outra narrativa e pela picância em relação aos sacerdotes, apresenta a história de Tudo Azul. Não deixa de apontar a pequenez do espaço narrativo: “lá pra capela da matriz da Fortaleza, que é um subúrbio de Barretos, se é que Barretos tem subúrbio...” (p.114). Conta uma história de pobres no interior, universo que contrasta com o seu próprio, distância a qual deseja assinalar. Buziguim, vestido de padre, teria usado seu disfarce para convencer uma senhora “que nasceu no século passado” (p.114) a fazer sexo com

ele. Realiza paródia do discurso bíblico na descrição do diálogo proibido: “A pureza é filha da nudez! Tire a roupa!... Bem vinda à fé cristã!...”. E ela: “É pra já; o Senhor é meu senhor...” (p.114). O gosto do narrador pelo pormenor vulgar é marcante – “Indagará o leitor: mas como assim? Deitados? Em pé? Pois vos digo: de quatro. O malvado botou a velhota de gatinha em cima de uma poltrona santa, e traçou-lhe” (p.114). Chega a sugerir até que os sinos abafariam o pecado e os sons da cópula – “pediu que ficasse até mais tarde, até a hora do Ângelus, quando os sinos tocam um tema contrito, e as almas ficam prestes à absolvição eterna” (p.114).

Não poderia saber de todos esses elementos, uma vez que não participou da ação, ou seja, exerce o prazer da maledicência, repetindo o que ouvira, de quem lá também não poderia estar, ou criando livremente. O ar de família da fofoca fica patente na multiplicação de verbos dicendi e outras expressões pela narrativa: “dizem”, “ti-ti-ti”, “correu a notícia” etc. Esse caso, ou “causo”, seria apenas mais um exemplo dentre outros em que o homem teria se aproveitado de “outra beata, aí pela faixa dos cinquenta aos setenta anos” (p.114), cujos detalhes sórdidos são também compartilhados apesar da falta de comprovação.

Apenas depois de “puxar a capivara” do malandro, volta à autoexposição, trecho que merece atenção:

Pois bem: o impacto do macabro ti-ti-ti ainda estava fresco, e o que foi que o desgraçado fez? Comeu a Aldinha! Então aquela putinha ficava nua na frente de homem? Peladinha? Minha desilusão com a vida foi tão grande, que virei poeta. Minha primeira preocupação foi rimar. Rimar palavras consola muito. Minha poesia nasceu da frustração sexual. Ou melhor: do sucesso sexual alheio. Meu mal é a inveja sexual. Oh rimas, consolem-me. (p.114)

Admite que o juízo moral negativo – “putinha” – é fruto da inveja. O fato de Aldinha ficar “peladinha” e transar com o malandro importa na medida em que ela não ficou com o narrador. Sua poesia teria caráter compensatório: uma vez com “inveja sexual”, já que ele ficou frustrado e o sucesso foi do outro homem, consolou-se com as rimas. Sua produção poética é resultado da impossibilidade de ser como Buziguim. Marca a distância dele e de sua classe no parágrafo anterior, mas precisa compensar artisticamente esse afastamento.

O narrador continuamente adia a descrição do ato em si, da relação sexual de Aldinha, que no limite não narra. Relata a repercussão: a cidade ficou em polvorosa; as autoridades tomaram atitudes; a mulher foi para Santos e caiu em perdição; e Buziguim fugiu como caminhoneiro para a região noroeste. Se sobre os outros casos poderia detalhar até a fala do vagabundo com as mulheres – “Vou esporrar no seu cuzinho, vovó; vou encher seu cuzinho...; abênção, vovó...” (p.114) –, nesse que é central para história e para sua vida, não cessa de inserir índices de incerteza, como se tentasse atenuar a sua própria reação – “O caso em si, quem viu, diz que foi assim” (p.115).

Relata apenas seu desvendar. O inspetor do Grupo Escolar – grafado com maiúsculas, como seu primeiro livro de poemas marginais –, de sobrenome Pinto, diga-se de passagem, ao ver a luz acesa em uma oficina alertou a polícia. Não pôde falar com o delegado, como “estivesse na zona” (p.115). Então um soldado, “como estivesse de farda” (p.115), reuniu mais pessoas, não necessariamente agentes da lei, para o flagra do casal. O subjuntivo marca aquilo que não se pode afirmar com certeza, seja por falta de conhecimento, seja por “decoro”.

Há espaços de exceção: o problema não era a conduta sexual masculina fora do matrimônio, nem seria com as velhotas, mas sim o fato de ele ocorrer com uma menina de família,

“Arantes”, que frequentava o clube da cidade. O delegado estava em bordeis, o soldado agiu fora da lei com pessoas sem o devido estatuto legal, mas essas transgressões estavam dentro da normalidade. Da mesma forma, o suborno do pai da menina, que “abafou” (p.115) o caso ao mesmo tempo que ele “foi um escândalo” (p.115), era esperado e legitimado. Qualquer semelhança com o Major Vidigal e Leonardinho de *Memórias de um sargento de milícias* não é mera coincidência.

Essas interversões entre ordem e desordem participaram da educação sentimental do narrador, precipitando sua maturidade. Mais introspectivo, abriu mão da fantasia, colocando em xeque, apenas para si mesmo, qualquer regime normativo: “Quando alguém expunha uma regra, uma ideia, eu duvidava. Mas duvidava calado” (p.115). O mundo se tornou algo indecifrável, que passou a viver “com dificuldade. Fiquei muito variado” (p.115). Houve uma quebra que despertou ações incompreensíveis do próprio narrador. A desilusão amorosa se dá *pari passu* com a desilusão com qualquer disposição ordenativa: os valores que sustentavam aquela comunidade não permitiam fixação normativa através da qual se pudessem estabelecer critérios claros de ação.

Gozando do privilégio das classes proprietárias, passa a narrar seu tempo na “fazenda que meu [seu] pai havia acabado de comprar em Mato Grosso” (p.115), onde pôde elaborar o vivido por “uns três dias, comendo e dormindo” (p.115). Depois de sonhos “esquisitos” (p.115), teve um “surto de ereção” (p.115), apesar de ali não haver mulher: “Minha tesão era meio metafísica, meio ecológica. Pelo menos era o que eu pensava” (p.115). Retrospectivamente, reavalia as ações e pensamentos da sua personagem de 11 anos. Em mistura de exploração de território e alucinação, caminha no mato em uma “vegetação marítima” (p.115) – *mar de mineiro* – até encontrar um barranco.

Lá descobre a fonte de sua ereção e se masturba pensando no encontro amoroso que teria o desiludido. Mesmo neste momento, o narrador retrospectivo não abre mão de seu mau gosto pelo trocadilho: “Buziguim pelado. Bom de taco” (p.115). Projeta sobre a natureza as próprias reações físicas, unindo seus atributos aos dela: “A tarde agonizava, vermelha” (p.115). Ali, já sem roupa, descreve uma ação iniciática – “De lá pra cá, virei outro” (p.115) – em que se misturam desconsolo, lágrimas, gozo, tesão e alívio. Qual a lição aprendida ao chorar “como até hoje não chorei igual” (p.115), ao chorar “de pau duro. Inconsolável” (p.115)? Teria descoberto os prazeres entre a indeterminação dos polos, de ordem e desordem, sofrimento e desejo? Prazer da posição que ocupava, a de proprietário? O saldo final é um poeta formado nessa desilusão. Seu gozo possível se dá apartado da malandragem popular, vista à distância, com misto de desejo e ressentimento. Sua obra servirá de sucedâneo para aquilo que não pode realizar. Não podendo ser ele mesmo Buziguim vai ser Doutor Caneta,⁶ como se verá à frente.

2 *Inclusive... aliás...*

Inclusive... aliás... traz uma narrativa quase leskoviana: há uma lição clara a ser dela retirada, expressa no mote “São duas coisas que, quando vejo juntas, tremo: laços de sangue e bagagem” (Cacaso, 1986, p.68).⁷ A história da visita do tio R. seria exemplar dos problemas gerados

⁶ Referência ao conto “Doutor Caneta” publicado postumamente. Conferir Cacaso, 2020.

⁷ Desse trecho em diante será referido apenas o número da página por tratarem-se de citações diretas de *Inclusive... aliás...* publicado em Novos Estudos CEBRAP, São Paulo n.º 14, pp. 68-70, fev. 1986.

pela visita de familiares distantes. Os episódios variam entre casos de polícia, defloramentos, maus hábitos de higiene, até uma insólita compra de animais.

Apesar de se passar antes dos anos 60 – a última notícia do tio é durante a construção de Brasília –, o ponto de vista, como no outro conto, é contemporâneo: o narrador adulto reconta o testemunhado quando criança. A sintaxe também é solta e desabusada, mantendo-se a informalidade lexical. De seu estatuto atual, sabemos tratar-se de alguém bem informado, provavelmente de esquerda, por defender a superioridade da amizade aos laços familiares, ideal quase hippie, e abrir sua história parodiando o *Manifesto do partido comunista*: “Parentes de todo mundo, desuni-vos” (p.68). Acopla-lhe, logo em seguida, ditos policiaescos, como um guarda depois de um acidente de carro: “Vamos nos dispersar! Circular! Circular!” (p.68).

Confundem-se no primeiro parágrafo a estrutura do dito manifesto, com interlocução direta, imperativos e vaticínios, e o causo, com apelo à sabedoria popular [“Dizem que cunhado não é parente” (p. 68)] e capacidade de aconselhar [“Mesmo contraparente é perigoso. Sobretudo se estiver com malas na mão” (p.68)]. O conjunto tende ao segundo polo, já que essa experiência individual, que de fato moldou esse narrador, tem caráter didático, mesmo que em certa medida anti-tradicional, já que anti-familista.

As elucubrações gerais vão dando espaço à especificidade da diferenciação entre tempo da narração e tempo da narrativa. O caso era familiar, da família do próprio narrador, criança à época, composta por ele, seus dois irmãos, sua mãe e o marido dela, que descobriremos, só depois, ser seu pai. Tudo se passava no Rio de Janeiro, quando ainda era capital do Brasil. Os espaços deixam às claras também as diferenças de sociabilidade e renda das personagens: convivem o “Rio” do narrador e seu núcleo familiar próximo ao mar; o dos parentes mais distantes, de “conjunto residencial, nos subúrbios” (p. 68) – um “lá” em oposição ao “aqui” praiano; e a cidade sem nome do tio R., “do interior, lá do Triângulo [Mineiro]” (p.68). A circulação de R. por esses três vértices – imagem que não é coincidente – produz as peripécias do conto. A saída desse circuito, rumo a Goiás, ganha o caráter de epílogo, pois já não está nos domínios do narrador-testemunha.

R. é uma figura distante e fascinante para o narrador citadino: “Tinha vaguíssimas memórias, dos primórdios. Admirava-o. Sua fama era grande, mas não sabia bem por que” (p.68). A referência aos “primórdios” ganha uma primeira leitura bastante literal, pois deveriam ter se encontrado apenas quando o menino era ainda menor, praticamente um bebê. O que não deixa também, logo nas primeiras linhas, de associar o tio ao arcaico. Essa figura é digna de deslumbre difuso, cuja origem não é clara. As memórias de infância, com seus índices de imprecisão, marcam a chegada do parente: “Lembro-me que chegou de bagagem” (p.68) – a impressão inicial é que ficaria muito tempo; “Guardou duas ou três malas em cima de um guarda-roupa” (p.68) – curioso, o garoto provavelmente entrou no espaço reservado ao tio; “dormiu duas ou três noites, em seguida ausentou-se” (p.68) – destaca, mesmo sem certezas, a brevidade da estada contraposta à expectativa que a bagagem criara.

A visita aos parentes mais pobres dura bastante tempo, como deixa entrever pela repetição em “[l]á foi ficando, ficando” (p.68). O trecho “até que tocaram a campainha de casa” (p.68), que pareceria interromper a visita do tio a “irmã e cunhado” (p.68), altera, na realidade, a paz familiar do narrador. Seu paradeiro continuará desconhecido por certo tempo. Um policial chega a casa, explica que houve um assassinato com uma arma que seria de R. e realiza uma intimação, apesar dele lá não estar. Teatralmente é descrita a mãe com a “mão

na cabeça”, “transtornada” (p.68). Sem marcadores discursivos claros, sua fala é apresentada: “Mas o R., cadê o R.? O que foi que houve? Terá sido mais uma?” (p.68).

Mesmo sendo a primeira peripécia narrada, a mãe do narrador utiliza o qualificante “mais uma” para o ocorrido. Fica patente certa expectativa de comportamento desviante, sugere-se que seja um *alegria da casa*.⁸ Dele não se tem paradeiro específico e, apesar do “burburinho”, só foi encontrado a muito custo: “depois de muitas tentativas, R. recebeu um recado e apareceu lá em casa” (p.68).

As camadas de interversão entre os polos de ordem e desordem são tantos que é preciso transcrever a “explicação” do complicado imbróglio familiar – ou familiar imbróglio complicado:

O caso foi que ele deu um revólver 38, cano curto, privativo das Forças Armadas, em consignação num botequim da esquina, em troca de um crédito, e, enquanto isso, por conta disso, ele ia tomando umas e outras, beliscando uns tira-gostos... O dono do botequim, por sua vez, emprestou a arma para um tenente do Exército, que interessou-se por fazer uns testes. O tal tenente, que era cabo, cometeu um assalto à mão armada, a vítima reagiu, ambos atiraram. A procedência da arma foi investigada, vai daqui, vai dali, foi o que se viu: meu tio R. de intermediário, numa história de assalto e morte, entre um militar e uma arma privativa das Forças Armadas. Só podia ser ele. [...] Foi uma confusão dos diabos. R. não era o assaltante, mas o 38 impróprio para civis era seu... Até provar que boi não é abóbora, que havia uma fatalidade em tudo aquilo, foi um custo. Foi preciso a intervenção do Albertinho, que era advogado e primo, e que demonstrou ter influências. Minha mãe, por via das dúvidas, resolveu dar uma olhada nas tais malas e cima do guarda-roupa. Qual foi o seu susto! As malas estavam cheias: de punhais, facas, canivetes, bombas, espingardas, pregos, carretéis, giletes, armas brancas e de fogo... Pânico. Minha mãe exigiu a presença do R., queria uma explicação. R. estava calmo. Falou: “ – Não foi nada. Inclusive, o senador está ao par de tudo... Aliás...”. Que senador? Não foi possível saber. A história ficou assim, meio nublada, mas R. carregou com as malas, voltando com elas vazias, dias depois. (p.68 – 69)-

Algumas informações vão ficando mais claras. Primeiramente, R. fazia parte das Forças Armadas, o que quer dizer que, por mais matuto ou malandro que fosse, era institucionalmente ligado ao polo da ordem. Isso não o impede, todavia, de utilizar de sua posição – só tinha o 38 por ser militar – a fim de conseguir crédito para beber e comer em um botequim. O dono do estabelecimento, por sua vez, era afeito a transações pouco ortodoxas, não só pela conferência de crédito por mercadoria pouco usual como pelo “empréstimo” da arma, ou seja, opera flagrantemente fora da racionalidade burguesa típica do comércio. O homem que praticou o assalto não apenas mentia, colocando-se acima na hierarquia, como, apesar de ser oficial, realizou um assalto à mão armada – o cabo que deveria manter a ordem foi o que a desestabilizou. Tal ação resultou em morte, não se sabe se do assaltante ou do assaltado, já que este também estava armado, o que não se sabe se era legal ou ilegal. Por se tratar de militares e crimes, o tio foi investigado e, “foi um custo”, não se sabe se financeiro ou não, sair de

8 A expressão “alegria da casa” foi cunhada por Mário de Andrade, definida por ele mesmo, como descrição daquele “que trás prô convencionalismo familiar a possibilidade de evasão; é o que decora e ao mesmo tempo esportiza a profunda, comovente mas severa e bastante monótona humanidade familiar” (*apud* Duarte, 1971, p.167). Cacaso retoma a expressão em seu texto sobre a publicação de *O banquete de Mário*, organizado por Vilma Áreas em *Não quero prosa*.

tal situação. O que só foi possível por intervenção de um primo advogado que “demonstrou ter influências”, em outros termos, familismo, favor e, muito provavelmente, corrupção possibilitaram que o tio se safasse.

Como se o quiprocó fosse pouco – note-se a multiplicação de reviravoltas ligadas ao divertimento típico do causo –, a mãe do narrador descobre um verdadeiro arsenal nas malas do pilantra. Ficamos carentes de uma explicação para o fato, exigida também por ela, sabendo apenas que um senador – qual “não foi possível saber” – estava a par de tudo isso. Cabe ao leitor “matutar” a razão de um militar, pouco afeito a regramentos, carregar todo esse armamento do interior para a capital... O caráter ahistórico do causo aqui faz troça da própria história brasileira: houve tantas tentativas de golpes apoiados por facções militares antes daquele de fato realizado em 64 que é possível situar essa história em qualquer ponto entre o levante integralista de 37 e a Revolta de Aragarças de 59. Se em *Buziguim* o intelectual ficava mal visto, dado que era apenas um invejoso do malandro popular, aqui as situações parecem se inverter: aquela figura exaltada por romper com a ordem opressora também pode usar da desordem para oprimir. Quase despercebidamente, o nexos simpático da malandragem começa a esmaecer e sua negatividade a ficar patente.

A sexualidade desviante de R. também mostra seu caráter de mandonismo. Ainda sob o “clima turvo” (p.69) de seu envolvimento com o crime, corre a notícia de que uma mulher lá no conjunto habitacional estaria grávida dele. Teria deflorado uma “pobre doméstica, por nome Nicinha” (p.69) que, dada a ordem patriarcal do período, queria “garantias” (p.69), ou seja, que ele cumprisse o rito socialmente estabelecido do casamento uma vez que ela carregava seu filho. A extração social da mulher, uma “reles empregadinha”, permitiu que, negando “de pés juntos” (p.69), apenas com o peso de sua palavra, “este pepino [fosse] contornado, aos poucos [caindo] no esquecimento” (p.69). Quando o rompimento com a norma estabelecida envolvera um militar, foi preciso intervenção, mesmo que familista, no campo da ordem. Quando envolvendo os pobres, o nexos é a desresponsabilização.

A estada de R. continuou na casa do narrador sem maiores incidentes num interlúdio de um mês: andava “melancólico, reticente” (p.69), apenas comia saladas e “bebia muita água” (p.69). Instaurou-se, em seguida, o mistério de quem “andava mijando nas bordas da privada, no banheirinho da entrada, reservado às visitas” (p.69). Sendo óbvio o responsável por tal ação, surpreende, por um lado, a descrição da “investigação materna”, uma Sherlock Holmes da urina alheia, e, por outro, a minúcia com que homem sujava o banheiro:

Certa manhã, minha mãe desvendou tudo. Pé por pé, acompanhou R. até o banheirinho que de porta semiaberta caprichosamente, mijava rente às bordas do vaso. Assim que completava uma volta, retornava, mirando sempre na beirinha, minuciosamente, como se executasse um trabalho de precisão. (p.70)

Mesmo com a desilusão e bronca da mãe, o tio repete seu *leitmotiv*, “inclusive... aliás...”, introdutor de mais uma engabelação que o narrador não se dá ao trabalho de narrar. O procedimento é sempre igual: R. transgride a ordem vigente de alguma forma, seja a legal ou a familiar; sua irmã reage negativamente, em um clichê do gênero feminino; ele arranja uma desculpa esfarrapada; e, no seio familiar, recebe alguma complacência. Interessa o olhar do narrador diante dessas cenas que simultaneamente expõem o pitoresco das situações e as naturalizam: não é inocente ao destacar a muita água que o tio bebia, produz certa jus-

tificação para seu comportamento cada vez mais absurdo e grotesco. A figura da ordem no apartamento, o pai, é pouco atuante em qualquer das situações: “Desta vez meu pai, sempre ausente, fechou a carranca” (p.70).

A sua intervenção meramente simbólica, porém, gera o anúncio de que R. “ia marcar sua viagem de volta” (p.70). Além de sumir por uns tempos, assumiu uma postura quase empresarial: “Quando em casa telefonava, telegrafava, escrevia cartas. Dava expedientes” (p.70). A estrutura reiterativa do conto garante a previsibilidade – após breve interlúdio, mais um absurdo: passa a comprar animais de diferentes espécies que ameçam a ordem doméstica.

Há gradação do seu caráter transgressivo que gera de habitação de suas ações: empenhou uma arma, o que não é surpreendente, cujo efeito, porém, foi o assassinato de um homem; engravidou uma “empregada”, algo relativamente comum na ordem patriarcal, mas que determinou a vida dessa mulher; passou a urinar sistematicamente na beirada do vaso sanitário, uma transgressão completamente sem explicação, cujo efeito, porém, é diminuto; e começou a comprar animais de diferentes tamanhos e comportamentos, o que também é inexplicável, mas abalou a vida familiar. Esse último evento, cujo ápice foi a aquisição de um macaco agressivo, resultou na sugestão de que voltasse para sua cidade. O narrador capta algo importante: preservada a ordem familiar, a social pode ser desestabilizada; alterada a primeira, essa personagem fica sem lugar.

A conversa de “tico-tico” ganha o primeiro plano na descrição de cada animal que carregava em si algo de absurdo e normalmente associado a um elemento estrangeiro. O cachorro louco, com parentes na Inglaterra, manteve a mãe do narrador quase em cativeiro; o pássaro, caro, cantava de bico calado e logo morreu; o galo era indiano e seria reprodutor de sua rinha; o garnisé seria parente de outro galo que foi de Aga Khan, líder religioso mulçumano; os coelhos australianos seriam reprodutores das arábias; o gato angorá seria de origem chinesa e aristocrata... há gosto popular pelo causo esdrúxulo, pela mentira deslavada. As explicações de R. sobre os animais são primas das mentiras de Chicó de *O auto da Compadecida* e seu “não sei, só sei que foi assim”.

Todo esse zoológico era admitido até a compra do macaco, pois “era agressivo, nos olhava nos olhos, imprecava, batia punheta, arrelia, criava uma discórdia generalizada” (p.70). Só assim a mãe usa o clichê “ou o macaco ou eu...” (p.70) e o pai sugere, “acho que está na hora de você voltar” (p.70), que R. saia de casa. Afirma que a passagem já foi comprada e repete: “inclusive... aliás...”. O *leitmotiv* sempre introduz uma nova acomodação operada pelo personagem através do familismo.

O absurdo não cessa com sua partida: drogou os animais e os colocou no bagageiro do ônibus. Acordados durante o percurso, produziram-se mais inversões: “A tartaruga latia, o cachorro miava, o mico arrepiava, um galo corria atrás do outro, todos estranhando todos, dizem que foi um frege” (p.70). O narrador destaca o mal-feito, “frege” compreendido aqui como confusão, coisa reles, sem perder o divertido que “deu o que falar”, pois converteu-se também em fofoca, já que “dizem” algo sobre o evento. Em seguida, há o fechamento da moldura: “são duas coisas que, quando juntas, tremo: laços de sangue e bagagem” (p.70). O ocorrido com R. seria exemplar do que pode acontecer quando há visita de um parente.

Há um tipo de epílogo que não é pouca coisa. “Ultimamente” (p.70), ou seja, próximo ao presente do narrador, “pelo que soube” (p.70), R. com um grupo de “comparsas” (p.70) – o léxico ao julgar as ações atuais já o associa ao mundo do crime – “mudou-se para Goiás. A meta era participar da construção de Brasília, a nova capital” (p.70). Com seus modos “arcaí-

cos”, familistas, malandros, R. teria considerado apropriado participar da criação do símbolo de modernidade, Brasília, mostrando a afinidade de ambos os polos na realidade nacional.

O narrador então seleciona com cuidado o vocabulário: “Parece que foram golpes e mais golpes. Todos passaram a perna em todos; não ficou pedra sobre pedra” (p.70). Obviamente pode-se compreender apenas que um grupo de malandros viu uma nova oportunidade, mas acabou se desintegrando pela falta de ética coesiva. Porém, sabendo-se que o tio era um militar, não é impossível imaginá-los perpetradores do golpe – não tinha levado armamento pesado à antiga capital quando o narrador era criança? Também não seria demais imaginar esse narrador aderindo à ideia bastante consolidada até então de “golpe dentro do golpe” em que “todos passaram a perna em todos” (p.70)? Uma vez associada a figura de R. ao militar golpista autoritário, à figura do torturador, o pitoresco de suas ações perde o caráter simpático. O nexos do favor, que serviu para uma autocompreensão mais amena nacional,⁹ não poderia mais esconder a violência fundante das relações sociais brasileiras. A gostosa descrição de suas peripécias entre o polo da ordem e o da desordem não escondem “a notação crua de interesses”.

Essa iluminação sobre o arcaísmo no presente é interrompida pela voz narrativa entre três regimes. Primeiramente, retoma o seu próprio mote, “são duas coisas que, quando juntas, tremo: laços de sangue e bagagem” (p.70), filiando-se à tradição arcaica do “causo”. Escolhe claramente uma forma popular de narrar, alinhada à figura do tio. Em seguida, retoma a exposição de certa imaginação de esquerda, que conhece, mas da qual talvez se afaste pela sátira: “Parentes de todo mundo, desuni-vos!” (p.70). Certo pensamento marxista se faz presente, nem que seja como motivo de chacota. E, finalmente, encerra com o discurso aparentemente mantenedor da ordem: “Vamos nos dispersar! Circular! Circular!” (p.70). O regime da força encerra – em dupla acepção, contém e termina – a sua narrativa.

Arriscamos dizer que é a relação entre essas ordens o objeto de *inclusive...*, *aliás...*. Há certo ineditismo nesse conto. A figuração popular, normalmente potencialidade utópica na arte brasileira, está associada à dimensão repressora. Os ideais esquerdizantes que a utilizavam como ideia reguladora, eis a base do nacional popular, parecem não dar conta dessa novidade. O que resulta em desagregação, por isso os “parentes de todo mundo”, que fazem ressoar os “trabalhadores” de Marx, são exortados a se desunir. Sem abrir mão de autonomia e sem juízo de valor, o narrador cacasiano põe em curto-circuito todo um ideário de esquerda que parecia não mais dar pé nos anos 80.

3 Polos em crise

Os contos parecem constituir duas faces da mesma moeda: nem o polo do intelectual se sustenta como antes – em *Buiziguim* o narrador revela seu trabalho como compensação de uma falta, como marca da distância com a matéria popular – nem a palavra povo carrega as mesmas potencialidades – o pitoresco popular interiorano, encarnado no tio, é uma das

⁹ “O favor é a nossa mediação quase universal e sendo mais simpático do que o nexos escravista, a outra relação que a colônia nos legara, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção.”(Schwarz, 2000, p. 16).

faces do atraso pela qual a modernidade autoritária se perfaz. Para falar em jargão: trata-se da crise do nacional popular.

Segundo Napolitano:

Para Gramsci o “nacional-popular” estava situado num nível intermediário das expressões culturais de uma coletividade, entre o “provincial-dialetal-folclórico” e os elementos comuns à civilização à qual pertencia a formação social específica. Gramsci pressupunha um “contínuo intercâmbio” entre a “língua popular” e a das “classes cultas”, ponto de apoio da cultura nacional-popular que visava, no limite, fundamentar a contra-hegemonia e selar uma aliança de classes progressista (Napolitano, 2010, p.06).¹⁰

Todos esses termos, apesar de terem sido a base de muito da boa arte dos anos 60, parecem não fazer mais sentido nas duas décadas posteriores, mesmo com a chamada redemocratização. No projeto cepecista, por exemplo, os artistas elaboravam suas obras em relação direta com as reivindicações populares: aquelas garantiam ressonância nacional, admiração e reconhecimento civilizado à luta dos pobres, à medida que ela garantia relevância àquela produção.¹¹ A perspectiva dessa aliança foi desmentida pela história, uma vez amputada pelos militares, que em 64 desconectaram qualquer laço entre intelectuais e trabalhadores.

O escritor, ou intelectual em geral, por um lado, já não possuía propriamente uma língua “das classes cultas”, pois, como visto em *Buiziguim*, ele tem também sua concepção atravessada pelos elementos da indústria cultural. Por outro, desobriga-se de qualquer forma de articulação entre arte e emancipação, porque, além dela não estar no horizonte, não tem contato com esse “povo”, “sujeito político difuso”: a superação dessa distância é pura fantasmagoria, que pode, como no caso do narrador, prover prazer, mas não o aproxima concretamente dessa categoria. O *Buiziguim* é admirável e bom de taco, mas não cabe no mundo moderno do narrador, pode apenas ensiná-lo sobre a porosidade de qualquer regimento normativo. Ou seja, em vez de oferecer “expressão cultural e ideológica” para essa entidade carente, dela tira uma maneira de interpretação para atuar nos limites do pessoalismo das relações brasileiras.

¹⁰ O autor continua até a página seguinte, p. 06 – 07: “A meta principal desta estratégia era articular a expressão de uma consciência nacional, politicamente orientada para a emancipação da Nação, cujo sujeito político difuso – o Povo – seria carente de expressão cultural e ideológica (e não de representação política, propriamente dita). [...] incorporaram a tarefa de articular esta consciência. Nela, convergiram demandas nem sempre harmonizadas entre si, como por exemplo: a formulação poético/musical da identidade popular, a exortação de ações emancipatórias e a demanda por entretenimento. Todas estas demandas estavam inseridas no crescente mercado de bens simbólicos.”

¹¹ A complementaridade das aspirações de estudantes e trabalhadores será tratada por Roberto Schwarz: “tácito, salvo engano, seria mais ou menos o seguinte: a justiça e a simplicidade da reivindicação popular emprestavam relevância à vida estudantil e à cultura, que por sua vez garantiriam ressonância nacional, admiração e reconhecimento civilizado à luta dos pobres. A complementaridade destas aspirações é objetiva e produziu grandes momentos, que podem ser vistos na parte do filme [Cabra Marcado para Morrer] realizada em 62: a estupenda dignidade dos camponeses, a singeleza trágica na apresentação dos conflitos de classe, o reconhecimento de tipos não-burgueses de beleza etc. São momentos, aliás, que mostram como é tola, esteticamente, a doutrina antiengajada atual. // Hoje parece óbvio que aquela aliança não tinha futuro político, e que a revolução com estímulo de cima só podia acabar mal. No entanto ela canalizou esperanças reais, de que o filme dá notícia e nas quais se pressentem outras formas de sociedade” (1987, p.73).

O outro lado da equação já não oferece mais “formação social específica”, pois “povo-fonte e o povo destinatário já se articulavam de outra maneira, mediatizados pela indústria cultural.” (Napolitano, 2010, p.116). Desse problema, Cacaso tratará em “Lero-lero”, parceria com Edu Lobo¹². Em *Inclusive...aliás...*, Cacaso exhibe associação do que é aclamadamente popular – o que Gramsci chama de “provincial-dialetal-folclórico” –, ligado aos modos de colônia, com a violência modernizante do governo militar. R. é uma espécie de Leonardinho que frequenta os porões. Apesar do gosto e do ar de família que sua história desperta, o nexos social que a funda é a violência.

A prosa de Cacaso parece acompanhar o reparo que Roberto Schwarz faria a Antonio Candido em *Pressupostos Salvo Engano da “Dialética da Malandragem”*. A passagem da dialética de ordem e desordem de “um modo de classe” – “a partir da situação dos homens livres e pobres no interior da ordem escravista” (Schwarz, 1987, p.149) – para um “modo de ser nacional” escondia a violência implícita ao mundo regencial e, em geral, à realidade brasileira. Se nos anos 60 a ideia de “mundo sem culpa” poderia fazer frente ao caráter aparentemente puritano da ordem militar, a realidade social mostrou exatamente o contrário: era então o instrumento de sua construção e reprodução. O feitio da colônia, polo arcaico ao qual o “mundo sem culpa se filia”, dependia necessariamente de “ilegalismos”, subversões da ordem previstas pelo próprio estado europeu, ou seja, as ordens do estado moderno dependiam do atraso dos territórios ultramar. Esse feitio se refez na formação periférica e conformadora da política do país (Júnior, 2024).

Em termos diretos, a sucessão de violências históricas perpetradas pelo estado, representante das classes dominantes, também mostrava o caráter obsceno da “dialética de ordem e da desordem”. Nas palavras de Roberto Schwarz:

Entretanto, a repressão desencadeada a partir de 1969 – com seus interesses clandestinos em faixa própria, sem definição de responsabilidades, e sempre a bem daquela mesma modernização – não participava ela também da dialética de ordem e desordem? É talvez um argumento indicando que só no plano dos traços culturais malandragem e capitalismo se opõem... (Schwarz, 1987, p.154)

Cacaso teria criado formulação literária para tal problema. Culturalmente, como coisa muito própria, *Inclusive...aliás...* parece se opor a qualquer ideia de modernização, baseando-se em forma arcaica para apresentar peripécias de um homem do interior. Todavia, o ponto de vista que narra é atual, bem informado e exhibe ações de um agente malandro que se quer veículo da modernização autoritária. A abstração “povo” se mostra tão genérica que pode abarcar um militar de direita. Por isso, muito divertidamente, R. entra em dívidas, desresponsabiliza-se pela gravidez de uma mulher pobre, mijá no chão e até dá golpes em Brasília. Essa visão desidealizante da matéria popular não poderia contrastar mais com aquilo que animou o CPC ou até a MPB, mesmo já como fantasmagoria, até o AI5.

Fica mais patente a confusão final entre ordem tradicional, vocabulário de esquerda e ação policialesca. Os termos de fato se confundem, porque aquilo que parecia animar uma ação contra-hegemônica de esquerda, o povo e seus valores já “revolucionários por natureza”, passam a alimentar e se adequar ao regime militar. Ao escritor basta apenas “ceder a vez”, escreve Cacaso em *Doutor Caneta*, misto de ensaio e conto:

¹² Tratamos disso no ensaio “Notas sobre Cacaso e a tradição”. Conferir Tomaz, 2025.

[...] Talvez seja a metáfora de todo escritor: todo escritor escreve por quem não escreve. Fala por quem não fala. Usar a palavra é 'dar voz', deixar passar, ceder a vez. Chico Alvim é um tipo de Dr. Caneta. É o estilo de todos. A voz de todos. (Cacaso, 2020, p.16)¹³

Ou seja, existe um outro, que não é preciso ir muito longe para adivinhá-lo de classe, com o qual o escritor firmaria um compromisso. Faltou, contudo, combinar com os russos. Sem esse outro que queira firmar tal compromisso, fica uma cessão à violência de sua voz, sem perspectiva utópica.

O nome de Francisco Alvim como aquele que “cede a voz” foi preservado na citação, pois parece interessante e afim à visão de Cacaso, ao seu diagnóstico de país e ao papel que pode ou não ter esse compromisso. Em resposta à comparação de seus poemas com o “poema-piada” modernista, Alvim afirma: “A minha coisa é doentia, não deu certo, o país é este que a gente vê aí, as sensações que ele desperta são estas que estão aí, então não é algo que me faça rir. Ou, se me faz rir, é com o riso torto”.¹⁴

Diante dessa imagem sinistra de país, de povo e da distância intransponível do intelectual para com ele, a literatura parece paralisada como um mero sucedâneo de uma conexão que era prática. Por isso o narrador de *Buiziguim* admira o malandro, mas não se conecta a ele. Aprende sua lição, a “dialética de ordem e desordem” e goza à distância, mas não pode fazer nada mais que isso. *Inclusive... aliás...* exibe a vacuidade de uma simpatia quase essencialista com a abstração chamada “povo”. Em vez da mera admiração pitoresca – propositalmente exacerbada –, exibe a intimidade entre expedientes ilegais e imorais dos de cima e expedientes de sobrevivência dos mais pobres. O redimensionamento da *malandragem* é uma de suas tentativas de descrever a passagem do “momento auroral” do modernismo à “visão crepuscular” do Brasil moderno gestado pelos militares. A isso responde sua parceria com Edu Lobo, sua última prosa e sua poesia a partir de *Grupo Escolar*.

Referências

BOSI, Viviana. *Poesia em risco*. São Paulo: Editora 34, 2021.

CACASO na corda bamba. Direção: José Joaquim Salles e PH Silva. Rio de Janeiro, 2016.

CACASO. Buziguim. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo n.º 17, pp. 113–115, dez. 1987. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-19/#gsc.tab=0>. Acesso em: 21 jan. 2026.

CACASO. *Doutor Caneta: oito contos*. Organizado por Mariano Marovatto. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Doutor-Caneta-Oito-contos-Cacaso-ebook/dp/B08L84NX5P>. Acesso em: 21 jan. 2026.

CACASO. *Inclusive... aliás...* *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo n.º 14, pp. 68-70, fev. 1986. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-14/#gsc.tab=0>. Acesso em: 21 jan. 2026.

¹³ Trata-se de uma edição digital e a paginação diz respeito à posição do trecho no ebook.

¹⁴ *Apud* Bosi, p.235., Trecho extraído da entrevista feita por Sérgio Alcides, intitulada “Ela se finge, ela se disfarça, ela é muito sonsa” (agosto de 2002, p. 201).

CACASO. *Poesia Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

CANDIDO, Antonio. *Dialética da Malandragem*. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

JÚNIOR, José César Magalhães. Coronelismo sem sujeito: ilegalismos coloniais e concentração de poder. *Cad. Metrop.*, São Paulo, v. 26, n. 61, e6164842, set/dez 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2236-9996.2024-6164842-pt>. Acesso em: 21 jan. 2026.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959 – 1969). São Paulo: Editora Annablume, 2010.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Editora 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

TOMAZ, Matheus. Notas sobre Cacaso e a tradição. *Littera*: Revista de Estudos Linguísticos e Literários, São Luis, v. 16, n. 32, dez. 2025. Disponível em: https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/littera/article/view/25814?fbclid=PAab21j-cAScvBBleHRuA2FlbQlXMQBzcnRjBmFwcF9pZA81NjcwNjcZNDMzNTIOMjcAAadqQvxt_VV6YXhwhUkNIUWLLuwc13Xb2eZECnK4S4Ycc5EUT4qCWRFDcJFAXQ_aem_ji3UMoVWyHsdGg3B-ZxDbvA. Acesso em: 21 jan. 2026.

Tortura e desaparecimento forçado no conto “Dôia na janela”, de Roberto Drummond

Torture and Enforced Disappearance in the Short Story “Dôia na janela” by Roberto Drummond

Arnaldo Franco Junior

Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”(UNESP)

São José do Rio Preto | SP | BR

CNPq

arnaldo.franco-junior@unesp.br

<https://orcid.org/0000-0002-6360-8502>

Resumo: Este artigo analisa a representação da tortura e do desaparecimento forçado no conto “Dôia na janela”, de Roberto Drummond. Publicado em 1975, em *A morte de D. J. em Paris*, livro de estréia do autor, o conto tem sua história principal tradicionalmente interpretada como um surto alucinatório vivido pela personagem protagonista, confinada em uma clínica psiquiátrica. A partir de uma abordagem voltada para o texto, em parte herdada do formalismo russo e do *new criticism*, e da consideração do trabalho com a forma literária modulado por figuras de linguagem, procura-se mostrar, inicialmente, que o conto é constituído de dois planos fabulares que instauram ambiguidade na representação dos dois tipos de crime. Isso ocorre porque seus dois planos fabulares articulam-se num jogo de figura e fundo afim às artes visuais e a determinados recursos da linguagem cinematográfica (*zoom in*, *zoom out*, *close up*). Mediante tais procedimentos, o conto desloca para o leitor a tarefa de assumir uma posição interpretativa em relação à possível veracidade dos crimes nele sugeridos. Essa posição depende, nesse momento da interpretação, não só da contextualização histórica das referências e alusões nele presentes – o contexto de repressão política e de terrorismo de Estado da ditadura civil-militar da década de 1970 no Brasil –, mas da consideração de que a história e a sociedade são constitutivas da forma literária, não só como tema, mas como uma materialidade outra, uma vez que são parte integrante, e não meros fatores externos, da forma literária e dos efeitos de sentido do texto.

Palavras-chave: desaparecimento forçado;
representação; terrorismo de estado; tortura.



Abstract: This article analyzes the representation of torture and enforced disappearance in the short story “Dôia na janela”, by Roberto Drummond. Published in 1975 in *A morte de D. J. em Paris*, the author’s debut book, the story’s main plot has traditionally been interpreted as a hallucinatory episode experienced by the protagonist, who is confined to a psychiatric clinic. Drawing on a text-centered approach, partly inherited from Russian Formalism and New Criticism, and by examining how literary form is modulated by figures of speech, the article first seeks to show that the short story is composed of two narrative planes that generate ambiguity in the representation of the two types of crime. This occurs because these two narrative planes are articulated through a figure–ground interplay akin to the visual arts and to certain devices of cinematic language (zoom in, zoom out, close-up). Through such procedures, the story shifts to the reader the task of adopting an interpretive stance regarding the possible veracity of the crimes it suggests. At this stage of interpretation, that stance depends not only on the historical contextualization of the references and allusions present in the text—the context of political repression and state terror under Brazil’s civil-military dictatorship of the 1970s—but also on the recognition that history and society are constitutive of literary form, not merely as themes but as another materiality, insofar as they are integral components, rather than merely external factors, of literary form and of the text’s effects of meaning.

Keywords: enforced disappearance; representation; state terrorism; torture.

1 Introdução

“Dôia na janela” abre *A morte de D. J. em Paris*, primeiro livro de Roberto Drummond, publicado em 1975, período marcado por forte repressão política e censura às artes e à imprensa sob a ditadura civil-militar imposta ao Brasil com o golpe de estado de 1964. Após a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), o período de 1969 até meados da década de 1970 marcou-se pela radicalização da violência política e pelo terrorismo de Estado. À suspensão dos direitos civis corresponderão, nesse período, a disseminação da tortura nas instituições policiais-militares, a eliminação e o desaparecimento forçado de opositores políticos.

Escrito ao longo de pelo menos seis anos, o livro tem contos que deram a Drummond, em 1971, o prêmio do Concurso de Contos do Paraná. Este livro de estreia porta as principais características do projeto de “literatura pop” construído pelo escritor no chamado Ciclo da Coca-cola, composto de suas quatro primeiras obras: *A morte de D. J. em Paris* (1975 – contos), *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* (1978 – romance); *Sangue de Coca-Cola* (1980 – romance) e *Quando fui morto em Cuba* (1982 – contos).

2 “Literatura pop”: pretensão de literatura popular *versus* linguagem sofisticada

O projeto de fazer uma literatura acessível, que registre os signos de sua inserção na sociedade industrial e na cultura de massas para “fazer da literatura o que os Beatles fizeram na música” (Drummond, 1982, p. 03-04) rege o projeto literário de Drummond, manifestando-se intensamente no Ciclo da Coca-Cola, e esfumando-se nas obras posteriores do escritor. Segundo Maria Lúcia Outeiro Fernandes,

Roberto Drummond iniciou sua carreira buscando uma linguagem que, apesar das intenções popularescas, [...] redundou numa linguagem bastante complexa, de difícil classificação [...]. A carnavalização da linguagem ocorre de maneira mais intensa na primeira fase e atinge diversos níveis da obra. Os primeiros livros são verdadeiras colagens de estilos, de gêneros, de citações, de múltiplas variantes linguísticas [...]

Cada um dos contos de *A morte de D. J. em Paris* apresenta uma inovação em termos de estilo, com técnicas e recursos diversos, revelando o aproveitamento da linguagem judicial, epistolar ou jornalística (Fernandes, 2011, p. 149-153).

Em sua tese de doutorado, Sílvia de Cássia Rodrigues Damacena de Oliveira também aborda o projeto de “literatura pop” de Drummond:

Quando o primeiro livro do escritor [...] foi lançado em 1975, o crítico Leo Gilson Ribeiro escreveu no *Jornal da Tarde* que a obra deveria ser jogada no lixo. Diferente postura teve, no entanto, [...] Affonso Romano de Sant’Anna que defendeu ser o livro muito importante para a literatura brasileira da época. [...] Esse projeto passava [...] pelo desejo de “nocautear” a literatura, ou seja, romper com a forma, o modo de escrever e de se expressar cristalizado pela literatura (Oliveira, 2008, p. 16).

Um dos fatores que frustra a pretensão de Roberto Drummond de produzir uma literatura passível de ser consumida em larga escala é, exatamente, a sofisticação de linguagem que caracteriza o projeto literário afirmado em suas quatro primeiras obras. Este projeto se marca por: hibridismo de gêneros, incorporação de procedimentos da narrativa cinematográfica, aproximação da literatura com a língua falada, intertextualidade, mistura das chamadas cultura erudita e popular, incorporação de referências da indústria cultural. Sobre esta incongruência, Wilson Martins critica severamente a “literatura pop” do escritor:

No seu caso, o antiintelectualismo programático traduz-se pelo superintelectualismo da realização, quase sempre metafórica e alusiva [...]. // Roberto Drummond propôs-se a fazer “uma literatura realmente popular” – e é no que se evidencia a impropriedade fundamental dos meios técnicos empregados. Longe de ser simples, acessíveis e diretos, os seus textos são complexos, elípticos e alusivos, exigindo do leitor ou nele supondo um cabedal de informação literária, cultural e política de que certamente não dispõe o público simbolizado pelo menino do elevador (Martins, 1983, p. 11).

Ao avaliar o Ciclo da Coca-Cola, Oliveira reitera o reconhecimento do fracasso do escritor na criação de uma literatura de ampla legibilidade, mas reconhece suas qualidades literárias:

Se o Ciclo da Coca-Cola não cumpriu o que pretendia inicialmente seu criador, o resultado foi, certamente, melhor em relação à criação artística. São textos [...] bastante originais em termos de procedimentos literários: paródia, carnavalização, mistura de gêneros e tipos de discursos; exploração do humor negro; diálogo com os contextos histórico, político e social; cisão do indivíduo entre a realidade e o imaginário e, sobretudo, a proximidade [...] com a Arte Pop, marcam [...] este projeto (Oliveira, 2008, p. 19).

Se o projeto de uma literatura popular fracassou, a “literatura pop” de Drummond gerou narrativas complexas tanto nas obras do Ciclo da Coca-Cola quanto em desdobramentos literários posteriores que também incorporaram signos da sociedade de consumo à escrita literária, articulando-os com o contexto histórico e político no Brasil.

3 Atmosfera de medo e narrativa com dupla fabulação

Como todos os contos de *A morte de D. J. em Paris*, “Dôia na janela” tem uma atmosfera de medo e pesadelo, como se uma ameaça pairasse sobre as personagens, surpreendidas por vivências insólitas ou kafkianas, apontando para violências disseminadas no cotidiano. Segundo Ana Emília de Lima Ferreira,

As dez narrativas que compõem a coletânea [...] ora abordam centralmente, ora tangenciam aspectos históricos particulares ao período. A existência de um Estado que tolhia as liberdades de expressão e que retirava o poder de escolha, [...] fazia com que os cidadãos brasileiros vivessem em uma atmosfera de constante repressão. O mesmo caráter impositivo punha à mesa [...] os produtos trazidos principalmente pela influência dos Estados Unidos, grande parceiro dos militares desde os antecedentes do golpe militar de 1964. Assim, os ideais de modernização continuaram a moldar os sujeitos, que já estavam fragmentados pela pouca liberdade de expressão e, agora, reificados, se confundiam com os objetos que consumiam. // Dessa maneira, são recorrentes nas narrativas [...] temáticas associadas à tortura e ao cerceamento das liberdades, pilares da criação e da manutenção do Estado autoritário (Ferreira, 2019, p. 39).

A fábula do conto é a seguinte: Dôia, uma jovem, está confinada em uma clínica psiquiátrica. Em seu quarto de janelas gradeadas, ela tem por única companhia um rato, que a visita para receber comida, conta com um gravador, por meio do qual ouve fitas com mensa-

gens de seus familiares, e com uma luneta por meio da qual observa, à noite, o mundo exterior. Na véspera de receber alta após 38 dias internada, Dôia vê, numa praça, a crucificação de um homem que havia sido retirado de um jipe por homens com metralhadoras. No dia seguinte, ao relatar o que viu para o dr. Garret, médico que a examina, ele avalia que ela teve uma alucinação, e prolonga a sua internação por 385 dias. Depois, o dr. Garret relata a um colega a suposta alucinação de Dôia, afirmando que na praça onde ela vira a crucificação “Estavam plantando rosas nuns canteiros”. (Drummond, 1982, p. 25)

A articulação da internação de Dôia com a crucificação por ela observada via luneta permitirá a Drummond afirmar alguns dos traços fortes de seu projeto literário: incorporação da publicidade e da indústria cultural ao imaginário das personagens, referências a marcas de produtos, espetacularização da vida cotidiana, violência, suspense e mistério vinculados a uma atmosfera de medo e repressão, hibridismo de gêneros, uso da repetição para criar um efeito de fala compulsiva na enunciação, articulação do insólito ou absurdo com a ironia ou o humor para apontar uma realidade de pesadelo e violência. Acresce-se, neste conto, a paródia, que se caracteriza, nos termos de Linda Hutcheon, como *paródia séria* porque não escarnece daquilo que parodia, embora não se desvincule da ironia. Segundo Hutcheon:

[...] faz parte da estratégia particular tanto da paródia como da ironia que os seus actos de comunicação não possam ser considerados completos, a não ser que a intenção codificadora precisa seja realizada no reconhecimento do receptor. // [...] a ironia requer do seu leitor uma competência tripla: linguística, retórica ou genérica e ideológica (Kerbrat-Orecchioni 1980, 116). [...] // A necessidade básica de competência linguística é mais que evidente no caso da ironia, em que o leitor tem de entender o que está implícito, bem como aquilo que é realmente afirmado. *Semelhante sofisticação linguística seria como um dado pressuposto por um gênero como a paródia que empregasse a ironia como mecanismo retórico.* [...] // Da paródia, como da ironia, pode, pois, dizer-se que requerem um certo conjunto de valores institucionalizados – tanto estéticos (genéricos), como sociais (ideológicos) para ser compreendida ou até para existir (Hutcheon, 1989, p. 118-120, grifos nossos).

Diferentemente da paródia satírica, a paródia séria se caracteriza, segundo Hutcheon (1989, p. 140), como procedimento da arte contemporânea que instala, a exemplo da *pop-art*, uma ironia ambivalente em relação ao alvo de sua apropriação crítica.

Como em outros contos de *A morte de D. J. em Paris*, a história narrada em “Dôia na janela” tem mais de um núcleo fabular. Esses núcleos fabulares são dispostos como um jogo entre as histórias principal e secundária, passível de ser lido, com base nas artes visuais, como jogo entre figura e fundo¹ ou, em termos cinematográficos, como jogo entre dois movimentos de câmera: o *zoom in* (aproximação da câmera que dá um *close-up* naquilo que focaliza) e o *zoom out* (distanciamento da câmera que permite observar o plano espacial mais amplo que

¹ A distinção entre figura e fundo em uma imagem visual intensifica-se a partir da invenção da perspectiva renascentista, que estabelece uma linha do horizonte no plano bidimensional do suporte (papel, tela etc.) mediante a qual será construída a imagem do objeto representado. A partir da fixação de um ou dois pontos de fuga nesta linha, cria-se, via geometrização, um efeito de tridimensionalidade no objeto representado. Este assumirá a posição de figura por efeito de maior proximidade em relação à percepção visual do espectador, deslocando para a posição de fundo tudo o que, na imagem, situar-se mais distante da percepção visual do espectador. Movimentos do olho permitem que se estabeleça um jogo entre figura e fundo a depender daquilo que a focalização destaca.

emoldura o objeto inicialmente focalizado). Em “Dôia na janela”, a luneta e a janela do quarto da clínica psiquiátrica e são os elementos visuais que destacarão uma característica da protagonista: o fato de ela ser observadora – dado reiterado ao longo da narrativa:

Dôia ficava olhando da janela. Como Dôia podia voar, puseram grades na janela, não eram grades como as das cadeias, eram pintadas de verde. [...]
À noite a vista era mais bonita da janela, e Dôia via as luzes da cidade. Lá longe, onde a cidade acabava, parecia haver um mar, com navios chegando. Dôia gostava de olhar o anúncio luminoso da Coca-Cola e certas noites o único consolo de Dôia era aquela garrafa enchendo um copo de Coca-Cola. [...]
Durante o dia, Dôia dormia. Logo que eram acesas as primeiras luzes da cidade, Dôia debruçava na janela. Ficava de joelhos, olhando da janela, e já estava com calos, como as beatas.
Quando levaram Dôia para aquele quarto, ela olhava da janela com seus olhos cor de bala de menta. Depois, o irmão de Dôia teve a ideia de trazer a luneta que foi do avô (Drummond, 1982, p. 21-22).

Além dos elementos visuais que demarcam Dôia como observadora, note-se no trecho citado: a) o efeito de oralidade produzido pela repetição e por enunciados curtos; b) a presença da publicidade, sugerindo que a ação dramática é patrocinada por empresas, espetacularizando-a; c) a referência à Coca-Cola – símbolo da sociedade de consumo e da dominação do Brasil por empresas e países estrangeiros.

A janela e a luneta são os elementos que permitem a Dôia agir como sentinela noturna que espia a vida da cidade. Há, porém, uma diferença entre elas: enquanto a janela permite apenas observação a olho nu em plano amplo que abarca o espaço focalizado, a luneta permite movimentos que caracterizam o *zoom in*, o *close-up* (fixação em 1º plano de um detalhe que se amplia) e o *zoom out*. Observe-se estes três efeitos:

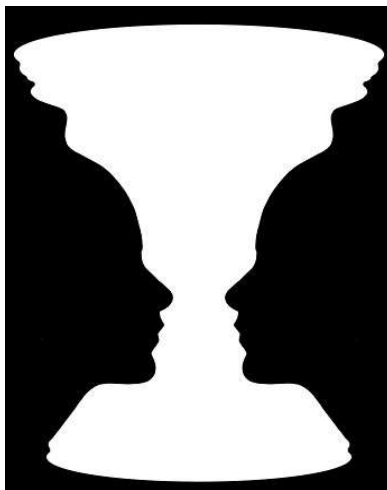
Dôia já conhecia todos os barulhos da noite. De madrugada os trens apitavam como se passassem debaixo de sua janela. À Meia-Noite e 35 um homem espancava uma mulher numa casa debaixo de um anúncio luminoso dos pneus Firestone. Antes de receber a luneta, Dôia achava que a briga era de algum filme da “Sessão Coruja”, na televisão. Com a luneta, localizou a casa da briga e via, pela janela acesa, o homem espancar a mulher e depois se ajoelhar aos pés dela. Dôia desviava a luneta quando os dois começavam a se abraçar na cama.
Depois Dôia ficava esperando o avião que ia para Nova Iorque. Dôia conhecia os aviões pelo barulho que faziam e achava bom vê-los voando baixo, as janelinhas acesas parecendo brasas vermelhas. [...] Dôia só ia dormir depois que passava o satélite artificial “Pássaro Madrugador”. Antes de fechar os olhos, Dôia dava um último olhar para Sirius, a estrela” (Drummond, 1982, p. 22-23).

No trecho citado, a relação entre a janela, a luneta e os objetos focalizados indica os movimentos de câmera realizados por Dôia. A visão a olho nu do homem que espanca a mulher na casa sob o painel publicitário de pneus é substituída pelo *zoom in* e o *close-up* que flagram o espancamento seguido do pedido de perdão. O desvio da luneta marca um movimento aproximável a um *zoom out*. Esses movimentos de focalização se repetem na observação do avião e da estrela Sirius.

O jogo entre figura e fundo, por sua vez, se estabelecerá entre a história de Dôia e o episódio da crucificação por ela presenciado por meio da luneta. A Gestalt Terapia nos ensina que

o cérebro humano é capaz de focalizar um único estímulo de modo exclusivo numa dada imagem ou situação. Isso cria um jogo entre figura e fundo, pois o que não for destacado via focalização “borra-se” na percepção visual, compondo o fundo sobre o qual se destaca a figura. O famoso “vaso de Rubin” é um clássico exemplo do jogo entre figura e fundo na percepção visual:

Imagem 1 – Vaso de Rubin.



Fonte: Pinterest.

No conto, a situação dramática vivida por Dôia e o episódio da crucificação por ela observado compõem os dois núcleos fabulares que estabelecem um jogo entre figura e fundo na narrativa. Observe-se:

Era noite de lua cheia e Dôia viu três jipes parando onde iam fazer uma praça ou quadra de basquete. Uns homens desceram dos jipes e Dôia os viu sumir debaixo de umas árvores. Dôia ajustou a luneta e os homens voltaram, carregando uma cruz, como as usadas na encenação da Semana Santa. Puseram a cruz no chão e Dôia os viu arrastar um homem de dentro de um jipe. O homem estava com as mãos amarradas atrás, com uma corda de bacalhau, e usava uma calça Lee desbotada e um quedes azul, sem meia. Sua blusa Dôia imaginou como sendo “Adidas”, comprada em Buenos Aires. A barba do homem de calça Lee era grande e Dôia achou-o parecido com Alain Delon. Os cabelos eram louros como os de Robert Redford (Drummond, 1982, p. 23).

Dôia e o jovem crucificado são protagonistas de suas respectivas histórias. Ambos são jovens, e não há esclarecimento sobre o porquê de ela estar internada e o porquê de ele ser crucificado. Essa ausência de explicação intensifica a violência inerente às duas situações dramáticas. Além desse paralelismo, o jogo entre figura e fundo permite que o leitor atribua valores distintos às histórias de Dôia e do crucificado, cujo relevo resultará da posição interpretativa assumida pelo leitor em relação a cada uma das histórias. Uma história pode, portanto, funcionar como fundo, conferindo à outra a função de figura.

É o comportamento de sentinela noturna que fará com que Dôia presencie, na véspera de receber alta, a crucificação – fato que, relatado por ela ao dr. Garret, determinará a sua manutenção na instituição psiquiátrica. No episódio, um jovem parecido com Jesus Cristo é agredido por homens que dirigem jipes e portam metralhadoras INA:

Desataram as mãos do homem de calça Lee e o arrastaram para a cruz e três homens apontaram suas metralhadoras Ina para o homem de calça Lee desbotada. Dôia soltou um grito, [...] e o homem de calça Lee tirou o quedes azul, a calça Lee, a camisa Adidas e ficou nu, vestido apenas com uma cueca Zorba laranja. Os homens o agarraram, houve gritos abafados, depois um silêncio, com o rádio de um táxi tocando música, e Dôia começou a ouvir o barulho de martelo batendo prego. Dôia mudou de posição na janela, ajustou mais a luneta e viu os homens crucificando o homem de cueca Zorba laranja. [...] Os homens ergueram a cruz, fincando-a no chão, e Dôia viu um Cristo crucificado de cueca Zorba laranja. [...] A última lembrança de Dôia foi a de um homem subindo uma escada com uma garrafa de Coca-Cola na mão, molhando um algodão com Coca-Cola e passando nos lábios do Cristo de cueca Zorba laranja (Drummond, 1982, p. 23-24).

O episódio visto por Dôia tematiza a tortura, evidente na crucificação. De modo ambíguo, o conto sugere que à tortura seguiram-se assassinato e desaparecimento forçado da vítima. Observe-se, no trecho citado, os detalhes visuais: a) a crucificação ocorre numa noite de lua cheia – o que favorece a nitidez da percepção visual; b) Dôia vê pela luneta a retirada do jovem com as mãos amarradas de um dos veículos, os detalhes de sua indumentária, sua condução para a cruz sob a ameaça de metralhadoras, seu desnudamento e sua crucificação. Depois, ela vê o jovem de cueca alaranjada crucificado e, por fim, o umedecimento de sua boca por algodão embebido em refrigerante. Os ajustes da luneta evidenciam os *zoom in* e *close-ups* efetuados por Dôia.

Os jipes e as metralhadoras INA indiciam as forças armadas brasileiras. E a agressão ao jovem configura uma paródia séria da crucificação de Cristo, com o detalhe cômico da cueca alaranjada e o detalhe irônico de que um dos verdugos molha a boca do crucificado com coca-cola.

A aparência física e a indumentária do crucificado sugerem que ele seja um dos jovens contestadores dos anos 1960-1970: barba e cabelos compridos, calça Lee desbotada, tênis azul sem meias. Essa paródia séria da crucificação alude à repressão política dos anos 1960-1970 que vitimou a juventude brasileira engajada na contestação política.

Como já dito, não há explicação do porquê Dôia fora internada. Há índices, porém, que sugerem que isto se deu por ela ser simpatizante da contestação juvenil da época: tem cabelos longos, se imagina “usando uma calça Lee desbotada” (Drummond, 1982, p. 21) e canta a canção de protesto “We shall overcome” para um rato que a visita no seu quarto. Esta canção, originalmente uma canção gospel vinculada ao movimento pelos direitos civis nos EUA,² foi um grande sucesso, nos anos 1960-1970, nas vozes dos cantores Pete Seeger e Joan Baez. O fato de Dôia cantá-la para o rato que trata como animal de estimação indica que ela espera sair da clínica, pois a letra fala da esperança de superação de uma situação negativa:

² Segundo Kate Stewart (2014), “We Shall Overcome” tem origem nas canções “I’ll Overcome Some Day” [...], e “I’ll Be All Right” [...]. Lucille Simmons, trabalhadora da indústria do tabaco, alterou o título e a letra, passando-os da 1ª pessoa do singular para a 1ª pessoa do plural (*We*). Os cantores Pete Seeger e Zilphia Horton a publicaram no boletim informativo “People’s Songs” em 1948. Seeger [alterou] o título de “We will Overcome” para “We shall Overcome”, acrescentando-lhe “dois novos versos, incluindo ‘We’ll walk hand in hand’ (Caminharemos de mãos dadas)”. [...] Os cantores Guy Caravan e Frank Hamilton modificaram o ritmo, contribuindo para a sua disseminação em protestos e consolidando-a como hino da luta pelos direitos civis dos negros. (STEWART, 2024, s./p. – colchetes nossos) Segundo a Wikipédia, os cantores Pete Seeger e Joan Baez [...] contribuíram para ampliar o alcance da canção, adotada em protestos em diversos países.

Nós venceremos³

Nós venceremos,/ Nós venceremos,/ Nós venceremos, algum dia.//
Oh, do fundo do meu coração,/ Eu acredito/ Nós venceremos, algum dia.//
Andaremos de mãos dadas,/ Andaremos de mãos dadas,/ Andaremos de mãos dadas, algum dia.//
Oh, do fundo do meu coração,/ Eu acredito/ Nós venceremos, algum dia.//
Viveremos em paz,/ Viveremos em paz,/ Viveremos em paz, algum dia.//
Oh, do fundo do meu coração,/ Eu acredito/ Nós venceremos, algum dia.//
Seremos todos livres,/ Seremos todos livres,/ Seremos todos livres, algum dia.//
Oh, do fundo do meu coração,/ Eu acredito/ Nós venceremos, algum dia.//
Nós não temos medo,/ Nós não temos medo,/ Nós não temos medo, hoje.//
Oh, do fundo do meu coração,/ Eu acredito/ Nós venceremos, algum dia.//
Nós venceremos,/ Nós venceremos,/ Nós venceremos, algum dia.//
Oh, do fundo do meu coração,/ Eu acredito/ Que venceremos algum dia. (Seeger, 1964, s/p. – tradução nossa)

Embora internada, Dôia realiza ações que demonstram que ela não perdeu a racionalidade: “Com a ponta da unha, Dôia arranhava as grades, a cada manhã, para nunca perder a conta dos dias que estava ali” (Drummond, 1982, p. 21); “nunca dava muito pão para [o rato] Salamemingüê, com medo de que ele engordasse e não pudesse mais passar pela fresta por onde entrava no quarto.” (Drummond, 1982, p. 22 – colchetes nossos) Essas ações calculadas reforçam a ideia de que Dôia não teve nenhuma alucinação. Ela presenciou, de fato, um episódio violento realizado pelas forças armadas vinculadas à repressão política, estabelecendo uma associação entre o jovem crucificado e Jesus Cristo, além de associações, por semelhança física, da vítima com galãs do cinema dos anos 1960-1970.

Assumo uma posição interpretativa distinta daquela afirmada por parte da fortuna crítica do conto. Discordo da ideia de que Dôia – cujo nome é uma corruptela, por homofonia, de “doida” –, tenha alucinado ou optado pela loucura. Esta interpretação parece ter origem na análise que Flávio Aguiar faz no prefácio de *A morte de D. J. em Paris*, destacando a teatralidade, a espetacularização e a ideia de possessão como traços fortes da literatura de Roberto Drummond:

Dôia na janela conta a história de uma opção: uma moça (Dôia), reclusa no hospício, aprende a amar seu retiro forçado. A ameaça de alta deflagra-lhe um processo de defesa, e num “simples” transplante de roseiras ela vê a crucificação de Cristo [...]. O revelar da visão garante-lhe a permanência no hospício, onde, atrás das grades estará infensa à barbárie do cotidiano. A possessão por um espaço “ilusório”, portanto, adquire a conotação de defesa, de resistência, de recusa a um mundo que institucionalizou a violência e as grades. [...] // Dôia [...] *optou*, de algum modo, em sua loucura, por ficar *atrás* das grades (Aguiar, 1982, p. 11 – itálicos do autor).

³ Na versão de Pete Seeger (1964): “We shall overcome,/ We shall overcome,/ We shall overcome, some day.// Oh, deep in my heart,/ I do believe/ We shall overcome, some day.// We'll walk hand in hand,/ We'll walk hand in hand,/ We'll walk hand in hand, some day.// Oh, deep in my heart,/ I do believe/ We shall overcome, some day.// We shall live in peace,/ We shall live in peace,/ We shall live in peace, some day.// Oh, deep in my heart,/ I do believe/ We shall overcome, some day.// We shall all be free,/ We shall all be free,/ We shall all be free, some day.// Oh, deep in my heart,/ I do believe/ We shall overcome, some day.// We are not afraid,/ We are not afraid,/ We are not afraid, today.// Oh, deep in my heart,/ I do believe/ We shall overcome, some day.// We shall overcome,/ We shall overcome,/ We shall overcome, some day.// Oh, deep in my heart,/ I do believe/ We shall overcome, some day.”

Fernandes também interpreta o episódio da crucificação como produto da atividade mental de Dôia:

Às vésperas de receber alta, seu inconsciente simula uma crise que lhe assegura a permanência neste mundo. Uma cena de transplante de roseira, no jardim em frente à sua janela, é vista por Dôia como a crucificação de um homem. A cena, reconstruída pela imaginação da personagem, é uma singular bricolagem de elementos do imaginário religioso, transformados por imagens da cultura de massa [...] (Fernandes, 2011, p. 128).

Entretanto, Golfetti e Ferreira assumem outra posição interpretativa:

A personagem Dôia [...] remete-nos, de certo modo, ao cinema. Neste caso ao filme *Janela indiscreta*, de Alfred Hitchcock. Ela está presa em um hospital psiquiátrico e o personagem principal do filme está preso em casa, com a perna quebrada; ambos mantêm contato com o mundo exterior por meio de uma luneta. Eles presenciam um crime, e ao narrarem o acontecido, são desacreditados [...] (Golfetti, 2011, p. 71).

Por um lado, o leitor é levado a pensar que tudo realmente não passou de uma alucinação de Dôia, comportamento que seria perfeitamente justificado pela sua internação em um hospital psiquiátrico. Por outro lado, [...] o leitor, ao recuperar o contexto de produção da coletânea e as temáticas gerais dos contos que a compõem, pode inferir que aquela seria uma cena aceitável, haja vista os episódios constantes de violência e repressão daquele momento histórico. Características recuperadas na narrativa, como a violência física, os gritos abafados, a utilização de armamento pesado, a tentativa do Cristo de Zorba laranja em dizer algo que Dôia não conseguiu entender devido à música que tocava no táxi, procedimento utilizado para abafar os urros nos porões de tortura, fortalecem essa hipótese (Ferreira, 2019, p. 39-40).

Na narrativa, a articulação entre a situação dramática de Dôia no núcleo fabular que desempenha a função de figura, a situação dramática do crucificado no núcleo fabular que desempenha a função de fundo e o desenvolvimento do conflito dramático entre Dôia e o médico por ela responsável é o que cria a ambiguidade que permite interpretar a crucificação como alucinação ou fato real. Há, aí, pelo menos três possibilidades de considerar a protagonista e seu relato da crucificação do jovem de cueca alaranjada: a) ela sofre de uma afecção mental e viu, via alucinação, a crucificação; b) ela sofre de uma afecção mental e viu uma crucificação real; c) ela não sofre de afecção mental e viu uma crucificação real.

Como a análise e a interpretação do conto buscarão comprovar, defendo a ideia de que Dôia presenciou – por testemunho ocular ou via alucinação calcada em fato já, de alguma maneira, vivenciado – um episódio que indicia o terrorismo de Estado. Para tanto, destaco a visualidade como elemento central na construção dessa personagem e sua ação dramática. Desde o título, Dôia se marca pela ação de olhar, fazendo da janela um ponto de observação do mundo exterior à clínica em que está internada e, depois de ganhar a luneta, faz escrutínios visuais daquilo que divisa de sua janela gradeada.

Ao narrar as ações de Dôia, o narrador de 3ª pessoa destaca traços de racionalidade que mostram que ela não estava louca nem desprovida de suas faculdades mentais. Isso, aliado à incógnita do porquê ela fora internada, cria a sugestão de que sua internação é fruto de decisão familiar. É significativo o fato de que Dôia é jovem, provavelmente simpática à

contestação juvenil nos anos 1960-1970, e que, conforme diz o narrador ao explicar o gradeamento da janela do quarto dela, “podia voar” (Drummond, 1982, p. 21) – atributo interpretável como metáfora de loucura, fragilidade mental ou tendência suicida, mas, também, como signo de uma potencialidade para a liberdade que, por incomodar à família e/ou à sociedade, é interdita mediante sua internação.

O recurso à internação em instituições psiquiátricas como instrumento de controle de indivíduos considerados social e/ou politicamente perigosos para o *status quo* não é estranho às relações entre Estados e sociedades autoritários e os campos da Psiquiatria e da Psicologia. Michel Foucault, em *História da loucura* (1978), mostra como a transformação dos antigos sanatórios destinados a isolar portadores de peste bubônica ou hanseníase em instituições para segregar portadores de afecções mentais caracterizou, desde o início, as instituições psiquiátricas. Em *Holocausto brasileiro* (2013), Daniela Arbex registra que, no Brasil, indivíduos considerados socialmente indesejáveis eram, por vezes, internados no Hospital Colônia de Barbacena, em Minas Gerais – prática não restrita a esta instituição. Sob a ditadura civil-militar, pelo menos 24 presos políticos foram, segundo Amanda Rossi (2021), internados em instituições psiquiátricas para que enlouquecessem.

4 Da tortura à sugestão do desaparecimento forçado

Se a crucificação do “Cristo de cueca Zorba laranja” (Drummond, 1982, p. 24) tematiza a tortura, o desaparecimento da vítima será representado de modo ambíguo pelo contraste entre o relato que Dôia faz daquilo que viu ao médico que a examinará para deliberar sobre sua possível alta e a interpretação que este médico faz do episódio relatado. Observe-se:

De manhã cedo, o médico que ia dar alta a Dôia, o dr. Garret, achou-a pálida e com olheiras. Dôia contou que não tinha dormido porque de noite crucificaram um homem e ela assistiu tudo da janela do quarto, olhando com a luneta. [...] O dr. Garret ouviu tudo, sempre ajustando os óculos, e disse:

— Escuta, Dôia, o homem que crucificaram não se parecia com ninguém que você já tenha visto, mesmo em gravura?

— Sim, se parecia — respondeu Dôia.

— Com quem? — perguntou o dr. Garret.

— Com o Alain Delon, menos nos cabelos. Os cabelos dele eram louros como os de Robert Redford.

— Eram cabelos compridos, Dôia? — perguntou o dr. Garret.

— Eram — respondeu Dôia.

— Ele tinha barba, Dôia? — perguntou o dr. Garret.

— Tinha — respondeu Dôia.

— Agora, Dôia, me diga uma coisa — falou o dr. Garret com um ar misterioso — Quantos anos o homem parecia ter?

— Uns 33 — respondeu Dôia.

— E estava descalço e quase nu? — insistiu o dr. Garret.

— Estava — respondeu Dôia — só ficou com a cueca Zorba laranja.

— Então, Dôia — disse o dr. Garret, sem conseguir conter a emoção a cena que você presenciou aconteceu há muitos e muitos e muitos anos.

— Como? — perguntou Dôia.

— Isso mesmo, Dôia. Aconteceu há quase 2 mil anos — respondeu, penalizado, o Dr. Garret (Drummond, 1982, p. 24-25).

Como se sabe, a ambiguidade consiste na convivência de pelo menos dois sentidos num mesmo enunciado na qualidade de diferentes modos de afirmação do verdadeiro, igualmente aceitáveis do ponto de vista semântico. Helena Beristáin define a ambiguidade como “[e]feito semântico produzido por certas características dos *textos* que permitem mais de uma interpretação simultânea sem que nenhuma predomine, num dado segmento, de modo que fica sob a responsabilidade do leitor o privilegiar uma delas”⁴ (Beristáin, 1997, p. 31 – itálico da autora; tradução nossa). Podendo ser intencional ou não, a ambiguidade serve a modos distintos de assumir uma posição interpretativa em relação ao que é dito. Por sua vez, a desambiguação, sempre produto de uma leitura, marca um posicionamento interpretativo em favor de um dos sentidos, produzindo efeitos importantes porque as diferentes posições representam diferentes modos de compreender como sociedade e história se plasam na forma artística. Não se trata, portanto, de preferência quanto ao que seria verdadeiro ou falso, mas de assunção de um posicionamento permeado, ele também, pela sociedade e pela história.

Dito isso, interessa observar dois aspectos importantes no relato de Dôia: a) em que regime textual se estabelece a ambiguidade; b) qual é o elemento central que, articulado à dupla possibilidade de interpretação, pode servir como elemento saliente tanto para a afirmação de um sentido atual marcado pela experiência visual de Dôia quanto para a defesa de um sentido produzido pelo médico em função de um diagnóstico supostamente previsível da moça.

Quanto ao regime textual em que a ambiguidade se estabelece, trata-se, num primeiro momento, de um breve relato sobre o que Dôia teria visto na noite da véspera de sua alta da instituição psiquiátrica. Diante do impacto desse relato sobre o médico e da imediatez do diagnóstico (prévio ao próprio relato?) sobre o estado mental de Dôia, o leitor é levado, num segundo momento, a interpretar o relato e a orientar sua interpretação pelo diálogo médico/paciente por meio do qual o diagnóstico parece ser dado em função do posicionamento prévio do médico sobre doença mental (e, só indiretamente, sobre a paciente).

Quanto ao elemento central articulado à possibilidade de dupla interpretação do relato de Dôia, trata-se da saliência de um traço na caracterização do homem crucificado – a cueca Zorba laranja –, e de como esse elemento, associado a outros marcadores de época (galãs de cinema, cabelos compridos, barba), pode ser o centro irradiador de uma interpretação baseada ou no presente vivido pelas personagens ou na crença do médico sobre uma “verdade científica” que subsume o momento vivido a uma corrente de saber sobre doença mental. Nos dois casos, a cueca alaranjada é ou o ponto central em torno do qual o presente do crucificado se impõe e a versão de Dôia ganha contornos descritivos de uma situação real; ou o ponto de fuga a partir do qual ficaria evidenciada a sua alucinação. No primeiro caso, a crucificação corresponde à violência sofrida por aquele homem, mas sem vestígio posterior, uma vez que, na praça em que ela teria ocorrido, houvera, segundo o médico, um plantio recente de rosas. No segundo caso, a alucinação de estar diante da crucificação de Cristo corresponderia à recuperação de uma memória religiosa de um passado distante, fato incompatível com o elemento saliente da vestimenta do crucificado, a cueca alaranjada, restando como atualidade apenas a alucinação de Dôia.

⁴ No original: “Efecto semântico producido por ciertas características de los *textos* que permiten más de una interpretación simultánea sin que predomine ninguna, en un segmento dado, de modo que corre a cuenta del lector el privilegiar una de ellas” (Beristáin, 1997, p. 31).

A cueca alaranjada é, portanto, o elemento desambiguador mais saliente em ambos os casos. No caso do médico, é o saber datado sobre doença mental que impõe uma posição interpretativa e classifica a protagonista como doente com base em seu relato. O elemento desambiguador funciona, nesse caso, em razão da inconsistência (alucinatória) entre a marca atual (Zorba) e a história religiosa da crucificação de dois mil anos atrás. Já no caso de Dôia, a reatualização da crucificação para o caso de um jovem loiro, vestido apenas com uma cueca alaranjada, visto da sua janela gradeada pode, tanto em termos factuais quanto de possível alucinação, ser associado, alegoricamente, à tortura seguida de desaparecimento forçado, fato comum na época que contextualiza a história narrada. É alegórica também a menção à plantação de rosas em canteiros, cujo formato costuma assemelhar-se ao de uma cova.

Concorrem para esta ambiguidade tanto as associações que Dôia faz do crucificado de cueca alaranjada quanto a condução do diálogo com a protagonista realizada pelo dr. Garret no momento em que a examina. As perguntas dele pressupõem a desrazão de Dôia, evidenciando que a possível afecção mental funciona, de *per si*, como elemento de deslegitimação da palavra do suposto doente. A crucificação relatada por Dôia é tida por ele como uma alucinação cuja base seria a crucificação de Jesus Cristo, transformada em mito pelas religiões cristãs, particularmente pela Igreja Católica. Neste sentido, ele não ouve propriamente o que Dôia lhe diz ao relatar o episódio de crucificação, dando como fiança apenas seu instrumento técnico (a luneta). O filtro dele é o pressuposto da desrazão, móvel para a alucinação. Todas as perguntas que ele faz apontam para essa pressuposição que embasará o seu diagnóstico e posterior decisão de manter Dôia internada por mais 385 dias. Os detalhes destoantes da crucificação de Cristo (a cueca alaranjada, a associação do jovem com Alain Delon e Robert Redford), põem em causa, mas, ao mesmo tempo, reforçam a ideia de que Dôia poderia ter tido uma alucinação – sendo esta, no entanto, a única hipótese aventada pelo médico. Diante das respostas dela, que confirmariam o seu prejulgamento, ele conclui “sem conseguir conter a emoção” (Drummond, 1982, p. 25) que o que ela afirma ter presenciado “aconteceu há muitos e muitos e muitos anos” (Drummond, 1982, p. 25).

O detalhe de que o médico não consegue conter a emoção diante do relato de Dôia sugere que ele é cristão e que se emociona com a natureza do episódio relatado, classificando o que ela viu como alucinação. Destaque-se que ele opera por indução na condução do diálogo e note-se que, no final, quando ela questiona a interpretação que ele faz daquilo que ela lhe contou por meio de um “— Como?” (Drummond, 1982, p. 25), o médico apenas reforça o pressuposto que acredita ser verdadeiro desde o início da conversa. Por contraste, o questionamento de Dôia põe em xeque a racionalidade do médico, marcando como delirante a associação que ele faz com um passado distante já que ela estaria falando do presente. Há, portanto, no diálogo entre ambos, um paralelismo cujo espelhamento contrasta as suas posições divergentes em relação aos fatos relatados.

O importante a destacar neste diálogo entre Dôia e o dr. Garret é o fato de que é por meio dele que a tortura e o desaparecimento forçado de um jovem vistos pela protagonista ganharão um caráter ambíguo, situando-se entre a realidade e o delírio. Isto afetará a tematização da tortura e do desaparecimento forçado, que também se revestem de ambiguidade quando são involuntariamente sinalizados pelo dr. Garret ao contar a um colega que Dôia, segundo ele, tivera uma alucinação:

Mais tarde, quando tomava um café com um colega da clínica, o dr. Garret contava que uma sua cliente teve uma alucinação e viu um homem ser crucificado como Jesus Cristo.

— Sabe o que estavam fazendo de noite na praça onde ela viu a crucificação? — perguntou o dr. Garret, ajustando os óculos — estavam plantando rosas nuns canteiros... (Drummond, 1982, p. 25).

É exatamente a informação de que plantavam rosas em canteiros da praça em que Dôia viu a crucificação do jovem de cueca alaranjada por homens que, portando metralhadoras INA, o retiraram de um jipe com as mãos amarradas, que criará, no conto, uma alusão ao desaparecimento forçado, pois sugere a possibilidade de que o corpo da vítima possa ter sido enterrado nos canteiros em que foram plantadas rosas.

Além dos jipes, veículos próprios das forças armadas, o detalhe da marca das metralhadoras é significativo: as metralhadoras INA foram fabricadas no Brasil pela Indústria Nacional de Armas. O texto “Antigas fábricas de armas no Brasil”, do *site Armas on-line*, nos informa que:

[...] em 1949 [...] é fundada a Indústria Nacional de Armas – INA, [...] // A nacionalização da metralhadora INA e sua adaptação para o cartucho .45ACP iniciou-se na Fábrica de Itajubá [...]. // A primeira arma adaptada e produzida pela INA foi testada pelo Mal. Estilac Leal com a presença do Mal. Henrique Teixeira Lott. [...]. // Daí em diante, o carro chefe da INA passou a ser a produção da submetralhadora M1950 (uma modificação da já citada Madsen M1946, sendo as diferenças principais da original dinamarquesa a mudança do calibre de 9 mm Parabellum para o 45 ACP [...]. O calibre .45ACP era o calibre de arma curta padrão, adotado pelo Exército Brasileiro desde [...] 1937. Havia pois a evidente necessidade da padronização do calibre para uso na sub-metralhadora. // Posteriormente surge o modelo M953, com pequenos melhoramentos [...]. *Estas armas foram padrão de uso no Exército, de 1950 a 1972, e também nas forças policiais brasileiras.* (Armas on-line, 2022, s/p., grifos nossos).

O detalhe da metralhadora na imagem abaixo evidencia que se tratava de uma arma de fabricação nacional:

Imagem 2 – Metralhadora INA.



Fonte: Site *Armas on-line*.

Observe-se que a marca das metralhadoras utilizadas pelos homens que conduzem o jovem com as mãos amarradas para a praça na qual o crucifixação é importante. É por meio dessa marca que o narrador indicará o vínculo dos agressores às forças armadas brasileiras. O episódio da crucifixação (independentemente de resultar de testemunho ocular ou de alucinação projetiva de Dôia), é, no texto, uma paródia séria da crucifixação de Cristo que ganha foros de alegoria do terrorismo de Estado no Brasil sob a ditadura civil-militar, com destaque para seus efeitos funestos sobre a juventude do país. A articulação desse episódio com a informação de que plantavam rosas nos canteiros da praça observada por Dôia é, como já dito, o elemento que, se acionado pelo leitor, possibilita reconhecer uma tematização sutil tanto do assassinato quanto do desaparecimento forçado do jovem de cueca zorba alaranjada. Observe-se uma propaganda do produto:

Imagem 3 – Propaganda cuecas Zórba.



Fonte: Propagandas históricas.com.br

Essa propaganda foi feita em 1973. Este tipo de cueca é, portanto, um elemento inequívoco de contextualização da história narrada no Brasil dos anos 1970.

5 Considerações finais

A estratégia de, por meio de um núcleo fabular secundário, integrado ao desenvolvimento do núcleo fabular principal, fazer uma referência ambígua à tortura e ao desaparecimento forçado é um procedimento comum a várias narrativas das décadas de 1970 e 1980. É este procedimento que cria, estruturalmente, o jogo entre figura e fundo afeito às artes visuais e passível, a depender do tratamento dado à linguagem, de estruturar-se de modo semelhante aos recursos próprios da câmera cinematográfica (*zoom in*; *zoom out*; *close-up*). A ambiguidade e o efeito difuso criados por meio de tais recursos tinham, à época da publicação original dos textos, a função de driblar a censura e, simultaneamente, evitar problemas com a Lei de

Segurança Nacional – instrumento de silenciamento instituído, dentre outras ações repressivas, para calar críticos e opositores da ditadura, transformando-os em alvos potenciais de processos jurídicos que poderiam resultar em prisão (com desdobramentos violentos e/ou funestos). A ambiguidade, a sugestão, a alusão, a confusão deliberada entre as fronteiras da realidade e da fantasia têm a função de borrar a nitidez da denúncia, possibilitando que ela seja realizada. É, como esperamos ter demonstrado, o que ocorre em “Dôia na janela” e em outras obras de Roberto Drummond pertencentes ao Ciclo da Coca-Cola.

Referências

AGUIAR, Flávio. Os mutilados de G. In: DRUMMOND, Roberto. *A morte de D. J. em Paris*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1982. p. 09-15.

ANTIGAS FÁBRICAS DE ARMAS NO BRASIL (Rev. 2) – INA Mod.1953. *Blog Armas On- Line*. Disponível em: <https://armasonline.org/armas-on-line/antigas-fabricas-de-armas-no-brasil/>. Acesso em: 03 ago. 2022.

ARBEX, Daniela. *Holocausto brasileiro*. São Paulo: Geração Editorial, 2013.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. 8 ed. México, D. F.: Editorial Porrúa, 1997. p. 31.

CUECAS ZORBA 1973. Site *Propagandas históricas.com.br*. Disponível em: <https://www.propagandashistoricas.com.br/2018/11/propaganda-antiga-cuecas-zorba.html>. Acesso em 03 set. 2022.

DRUMMOND, Roberto. Dôia na janela. In: *A morte de D. J. em Paris*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1982. p. 21-25.

FERNANDES, Maria Lúcia. O. *Narciso no labirinto de espelhos: perspectivas pós-modernas na ficção de Roberto Drummond*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/109181>. Acesso em 09 mai. 2022.

FERREIRA, Ana Emília L. *No território da contradição: aspectos da ditadura civil-militar brasileira em dois contos de A morte de D. J. em Paris, de Roberto Drummond*. 2019. 106 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/28501>. Acesso em 27 jul. 2022.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GOLFETTI, Janaína. *Aspectos da ironia em contos de A morte de D. J. em Paris, de Roberto Drummond*. 2011. 85 f. Dissertação de Mestrado. – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), 2011. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/99101>. Acesso em: 18 jul. 2022.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

MARTINS, Wilson. Literatura “pop”. *Jornal do Brasil* [Caderno B], Rio de Janeiro, 1983, edição 00301, p. 11, 05 fev. 1983. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=90019. Acesso em: 18 dez. 2025.

METRALHADORA INA (detalhe). Antigas Fábricas de Armas no Brasil (Rev. 2) – INA Mod.1953. *Blog Armas On- Line*. Disponível em: <https://armasonline.org/armas-on-line/antigas-fabricas-de-armas-no-brasil/>. Acesso em: 03 ago. 2022.

OLIVEIRA, Sílvia de Cássia Rodrigues Damaceno. *A literatura pop de Roberto Drummond: arte pop, referencialidade e ficção*. 2008. 497 f. Tese de Doutorado – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita

Filho" (UNESP), 2008. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/106340>. Acesso em: 18 jul. 2022.

ROSSI, Amanda. Da tortura à loucura: ditadura internou 24 presos políticos em manicômios. *UOL – Universo Online*, São Paulo, 14 jul. 2021. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2021/06/14/ditadura-militar-presos-politicos-internacao-manicomios.htm>. Acesso em: 07 ago. 2022.

SEEGER, Pete. We shall overcome. In: *Broadsides - Songs and Ballads sung by Pete Seeger*. New York: Folkways Records, 1964. 1 disco de vinil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wR-X-HpWGc3o&list=RDwRX-HpWGc3o&start_radio=1. Acesso em: 03 jun. 2022.

STEWART, Kate. Tracing the Long Journey of "We Shall Overcome". *Folklife Today – Library of Congress Blogs*, Washington D.C., 06 fev. 2014. Disponível em: <https://blogs.loc.gov/folklife/2014/02/tracing-the-long-journey-of-we-shall-overcome/>. Acesso em: 18 dez. 2025.

VASO DE RUBIN. *Pinterest*. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/661747739010646967/?mt=login>. Acesso em: 03 ago. 2022.

WE SHALL OVERCOME. *Wikipédia*. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/We_Shall_Overcome. Acesso em: 03 ago. 2022.

Um corpo em ruínas ou o estigma da prostituição, em *O voo da guará vermelha*, de Maria Valéria Rezende

A Body in Ruins or the Stigma of Prostitution in O voo da guará vermelha, by Maria Valéria Rezende

Juliane de Sousa Elesbão

Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Fortaleza | CE | BR

julianeelsbao@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3406-6676>

Resumo: Este artigo analisa a ruína de um corpo feminino estigmatizado pelas marcas da prostituição, a partir da personagem Irene, do romance *O voo da guará vermelha* (2005), de Maria Valéria Rezende. O estudo investiga de que modo as imposições sociais e as violências simbólicas incididas sobre esse corpo marginalizado são interiorizadas pela personagem, resultando na supressão de sua subjetividade e, especialmente, de sua dimensão afetiva. Para tanto, esta pesquisa adota como método a análise crítico-interpretativa da narrativa literária, fundamentada em aportes teóricos dos estudos de gênero, do corpo e do estigma, com base em autores como Erving Goffman (1988), Elódia Xavier (2007), Simone de Beauvoir (2009), Judith Butler (2017; 2019) e Pierre Bourdieu (2017). A análise, então, evidencia que a exploração sexual e os discursos normativos sobre o corpo feminino operam como mecanismos de controle que produzem apagamentos simbólicos e afetivos na constituição da personagem. Conclui-se, portanto, que a obra de Maria Valéria Rezende tensiona tais discursos ao expor os efeitos da violência estrutural sobre o corpo feminino, contribuindo para os estudos críticos acerca da representação da mulher na literatura contemporânea escrita por mulheres.

Palavras-chave: corpo feminino; estigma; prostituição; literatura brasileira contemporânea.

Abstract: This article analyses the ruin of a female body stigmatized by the marks of prostitution, as represented through the character Irene in the novel *O voo da guará vermelha* (2005), by Maria Valéria Rezende. The study investigates how the social impositions and the



symbolic forms of violence exerted upon this marginalized body are internalized by the character, leading to the suppression of her subjectivity and, most notably, of her affective dimension. To this end, the research adopts a critical and interpretative analysis of the literary narrative, grounded in theoretical contributions from gender studies, body studies, and stigma theories, drawing on authors such as Erving Goffman (1988), Elódia Xavier (2007), Simone Beauvoir (2009), Judith Butler (2017;2019) and Pierre Bourdieu (2017). The analysis demonstrates that sexual exploitation and normative discourses surrounding the female body function as mechanisms of control that produces symbolic and affective erasures in the constitution of the character. It is therefore concluded that Maria Valéria Rezende's work call these discourses into question by exposing the effects of structure violence on the female body, thereby contributing to critical studies on the representation of women in contemporary literature written by women.

Keywords: female body; stigma; prostitution; contemporary brazilian literature.

1 Considerações iniciais

É sabido que o corpo feminino foi e continua sendo mira de especulações, objetificação, restrições, estigmatizações, além de outras violências simbólicas. Mais do que um dado biológico, esse corpo constitui-se como um espaço de inscrição de discursos normativos, atravessado por relações históricas de poder que definem quais existências são legitimadas e quais são relegadas à marginalidade. Partindo dessa perspectiva, este artigo propõe analisar de que modo se constrói a imagem de um corpo feminino em ruínas, estigmatizado, sobretudo, pelas marcas da prostituição, a partir da personagem Irene, do romance *O voo da guará vermelha* (2005), de Maria Valéria Rezende.

É de ciência de muitos que, inserida em um sistema patriarcal – compreendido aqui como um conjunto de práticas simbólicas e materiais que organizam a vida social a partir da centralidade do masculino –, a figura feminina historicamente sofreu e sofre opressões cotidianas e processos contínuos de etiquetamento, sobretudo quando se trata do seu corpo. Nesse contexto, o corpo feminino foi transformado em um dos principais dispositivos de controle social, funcionando como critério de distinção moral e de hierarquização entre mulheres “aceitáveis” e mulheres “desviantes”. Diante desse cenário, a questão biológica, física e sexual desse corpo passou, assim, a operar como instrumento de dominação, legitimando a ocupação desigual dos espaços sociais por homens e mulheres em uma cultura que toma o masculino como norma universal.

Tal lógica se sustenta, historicamente, na construção simbólica da mulher como um ser associado à passividade, à concavidade e à incompletude, visto que:

A mulher é um ser em concavidade, esburacado, marcado para a possessão, para a passividade. Por sua anatomia. Mas também por sua biologia. Seus humores – a água, o sangue (o sangue impuro), o leite – não têm o mesmo poder criador que o esperma, elas são apenas nutrizes [...] (Perrot, 2016, p. 63).

Em síntese, a mulher – e tudo o que a ela se vincula – foi, considerando o ponto de vista histórico, pensada a partir de valores masculinos, pois “[ela] aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade” (Beauvoir, 2009, p. 18). Sob essa perspectiva, o corpo feminino foi subjugado como “um obstáculo, uma prisão”, especialmente se considerarmos que em todo o século XIX e em boa parte do século XX era socialmente inadequado que a mulher falasse sobre o próprio corpo, visto que a este estava vinculada a noção de honra feminina, delineada pelo recato, pela submissão e pelo silêncio. Em outras palavras: “As mulheres não falav[am], não dev[iam] falar dele. O pudor que encobr[ia] seus membros ou lhes cerra[va] os lábios era a própria marca da feminilidade” (Perrot, 2016, p. 13).

A partir de tais princípios, no âmbito da vida privada, atribuiu-se ao corpo feminino um caráter ambíguo, derivando uma hierarquia moral: por um lado, ele funcionava como capital simbólico na manutenção de certo *status*, representado pelas mães, esposas e filhas; por outro, operava como reforço da virilidade masculina, sendo explorado nos corpos das amantes e prostitutas – o lugar do excesso, da ameaça e da transgressão –, cuja estigmatização histórica remonta, em grande medida, ao período medieval, na Europa, quando o domínio religioso da Igreja Católica impunha rígidas formas de conduta às mulheres, principalmente de cunho social, associando a virgindade à virtude a ser preservada e a sexualidade dissidente do pecado.

Desse modo, o corpo feminino foi condicionado a servir à moralidade patriarcal, regulado por normas que estabelecem a separação entre mulheres “virtuosas” (associadas ao lar, à maternidade e à submissão sexual) e mulheres “desviantes” (ligadas à sexualidade pública ou não normativa). A prostituta, ao transacionar a sexualidade fora das instituições legitimadas, como o casamento, rompe com os mecanismos tradicionais de controle do corpo feminino, passando a ser percebida como um corpo “público”, “disponível” e, portanto, passível de punição simbólica por que contrasta com o ideal feminino de pureza e castidade. Essa transgressão faz da prostituição um ponto sensível de tensão social, no qual se projetam medos, interditos e estratégias de disciplinamento do feminino. Em outras palavras, ao se apropriar de sua sexualidade em troca de dinheiro, ela desafia as normas de passividade e docilidade impostas às mulheres, e isso gera uma reação social negativa, que busca controlar ou reprimir seu corpo.

Nesse sentido, a prostituta foi associada à figura da pecadora, legado que ainda hoje sustenta sua inferiorização social, já que o exercício da prostituição permanece sendo compreendido como um desvio de comportamento, fazendo que o corpo que o exerce carregue sobre si a marca da mercantilização do sexo, bem como os juízos morais e religiosos que são aí “infringidas”, reforçando os processos estigmatizantes que o afetam. Sendo assim, podemos considerar que:

[...] está longe o dia em que a venda do sexo não será entendida como um ato sujo, feio, profano, pecador, imoral, mundano e danoso à ordem social. As marcas que a sociedade produziu para caracterizar o ato sexual que resulta em pagamento demonstram perfeitamente como as prostitutas são entendidas. Os estigmas são

diversos, alguns são até evitados em nossa comunicação diária, mas revelam com acuidade o imaginário social e o processo de estigmatização por que passam as prostitutas (Barros, 2005, s. p.).

Como observa Barros (2005), os estigmas atribuídos à prostituição revelam com precisão o imaginário social que a cerca, marcado por termos e representações que a vinculam à sujeira, ao pecado e à desordem moral. Diante disso, fica evidente a condição de vulnerabilidade – social, econômica, simbólica e subjetiva – em que essas mulheres se encontram, e o corpo da mulher prostituta passa a funcionar como um signo da decadência feminina, o que contribui para sua exclusão e marginalização. Não por acaso, a prostituição feminina figura como tema recorrente tanto em estudos sociológicos, antropológicos, históricos quanto na literatura, que frequentemente representou essa personagem sob o olhar masculino, como em Manon Lescaut – em *História do cavaleiro de Grioux* (1734), de Abade Prévost –, Marguerite Gautier – de *A dama das Camélias* (1848), de Alexandre Dumas – e Lúcia – em *Lucíola* (1862), de José de Alencar.

Na contemporaneidade, contudo, observa-se uma inflexão significativa nesse paradigma, impulsionada pelas lutas feministas e pela consolidação da literatura de autoria feminina. Escritoras passam a reinscrever essas figuras marginalizadas a partir de um olhar crítico, comprometido com a problematização das identidades femininas e com a ruptura de estereótipos cristalizados. Nesse cenário, a escrita de Maria Valéria Rezende destaca-se por construir narrativas sensíveis às desigualdades sociais e às formas de exclusão que atravessam os corpos femininos.

Assim, partindo de tais pressupostos, este artigo analisa de que modo se configura a ruína de um corpo feminino estigmatizado pelas marcas da prostituição, a partir da personagem Irene, do romance *O voo da guará vermelha*. Busca-se, então, compreender como as imposições sociais e os discursos normativos sobre o corpo são internalizados pela personagem, produzindo processos de autovigilância, resignação e apagamento subjetivo. Ao evidenciar tais mecanismos, pretende-se contribuir para os estudos críticos sobre a representação do corpo feminino na literatura contemporânea de autoria feminina, ressaltando a potência política e estética da escrita de Maria Valéria Rezende.

2 A ruína de um corpo e a prostituição em *O voo da guará vermelha*

O romance de Maria Valéria Rezende gira em torno de dois personagens centrais na narrativa: Rosário e Irene. Ele, pedreiro, inicialmente inominado, revela-se como um sujeito atravessado por uma “fome de palavras, de sentimentos e de gentes”; ela, uma prostituta aidética, cansada e exaurida, constantemente a ser advertida pela assistente social a “deix[ar] essa vida”. A autora constrói, assim, uma narrativa que articula exclusões múltiplas – sociais, econômicas e simbólicas –, embora seja sobre o corpo feminino que tais exclusões incidam de forma mais violenta e persistente.

Embora ambos os personagens ocupem posições subalternas na estrutura social, a experiência da marginalidade não se distribui de maneira equânime entre eles. Enquanto Rosário ainda preserva a possibilidade do desejo, da imaginação e da linguagem como formas de resistência, Irene carrega no corpo os signos de uma exclusão radical, que lhe limita não apenas as condições materiais de existência, mas também a legitimidade de sentir, desejar e projetar um futuro. É a partir dessa assimetria que a prostituição emerge como eixo central da ruína corporal e subjetiva da personagem feminina.

A noção de estigma, fundamental para a leitura aqui proposta, é introduzida pela própria voz de Irene e se articula de maneira decisiva à sua autopercepção. É necessário, antes, destacar que o conceito de estigma, já citado aqui algumas vezes, é amplamente discutido nas ciências sociais, especialmente após as contribuições de sociólogos como Erving Goffman, que foi uma das principais figuras a desenvolver uma análise mais profunda sobre o tema. Em seu livro *Estigma: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*, publicado em 1981, Goffman define o referido conceito como uma marca ou rótulo que é atribuído a um indivíduo ou grupo, causando desvalorização e discriminação social, o que separa a pessoa ou grupo estigmatizado de outros, criando uma identidade depreciada, muitas vezes, baseada em características físicas, comportamentais ou sociais, o que pode constituir “uma discrepância específica entre a identidade social virtual e a identidade social real” (Goffman, 1988, p. 6). Para elaborar sua análise em torno do termo, o autor resgatou da Grécia antiga a informação de que a palavra estigma era utilizada para referir-se a marcas corporais, geralmente feitas com ferro, que identificavam escravos, criminosos ou traidores. Estas marcas indicavam que a pessoa portadora do estigma devia ser evitada ou tratada de forma inferior. Hoje, o conceito mantém essa essência de exclusão e desvalorização, mas é aplicado de maneira simbólica, englobando não apenas aspectos físicos, mas também morais e sociais.

Sob o jugo dessa estigmatização, Irene apresenta uma imagem de si mesma não apenas como um rótulo externo imposto pela sociedade, mas como um dispositivo internalizado, que orienta sua maneira de perceber a si mesma e de interpretar suas relações com os outros, o que reflete o fato de que “os dominados [passam] a adotar, sobre os dominantes e sobre si mesmos, o próprio ponto de vista dos dominantes” (Bourdieu, 2017, p. 64). Assim, Irene incorpora o olhar social que a reduz à condição de objeto, legitimando, ainda que de forma inconsciente, a própria exclusão, o que de certa forma corresponde ao que é destacado por Goffman:

[...] os padrões que ele [o estigmatizado] incorporou da sociedade maior tornam-no intimamente suscetível ao que os outros vêem como seu defeito, levando-o inevitavelmente, mesmo que em alguns poucos momentos, a concordar que, na verdade, ele ficou abaixo do que realmente deveria ser [...] (Goffman, 1988, p. 10).

A citação acima evidencia o caráter profundamente internalizado do estigma, deslocando-o de uma marca exclusivamente externa – imposta pelo olhar social – para uma dimensão subjetiva, na qual o próprio indivíduo passa a assimilar e reproduzir os critérios normativos que o desqualificam. Ao afirmar que o estigmatizado incorpora os padrões da “sociedade maior”, Goffman chama atenção para o processo pelo qual normas hegemônicas de normalidade e valor humano são naturalizadas, tornando-se parâmetros íntimos de auto-avaliação. Trata-se, desse modo, de um efeito particularmente perverso: a dominação não precisa ser continuamente reafirmada de fora, uma vez que passa a agir de dentro, por meio da culpa, da vergonha e da autodesqualificação. Mesmo que essa concordância com o olhar estigmatizante ocorra “em alguns poucos momentos”, ela é suficiente para fragilizar a identidade do sujeito e instaurar uma tensão permanente entre quem ele é e quem acredita que deveria ser. Isso se comporta como uma forma de violência simbólica, pois induz o sujeito a reconhecer-se como “abaixo do que realmente deveria ser”.

Desde as primeiras páginas do romance, a narrativa inscreve no corpo já em ruínas da personagem os sinais dessa violência, quando o narrador já anuncia uma “Irene, cansada, can-

sada”, de riso “amargo e torto, com uma banda só da boca para não deixar ver a falha dos dentes da outra banda” (Rezende, 2014, p. 11). Essas marcas físicas funcionam como índices visíveis de uma deterioração mais profunda, que não se restringe ao plano biológico, mas alcança a dimensão simbólica e afetiva da existência. Além disso, o corpo, aqui, não é apenas suporte da narrativa, mas lugar de inscrição das desigualdades sociais, conforme aponta Elizabeth Grosz (2000), ao compreender o corpo como espaço atravessado por forças políticas, culturais e históricas.

Acresça-se, ainda, que a concepção estigmatizada da prostituição que a protagonista tem sobre si só reforça a invisibilidade em que ela se encontra e parece, até mesmo, amputar-lhe o direito de instigar um interesse afetivo e sincero em alguém:

Irene chora, sozinha, quem disse que um homem bom, quando aparece, demora?, com certeza ele tem dona ou queria alguma coisa que não encontrou aqui, desistiu de procurar e foi-se embora para sempre? Um homem assim tão bonito, com aqueles olhos cor d'água e um corpo forte e bem-feito, da cor da terra molhada, não podia ser para ela, bem sabe [...] (Rezende, 2014, p. 35).

Como se vê na citação anterior, a vulnerabilidade da protagonista se manifesta não apenas no aspecto social, mas, especialmente, no subjetivo, o que a leva a questionar a presença de Rosário em seu caminho e a considerar-se indigna para ser desejada e amada. A prostituição, inclusive, figura como a matriz dessas concepções autodepreciativas que Irene tem de si, funcionando como catalisadora da ruína corporal e subjetiva da personagem, “de seu corpo maltratado, que vende para quem precisa, mas não tem como pagar por uma carne sadia”, “um caco de mulher triste”, uma “puta acabada” (Rezende, 2014, p. 60), incapaz de garantir qualquer forma de dignidade, induzindo-a a sua aniquilação enquanto sujeito: “que não sou nada, mais nada”, ou seja, a repetição desses qualificativos revela um processo de aniquilação simbólica, no qual a personagem se reconhece como “nada”, reduzida à pura materialidade de um corpo explorável. É válido observar tais marcas em seu corpo apontadas aqui, haja vista que este “deve ser visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas” (Grosz, 2000, p. 84), e a objetificação desse corpo, representado na obra como uma mercadoria, é elemento fundamental para a anulação subjetiva entoada no brado da personagem em questão.

Inserida em um contexto que lhe oferece poucas alternativas de existência, Irene traz em seu corpo as marcas da subalternidade, que não apenas revela a sua profissão, mas que também aponta para uma hierarquia social, a qual impele o subalterno a ocupar um ínfimo espaço. Vale acrescentar que a estigmatização acentua tal impasse, pois ela provoca discriminação, preconceito e marginalização. A estigmatização, nesse sentido, intensifica a desigualdade, pois legitima a violência, o abuso e a exploração como práticas socialmente toleráveis quando dirigidas a corpos considerados descartáveis. Por isso, que, ao trazer à tona a ruína de seu corpo, Irene o assume com certa resignação, com insegurança, e esse conformismo é quem lhe garante, a seu ver, a sobrevivência, embora, ao mesmo tempo:

No começo acontecia, quando ela ainda não sabia avaliar um freguês, quase tudo ignorava quando se meteu na vida, desconhecia estranhezas e bizarrices sem fim que puta feita conhece, à custa de dor aprende, como um dia ela aprendeu, cada vez que apanhava, em pouco tempo aprumava, sem mais sinal de pancada no corpo forte e saudável, ficava só mais esperta pra reconhecer perigo (Rezende, 2014, p. 155).

O romance explicita a lógica da violência tolerável ao narrar episódios de agressão física e sexual sofridos por Irene, apresentados quase como parte natural de sua rotina, como no trecho anterior. Ao recordar o início de sua trajetória na prostituição, a personagem reconhece que aprendeu “à custa de dor”, naturalizando a violência como elemento constitutivo de sua sobrevivência. Tal naturalização evidencia o modo como o estigma atua na produção de sujeitos que aceitam a violência como destino inevitável. Percebe-se que a estigmatização do corpo de Irene e a vulnerabilidade em que ele se encontrava fundamentam-se na desigualdade social, na dinâmica de relações hierárquicas e assimétricas. No caso de Irene, o desajuste da vida de prostituta que levava é marcado pela violência e pela consequente subordinação do seu corpo enquanto propriedade do outro, deste que se coloca num lugar de suposto “poder” que lhe dá o direito de satisfazer sobre aquele corpo a sua agressividade, utilizá-lo sexualmente, apoderar-se desse “objeto”.

Tal fato se dá porque o estigma da prostituição se estrutura no que Grosz ressalta como codificação da feminilidade como corporalidade, visto que:

a opressão patriarcal justifica-se a si mesma, pelo menos em parte, vinculando as mulheres muito mais intimamente aos corpos do que os homens e, através dessa identificação, restringindo os papéis sociais e econômicos das mulheres a termos (pseudo) biológicos (Grosz, 2015, p. 68).

No pensamento misógino, a prostituta passa a ser lida como aquela que encarna de forma excessiva e “desviada” essa associação entre mulher e corpo. Seu corpo não é apenas naturalizado, mas hiperexposto e mercantilizado, o que intensifica o processo de desumanização. Assim, o estigma não recai apenas sobre a prática da prostituição, mas sobre a própria mulher, reduzida a um corpo disponível e dissociado de subjetividade, afeto ou racionalidade. A partir de então, ainda conforme Grosz:

A codificação da feminilidade como corporalidade, de fato, deixa os homens livres para habitar o que eles (falsamente) acreditam ser uma ordem puramente conceitual e, ao mesmo tempo, permite-lhes satisfazer sua (às vezes recusada) necessidade de contato corporal através de seu acesso aos corpos e aos serviços das mulheres (Grosz, 2015, p. 68).

Evidencia-se, então, a assimetria produzida por essa codificação da feminilidade como corpo. Enquanto as mulheres são reduzidas à materialidade corporal, os homens se colocam – ainda que de forma ilusória – como sujeitos da razão, do conceito e da abstração. Assim, o acesso masculino aos corpos e aos serviços das mulheres revela não apenas uma forma de dominação material, mas também um mecanismo simbólico de manutenção do poder, no qual a desumanização e a objetificação do feminino são condições para a reprodução da ordem patriarcal. Tal perspectiva encontra ressonância direta na construção da personagem Irene, sobretudo na forma como o romance explicita a assimetria entre corpo e subjetividade nas relações de gênero. Irene é reiteradamente percebida e tratada a partir de sua materialidade corporal, mais especificamente pelas estruturas sociais que a atravessam, o que a inscreve no espaço da utilidade física e da disponibilidade, em detrimento do reconhecimento de sua interioridade e de sua experiência existencial. Nesse caso, a protagonista não é apenas alguém que serve ou que é usada; ela é convertida em meio, em instrumento para a satisfação

de demandas que não lhe pertencem. Essa dinâmica reforça sua condição de subalternidade, pois sua existência passa a ser legitimada apenas na medida em que atende às carências – afetivas, físicas ou sociais – de outros, sobretudo dos homens.

De forma sutil, Irene reconhece o descaso deste outro com ela, sobretudo pelas coações que experiencia durante sua trajetória, que minam não apenas o seu corpo, mas também a sua subjetividade. Isso ocorre porque, enquanto estigmatizada, a personagem assume “que a sua característica distintiva já é conhecida ou é imediatamente evidente” (Goffman, 1988, p. 7). Por isso, ela assume os estigmas que imperam sobre si, pois, assim como a sociedade estabelece, ela deve carregar esse fardo, e se concebe como um indivíduo inapto para qualquer outra ação, castrando sua própria subjetividade. Esse reconhecimento produz um efeito paralisante sobre a subjetividade da personagem, que passa a limitar seus desejos e expectativas: “para de pensar, mulher, pensa nada, pensa vazio como esta rua” (Rezende, 2014, p. 13). A interrupção do pensamento aparece, aqui, como estratégia de autopreservação, mas também como sinal do apagamento subjetivo; logo: “A prostituta é, imediatamente, transformada em objeto, em mercadoria, posto que só tem a oferecer seu corpo, como produto para ser utilizado, limitando sua vida a isso” (Barberena; Ferrão, 2023, p. 4). Essa objetificação não apenas desumaniza, mas também redefine os contornos do que é considerado uma vida possível.

Pode-se afirmar, então, que a personagem acaba sendo anulada enquanto ser mulher, a considerar o ponto de vista de certas condutas e performances que constituem o modelo do que seria o ideal do ser mulher. No entanto, essa diferença entre o ideal e o real não preexiste nos corpos dos sujeitos para serem reconhecidos, ou seja, não é uma característica intrínseca, natural ou objetiva dos corpos das pessoas. Na verdade, ela é imposta sobre um corpo quando este é relacionado a outro tomado como referência, como possuidor de certo grau de normalidade, isto é, essas diferenças são atribuídas aos corpos dentro de um contexto social e cultural. Aqueles que se afastam desse padrão são estigmatizados, marginalizados, subalternizados, cerceados.

Em meio à desvalorização de si, Irene evidencia as chagas, as marcas, vinculadas à prostituição, as quais a tornaram uma mulher “tão dura, tão desencantada” e que precisam emergir para haver a possibilidade de derrubá-las: “homem dormindo com ela para depois querer ser dono?, sou puta mas não sou besta pra macho nenhum me encilhar!” (Rezende, 2014, p. 41). No entanto, tal lapso de consciência de sua condição não a impede de resignar-se a ser, apenas, um objeto descartável, cujo valor é proporcional ao “aspecto” e à “qualidade” que seu corpo possuía:

Escolhe as roupas guardadas que há muito tempo não usa, que são do tempo em que tinha carnes fartas, coxas grossas, o peito que transbordava para fora do decote, bunda redonda e empinada, todos os dentes na boca, tudo que fazia dela rapariga desejada, podia enjeitar freguês, pedir um preço bem alto que muitos homens pagavam sem sequer regatear, puta de luxo, famosa, não como se encontra agora que, se vestir essa saia florida, azul e encarnada, vai lhe escorrer pelas pernas e se amontoar no chão pois já quase não tem corpo para segurar roupa alguma, só um punhado de ossos, cabide para pano frouxo (Rezende, 2014, p. 125).

Com base no excerto acima, vê-se a protagonista a notar o desgaste que resultou na ruína de seu corpo, em consequência do seu ofício e da doença que a consome pouco a pouco – um corpo em plena deterioração: “ela está tão magrinha!, pele, osso, dor e amor” (Rezende, 2014, p. 124). A ruína do corpo de Irene se intensifica com o avanço da doença, que acentua sua perda de valor no mercado sexual. A personagem compara o corpo do passado – desejado,

jovem, inteiro – ao corpo presente, reduzido a “um punhado de ossos”. O corpo em ruínas, nesse sentido, revela a lógica perversa que sustenta a prostituição: o valor do corpo feminino é diretamente proporcional à sua capacidade de satisfazer o desejo masculino.

Diante disso, só resta a ela continuar a vender-se, embora esteja exaurida: “que bom seria simplesmente deitar-se, dormir, dormir, talvez sonhar, para sempre, talvez, mas amanhã é segunda-feira, o menino, a velha...” (Rezende, 2014, p. 14). Além disso, os estilhaços de sua alma ainda se refletem justamente na ruína de seu corpo estigmatizado e, nesse processo de deterioração, os fragmentos da subjetividade de Irene tornam-se acessíveis sobretudo por meio do olhar de Rosálio: “os olhos da mulher, súplica e esperança, o meio sorriso, ferida aberta no meio da cara” (Rezende, 2014, p.14). Assim, o “eu” de Irene, a sua subjetividade, é evidenciado pelo olhar de Rosálio e pelos momentos em que a voz dela se faz presente quando nos “episódios de fluxo de consciência, [nas] recordações narradas em primeira pessoa e discurso indireto livre” (Barberena; Ferrão, 2023, p. 7). Esses mecanismos permitem à narrativa tensionar a objetificação da personagem, oferecendo ao leitor acesso às fissuras de sua interioridade. Ainda assim, tal acesso é marcado pela dor, pela resignação e pela consciência de uma existência socialmente interdita.

3 Considerações finais

Com base na análise apresentada neste trabalho, constata-se que a estigmatização do corpo da prostituta extrapola o âmbito do julgamento moral, configurando-se como um processo sistemático de desumanização e invisibilização social. Trata-se de um mecanismo que relega esse corpo a uma zona de exclusão simbólica, na qual direitos, afetos e formas legítimas de existência lhe são constantemente negados. Nesse sentido, a prostituta é frequentemente percebida como alguém fora da ordem social, reduzida à condição de corpo disponível e destituído de dignidade.

Tal constatação pode ser fundamentada pelo que afirmou Judith Butler (2017; 2019), quando argumentou que o corpo é uma construção discursiva e socialmente determinada. Para a referida autora, o corpo não é simplesmente um dado biológico que existe de forma neutra e objetiva; ele é constantemente moldado por normas culturais e discursos de poder que regulam a forma como o entendemos, vivemos e experimentamos. O corpo só se torna inteligível – e, portanto, digno de reconhecimento e proteção – quando se conforma às expectativas sociais que regulam gênero, sexualidade e moralidade. Por isso, corpos que escapam a esses enquadramentos, como o da prostituta, tornam-se alvos preferenciais da violência física, simbólica e institucional, cuja recorrência acaba por ser naturalizada. Ademais, a precarização de suas condições de vida e de trabalho é um reflexo dessa marginalização, visto que seu corpo é tratado como algo de segunda classe, não digno da proteção que outras mulheres recebem. Ao ser desumanizado, este mesmo corpo é colocado em um lugar de vulnerabilidade extrema, no qual o abuso e a exploração se tornam cotidianos.

Tais questões atravessam de modo contundente a trajetória da personagem Irene, em *O voo da guará vermelha*, e se revelam como chagas que arruinam o corpo da personagem, a qual se coloca num lugar de resignação frente ao fardo que julga merecer, assumindo também o olhar social enviesado sobre ela. Retomando Butler (2017; 2019), o corpo é lido e interpretado dentro de um contexto social que define o que é considerado “normal”, “desejável” ou “anômalo”. A materialidade corporal, portanto, não existe à margem dessas normas; ao contrário, é por elas moldada e interpretada. Por isso, ao estigmatizar e marginalizar a prostituta,

a sociedade reforça o poder patriarcal sobre todas as mulheres, utilizando a prostituição como um símbolo disciplinador, uma advertência sobre as consequências de transgredir as normas de gênero estabelecidas. Na obra de Maria Valéria Rezende, Irene emerge como representação da autovigilância feminina diante dos cerceamentos sociais que lhe são impostos. A ela não é concedido o direito à felicidade plena, pois a miséria material, a doença que consome seu corpo e a violência que sofre reiteradamente funcionam como dispositivos de contenção de qualquer projeto de vida possível. A cena em que a personagem se desfaz sob a água do chuveiro – “a onda de dor no corpo, na alma, nela inteirinha dissolve e derrama Irene no piso frio e rachado sob a água do chuveiro” (Rezende, 2014, p. 156) – sintetiza essa condição de extrema vulnerabilidade, na qual corpo e subjetividade se confundem na experiência da dor.

Ainda assim, a autora constrói a narrativa com uma sensibilidade que não anula por completo o desejo de viver da personagem. Mesmo diante da ruína física e da iminência da morte, Irene insiste em desejar o amor, gesto que tensiona a lógica social que lhe nega humanidade. Lançando mão de uma sensibilidade ao mesmo tempo triste e violenta, a autora não se isenta de cumprir o que se profetiza no título da obra: a guará vermelha alçou voo, embora seu corpo não pudesse ser curado, sobretudo pelos efeitos terríveis que a AIDS havia produzido sobre seu físico e pela violência perpetrada pelo último cliente que a possuía, o que ainda não a impediu de desejar viver mesmo na iminência de morrer: “pode, sim, Irene pode desejar viver de amor, quanto mais lhe doem os golpes dos pés do homem tarado” (Rezende, 2014, p. 156). Dessa forma, a morte do seu corpo arruinado e estigmatizado desmascara a exclusão vivida e as malhas sociais que a enredavam, que imprimiam sobre a protagonista a visão negativa por conta da prostituição exercida como forma de sobrevivência, anulando, até certo ponto, a sua subjetividade e reforçando sua desumanização.

Por fim, cabe enaltecer o modo como Maria Valéria Rezende ressignifica o corpo feminino estigmatizado, construindo uma narrativa que desafia as representações tradicionais do corpo na literatura, que muitas vezes reduzem o corpo feminino a um objeto de desejo ou de reprodução. Ao apresentar uma personagem cujo corpo está em ruínas, a autora rompe com estereótipos que associam a prostituta exclusivamente ao erotismo, à sedução ou à idealização romântica. Em diálogo com as reflexões tecidas pela professora Elódia Xavier (2007) sobre o corpo na literatura de autoria feminina, percebe-se que *O voo da guará vermelha* propõe novos modos de representar a experiência feminina, deslocando o corpo do lugar de objeto para o de campo de disputa simbólica. Segundo Xavier, as narrativas literárias femininas criam novos discursos sobre o corpo, oferecendo novos olhares sobre o corpo e a experiência feminina, fugindo de estereótipos simplistas. E é isso que Rezende faz ao apresentar, por exemplo, uma prostituta de corpo deteriorado, em ruína, rompendo com certa expectativa ou paradigma que se tem a respeito dessa figura. Por isso, se faz tão necessária a leitura e a análise crítica sobre a escrita de autoria feminina, cujo potencial se revela como fonte de novos significados e possibilidades para as mulheres.

Referências

BARBERENA, Ricardo Araújo; FERRÃO, Ana Carolina Schmidt. O desembrulhar das asas da guará vermelha: estereótipo e subjetividade em Maria Valéria Rezende. *Letras de hoje*, v. 54, n. 1, p. 1-13, jan-dez 2023. Disponível em: <https://pucrs.emnuvens.com.br/fale/article/view/45277>. Acesso em: 28 jun. 2024.

BARROS, Lúcio Alves de. Mariposas que trabalham. Uma etnografia da prostituição feminina na região central de Belo Horizonte. *Jus Navigandi*, 2005. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/7356/mariposas-que-trabalham> . Acesso em: 10 jul. 2024.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2 v.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: Os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo: N-1 edições, 2019.

COFFMAN, Erving. *Estigma – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Trad. Mathias Lambert. 4ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1988.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 14, p. 45-86, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>. Acesso em: 23 jun. 2024.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Angela M. S. Côrreal. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

Desafiar a porta do não retorno: os provérbios negro-diaspóricos de Carolina Maria de Jesus e Mãe Stella de Oxóssi

Defying the Door of No Return: the Afro-Diasporic Proverbs of Carolina Maria de Jesus and Mãe Stella de Oxóssi

Fabiana Carneiro da Silva

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

João Pessoa | PB | BR

<https://orcid.org/0000-0001-5986-4389>

fabicarneirodasilva@yahoo.com.br

Resumo: Implicado no gesto de questionamento de certos fundamentos dos estudos literários hegemônicos, o artigo coloca em relação as obras *Ôwe/Provérbios* (2007), de Mãe Stella de Oxóssi, e *Provérbios* (1964), de Carolina Maria de Jesus. Com o propósito de complicar as dicotomias entre oralidade e escrita e entre saber e experiência, busca compreender e evidenciar os modos como a forma poética provérbio tensiona e sintetiza feições de natureza filosófica e pedagógica, dando a ver estratégias de transcrição e atualização da plêiade de saberes africanos em contexto diaspórico. Examina-se, assim, a hipótese de que, em face ao movimentos históricos de dispersão e estilhaçamento das subjetividades dos sujeitos negros, o provérbio, tal como empregado pelas autoras, se constitui como enunciado estético, ético e político que não apenas recupera experiências e reminiscências negras, como também resguarda em si, de modo cifrado, o potencial de reorientação dessas vidas e de refazimento de comunidades para além da pátria.

Palavras-chave: provérbios; Carolina Maria de Jesus; Mãe Stella de Oxóssi; oralituras negro-diaspóricas; crítica literária; comunidades diaspóricas.

Abstract: Implicated in the gesture of questioning certain foundations of hegemonic literary studies, the article relates the works *Ôwe/Proverbs* (2007), by Mãe Stella de Oxóssi, and *Proverbs* (1964), by Carolina Maria de Jesus. With the purpose of complicating the dichotomies between orality and writing and between knowledge and experience, it seeks to understand and highlight the ways in which the poetic form of the prov-



erb tensions and synthesizes features of a philosophical and pedagogical nature, revealing strategies of transcreation and updating the plethora of African knowledge in a diasporic context. Thus, it examines the hypothesis that, in the face of historical movements of dispersion and fragmentation of the subjectivities of subordinated Black subjects worldwide, the proverb, as employed by the authors, constitutes an aesthetic, ethical, and political utterance that not only recovers Black experiences and memories but also safeguards within itself, in a coded way, the potential to redirect scattered lives and to rebuild communities beyond the homeland.

Keywords: proverbs; Carolina Maria de Jesus; Mãe Stella de Oxóssi; black-diasporic orality; literary criticism; diasporic communities.

1 Desafiar a porta

A porta do não retorno é, antes de tudo, um lugar físico e concreto que muitos dos nossos ancestrais atravessaram quando da diáspora forçada para as Américas. Em algumas localidades da costa do continente africano, como em Uidá no Benin, esse portal, constituinte da arquitetura dos entrepostos escravistas, segue preservado e se faz índice da memória de um episódio terrível da história da humanidade, cuja reverberação é sensível no agora desta escrita. A primeira vez que me vi diante da porta do não retorno foi na Ilha de Gorée, no Senegal, onde, por ocasião do trabalho de pesquisa do romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, estive para realizar uma palestra. Na visita à Maison des Esclaves, um memorial do horror do comércio atlântico de pessoas escravizadas, dei-me com a porta. A posição do meu corpo permitiu uma perspectiva até então ausente das imagens que eu havia acessado antes pelos livros e sites: desde dentro, tendo como âncora os meus pés que pela primeira vez pisavam naquela porção de terra continental, meu olhar atravessou a porta e se lançou ao oceano. Perguntas que na minha condição entre-fronteiras¹ por décadas carreguei submergiram nas águas vitais e transformadoras da Kalunga. Chorei, um choro soluçante que depois eu tentei significar sem nunca conseguir lhe atribuir um enunciado que ao menos apaziguasse, pelo feito mágico de nomear, o sentimento insurgente que a porta despertou, devorou e me devolveu.

As águas correram e, nos anos seguintes, ao me encontrar com o projeto estético da ensaísta, poeta, romancista e professora Dionne Brand, nascida no arquipélago do Caribe, mais precisamente em Trinidad e Tobago, compreendi que aquele não havia sido o meu primeiro contato com a porta. A porta do não retorno, segundo Brand, é uma consciência acesa

¹ O termo “entre-fronteiras” faz alusão aqui ao modo como ele é empregado pela intelectual chicana Glória Anzaldúa e aponta para a complexidade de minha construção identitária, marcada pelos deslocamentos e trânsitos materiais, culturais e simbólicos que o meu corpo, de geografia mestiça, empreende.

na memória das pessoas negras em diáspora. Em seu livro *O mapa da porta do não retorno: notas sobre pertencimento* (2022), Brand empreende uma cartografia subjetiva que investiga as (im) possibilidades de pertencimento de pessoas negras no globo e elege a porta do não retorno como símbolo, metáfora que funde o trauma da rasura da origem de nossos ancestrais à incontornável práxis de reinvenção dos repertórios africanos que, desde então, temos sofisticadamente empregado como esforço de combate pela vida.

“Ser na diáspora é um prenúncio na virtuosidade ou no desespero” (Brand, 2022, p.41), ela escreve, e por escolhas formais que têm o poético como recurso proeminente, discute os modos como o corpo negro é regulado a partir das fantasmagorias do passado escravista:

Viver na porta do não-retorno é viver de forma consciente. Estar sempre ciente de sua presença como uma presença fora de você mesma. É ter ‘olhares’ observando constantemente sua presença como fora dela mesma. Se pensar é existir, então nós existimos duplamente. Uma conversa ordinária, nunca é uma conversa ordinária. Não podemos dizer as coisas mais simples sem duplicar ou sermos duplicadas pelas imagens que surgem da soleira [...] Viver na Diáspora Negra é, penso eu, viver como um ser fictício – uma criação dos impérios, mas também uma autocriação. É ser alguém vivendo dentro e fora de si mesmo. É entender-se como signo estabelecido por alguém e ainda assim ser incapaz de escapar dele, a não ser em momentos radiantes de simplicidade transformados em arte. Ser uma ficção à procura de sua metáfora mais ressonante é ainda mais intrigante (Brand, 2022, p.66).

No processo de tomada de consciência da porta como tatuagem impressa em meus sentidos, a investigação da minha genealogia negra paterna, de lastro baiano, se mostrou emaranhada a distintos laços, laços que dizem de uma outra diáspora ocorrida no solo mesmo deste território, laços que, como significantes da violência, reverberam na narrativa de memória da minha família materna e afirmam com uma estridência abafada: “sua bisavó foi pega no laço”. A pertença aos povos originários é assim constatada pela cena de sujeição de minhas ancestrais indígenas ao poder do colonizador – dado que caracteriza a dimensão interracial de minha família. Uma história singular, mas coletiva, que diz, sobretudo na experiência dos povos indígenas do nordeste brasileiro, como é o caso da minha família de nascimento Xucuru, de um poderoso e perverso fluxo de desterritorializações e migrações sofridas pelos parentes sobreviventes do genocídio da invasão. Para nós, pessoas afro-indígenas, o gesto de autocriação enunciado por Brand implica no “despertar do coma colonial”, tal como propõe o escritor e artista visual wapichana Gustavo Caboco, e na coragem de inaugurar caminhos de “retorno à maloca” cientes de que o “retorno à terra são caminhos de ida” (Caboco, 2020).

Em face aos grandiosos desafios ontológicos que se apresentam, os quais estão diretamente implicados numa dimensão política da memória, da terra-território, da língua e da ancestralidade, Brand e Caboco nos provocam a formular esquemas cognitivos que resultem num conhecimento prático capaz de criar estratégias comunitárias de liberdade. O itinerário ligeiramente encenado aqui a partir de um “eu” diz, assim, de um empreendimento coletivo cujas reverberações também se dão no campo dos estudos literários, tanto na esfera da criação, quanto da crítica. As proposições teóricas da intelectual, escritora e rainha das Mercês no Reinado da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, Leda Maria Martins (1997), situam o corpo negro como um lugar de memória e de conhecimento e desse modo afirmam que embora os africanos, ao atravessarem a porta, forçosamente trazidos ao Brasil por meio do processo de escravização, tenham visto os seus *corpos* e *corpus* “ocupados pelos emblemas

e códigos do europeu, que dele se apossou como senhor, nele grafando seus sistemas linguísticos, filosóficos, religiosos e culturais” (Martins, 2021, p.30), foi também nestes corpos e por meio das expressões deles em performances e rituais que uma plêiade de saberes africanos foi transladada, transcriada, traduzida e atualizada no novo território.²

Nessa direção, o arquivo escrito que compõe a literatura negro-brasileira (Cutí, 2010), desde os seus precursores, Luiz Gama e Maria Firmina dos Reis, atuantes no século XIX, evidencia múltiplas dicções que, ancoradas em epistemologias africanas e negro-diaspóricas, perfazem uma contundente crítica ao desígnio de Brasil e, por contiguidade, ao cânone literário nacional, que corroborou o excludente projeto de nacionalidade. Alargando os contornos desse arquivo, que vigora de forma subalternizada e aprisionada em recepções racistas da crítica hegemônica, nos deparamos, ainda, com uma série de textualidades assentadas na oralidade e praticamente ausentes das considerações acerca da literatura. Ao nos debruçarmos sobre essa produção, fazemos vibrar o vínculo umbilical do Brasil com várias paisagens do continente africano, desafiamos as interdições e rasuras coloniais. Assim, desafiamos a porta do não retorno quando nos propomos a ouvir-falar, de corpo inteiro, a ladainha que ritualiza a abertura da roda na capoeira angola, quando vibramos no xirê ao som das cantigas do candomblé e dos pontos da umbanda, quando damos as mãos para entoar uma ciranda, quando somos ritmo na pisada do coco ou terra na espiral de um toré, quando rezamos aos ancestrais na louvação de uma congada, quando vislumbramos caminhos pela narração de um itan, quando silenciemos para viver o oriki, resguardar um adura, quando somos festa nas palmas de um partido alto. Desafiamos a porta do não retorno quando nos vemos preenchidos pela força vital da enunciação de um provérbio. Essas expressões, lidas enquanto formas poéticas da diáspora, configuram singulares esquemas cognitivos e espirituais que, sem deixar de reconhecer o que há de perda e morte no atravessar da porta, recusam-se a assumir o evento da escravidão como assentamento das existências negras e negro-indígenas.

Tanto como escritor, quanto como teórico e crítico literário, Edmilson de Almeida Pereira esteve atento a essa produção e sobre ela, desde a década de 80, erigiu um significativo projeto intelectual e artístico.³ Em seu livro *A saliva da fala: notas sobre a poética banto-católica no Brasil* (2023, p.46), nomeia como “literatura silenciosa” esta que é “tecida a partir dos fios da vocalização”, dando a ver poéticas da voz (mesmo quando presentes no código escrito). Se esquivando da lógica dicotômica ocidental que opõe oralidade e escrita, o trabalho de Pereira situa esse *corpus*, que no caso do repertório da congadas analisadas no livro é nomeado

² De modo análogo, podemos considerar a força de resistência, recriação e cultivo das cosmopercepções dos povos indígenas, a despeito da invasão, do saque e da devastação.

³ Sobre a problemática que envolve uma matriz referencial portuguesa na constituição da literatura nacional brasileira, Edmilson de Almeida Pereira escreve: “O dilema mencionado acima nos remete a textos fundamentais da crítica literária brasileira – como “Instinto de Nacionalidade” (1873), de Machado de Assis; “Manifesto Antropófago” (1928), de Oswald de Andrade; *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (1959), de Antonio Candido; *Vale quanto pesa ou é por quilo* (1978), de Silviano Santiago; “Nacional por subtração” (1986), de Roberto Schwarz – que abordaram as contradições de um sistema literário gerado a partir dos embates entre formas representativas da autonomia e da dependência na sociedade brasileira do período pós-independência [...] o que nos chama atenção, além dos textos citados, é a incorporação, ainda tímida, das estruturas literárias que Antonio Risério chamou de extraocidentais, com destaque para as formas poéticas indígenas e afrodescendentes: o conhecimento acumulado sobre essas heranças culturais não tem repercutido, como era de se esperar, numa radicalização de formas e conteúdos poéticos que correspondem, permitam-nos dizer, a outra literatura brasileira circulando nas entranhas do cânone” (Pereira, 2022, p. 69).

como cantopoemas, numa encruzilhada, em que podemos constatar os entrelaçamentos de heranças poéticas do arquivo branco-europeu à formas e entendimentos africanos acerca do literário. O aspecto “silencioso” atribuído ao *corpus* refere-se ao modo como ele é, em alguma medida, uma presença negligenciada pelos estudos dominantes do campo literário nacional.

De modo a fazer audível, em sua potência e complexidade, o arquivo das oralituras negro-diaspóricas no Brasil,⁴ o presente artigo partilha o movimento de uma investigação em curso⁵ que tem como objetivo central analisar as inscrições da forma provérbio na literatura de autoria negra produzida no país. Não surpreende que as “sentenças em linguagem proverbial”⁶ constituam uma presença viva na tessitura cultural brasileira e que se inscrevam no *corpus* literários de muitos dos nossos autores e autoras negros/negras de antes e de hoje, tais como Luiz Gama, Lima Barreto, Ana Maria Gonçalves ou Lília Guerra (para ficar em alguns poucos exemplos). Chama atenção, contudo, a publicação de duas obras integralmente de provérbios realizadas em distintos momentos históricos e que, ratificando a proposição de Pereira, receberam um tímido investimento de recepção da crítica literária. Refiro-me ao livro *Provérbios*, publicado por Carolina Maria de Jesus em 1964⁷ e ao livro *Ôwe/Provérbios*, publicado por Mãe Stella de Oxóssi em 2007. Proponho assim, a apresentação circunstanciada dessas obras, a formulação e o desdobramento inicial de alguns questionamentos que surgem do cotejamento entre tais projetos estéticos. Dito de modo mais direto, ao longo do artigo, me acercarei dos referidos livros a partir das seguintes indagações: que sentidos podem adquirir o gesto dessas duas mulheres negras e mães de proferirem e publicarem, em momentos distintos, provérbios no Brasil? Qual o lugar da forma poética provérbio na trajetória literária de cada uma dessas autoras? De que modo essas oralituras são esteticamente disruptivas dos parâmetros de formação do cânone literário nacional e, mais que isso, de um projeto fracassado, porém atuante, de nação? Como os saberes ancestrais africanos ao serem mobilizados nos provérbios se configuram “não como repetição, mas como retorno em diferença”, tal como o intelectual Henrique Freitas (2016, p. 77) propõe?

O escritor, pesquisador e professor Abreu Paxé, estudioso dos provérbios, sublinha a relevância desses textos em contexto angolano, sendo essa uma forma mobilizada não apenas no discurso literário, mas também no discurso científico e jurídico. Ao afirmar que o “provérbio não anda em linha reta”, Paxé lança luz ao fundamento epistemológico africano de estruturação dos provérbios, fato que estabelece uma clivagem entre essa forma e o logos ocidental. Na

⁴ O conceito de “oralitura” é empregado aqui a partir do investimento teórico que lhe fez Leda Maria Martins (1997).

⁵ A pesquisa de pós-doutorado intitulada “A oralitura negro-diaspórica do provérbio: questões de forma, saber e comunidade” tem apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), está vinculada ao Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Unicamp e é supervisionada pelo professor Mário Augusto Medeiros da Silva, a quem agradeço pela prestimosa interlocução.

⁶ Nomenclatura utilizada por Tiganá Santana no artigo “Sentenças proverbiais africanas: a um só tempo, literatura, filosofia e acontecimento”. In: A Palo Seco – Escritos de Filosofia e Literatura / São Cristóvão (SE), N. 13, p. 38-50, Jan-Dez/2020. Voltaremos a essa proposição adiante.

⁷ Há uma certa imprecisão quanto ao ano de publicação desse livro. Segundo o pesquisador Leonardo Machado: “O livro *Provérbios* de Carolina Maria de Jesus não possui uma data de publicação específica. A única referência temporal direta dentro do livro é o ano da morte do presidente estadunidense John Kennedy, que compõe o provérbio 646 (numeração da nossa metodologia de pesquisa): ‘Ninguém passa um ano sem ter um aborrecimento e meu aborrecimento do ano de 1963, foi a morte de Kennedy’ (p.44). Considerando que Kennedy foi assassinado em 22 de novembro de 1963, a publicação de *Provérbios* só pode ter ocorrido após essa data” (Machado, 2023, p.31).

tese “A migração fractal do provérbio: práticas, sujeitos e narrativas entrelaçadas” (2016), ele coloca em análise o caráter dinâmico, intersemiótico e multimodal do provérbio que pode ser enunciado a partir de códigos não verbais, tais como os grafismos e as performances do corpo:

As tranças e os traços distintivos que permitem que reconheçamos o provérbio estão na sua designação, independente do suporte em que se manifesta. Por outro lado, um traço está na sua capacidade de síntese das narrativas e dos eventos; o outro traço, ainda, está em ele ser portador de recados sociais, de conhecimento e de sabedoria. A semelhança da poesia, ou mesmo da escrita, quando apreendemos a imagem-conceito de cada uma delas, é reconhecida na relação que ela estabelece com as coisas, estando nelas ou com elas. O provérbio modifica a ideia que temos de determinadas coisas, por exemplo, quando falamos de escultura, podemos perceber que ela pode ser provérbio, mas nem todo provérbio é uma escultura. Isso acontece ainda com a escrita, que pode ser provérbio, mas nem todo provérbio é escrita (no sentido clássico deste termo). Da mesma forma, um poema pode ser provérbio, mas nem todo provérbio é um poema. Assim, de modo recorrente o provérbio vai se sustentando no tecido da cultura e no devir outro (Paxe, 2016, p. 26)

Instiga-nos, assim, refletir sobre as formas como os provérbios se sustentam na cultura brasileira e assumem, enquanto índice da presença de epistemes africanas nesse território, o caráter de “desafiar a porta do não retorno”, isto é, de problematizar a lógica que interdita assunção do legado civilizatório negro-africano no país. Perscrutando esse devir outro, que certamente impacta os modos como temos compreendido a literatura, nos aproximemos do projeto de quem desde um recente passado nos conectou aos sentidos profundos dos provérbios e tornou incontornável o reconhecimento dessa forma no âmbito literário nacional.

2 De Iyá: proferir palavra, maternar caminhos

Mãe Stella de Oxóssi, nome como ficou conhecida Maria Stella de Azevedo Santos, nasceu em Salvador no dia 02 de maio de 1925. Mulher negra cuja linhagem materna remete ao povo iorubá, sendo constituída pela mãe Thomázia de Azevedo Santos, pela avó Theodora Cruz Fernandes e pela bisavó Maria Konigbagbe, africana de etnia Egbá.⁸ Mãe Stella de Oxóssi graduou-se em enfermagem pela Universidade Federal da Bahia e por cerca de trinta anos exerceu essa profissão. O seu caminho profissional, assim como sua genealogia biológica, estão entrelaçados à vida dedicada ao culto aos Orixás e à família de santo. Desde criança inserida nas comunidades de importantes terreiros de candomblé de Salvador (sua tia Dona Arcanja ocupava postos no terreiro Gantois e no Ilê Axé Opô Afonjá), por questões de saúde, em setembro de 1939, aos quatorze anos, Mãe Stella se inicia para Oxóssi por Mãe Senhora

⁸ Sobre essa bisavó de Mãe Stella de Oxóssi a pesquisadora Isabelle Sanches Pereira escreve: “Relatos orais contam que Maria Konigbagbe, aos nove anos de idade, estava na aldeia quando mandaram que ela entregasse uma encomenda em um navio; assim que chegou foi presa e trazida para o Brasil” (Sanches Pereira, 2018, p. 115).

(Maria Bibiana do Espírito Santo), quem, posteriormente, assumiu a liderança Ilê Axé Opô Afonjá⁹, terreiro de candomblé da nação de Ketu.¹⁰

Setenta em quatro anos depois, em 2013, em seu discurso de posse na Academia de Letras da Bahia, com oitenta e oito anos de idade, ao se ver convidada a sentar na cadeira que pertenceu a Castro Alves, Mãe Stella de Oxóssi rememora brevemente a sua trajetória e narra o acontecimento que foi decisivo para seu percurso de vida, bem como para sua assunção como escritora, a saber, a indicação feita pelos orixás de que ela se tornasse uma Mãe de Santo, sucessora de Mãe Ondina de Oxalá no mesmo terreiro em que se iniciou. Nas palavras dela:

Foi assim que aos 51 anos de idade fui escolhida pelos búzios, consequentemente, pelos deuses, para ser iyáloriṣá – mãe de oriṣá, aquela que dá nascimento à essência sagrada de algumas pessoas. Minhas guias fininhas foram substituídas por grossas, grossíssimas guias. Eu já não tinha a inocência dos catorze anos e pude compreender que eu passava a ser um forte elo, sobre o qual se esperava que fosse capaz de segurar e apoiar todos aqueles que buscassem força para atingir degraus mais elevados na existência humana. Uma mãe, no colo de quem muitos buscam conforto, consolo e encantamentos, porque não dizer feitiços, para facilitar a caminhada por este planeta. Ninguém é empossada iyáloriṣá antes de sentar na cadeira especialmente preparada para este mister. Corrente e cadeira, objetos de grande valor simbólico tanto para a religião que pratico – o candomblé, quanto para a Academia de letras na qual agora sou empossada. (Oxossi, Mãe Stella, 2013)

Até fazer a sua passagem para o òrun, em 2018, com 93 anos, Mãe Stella de Oxóssi exerceu a posição de liderança espiritual e política de sua comunidade de santo. Como escritora, atuou como colunista do jornal “A tarde” e publicou uma série de livros, tendo como premissa o registro e a reelaboração escrita do legado transmitido oralmente por suas mais velhas e vivenciado de modo profundo no caminhar de seu sacerdócio. É perceptível em seus escritos, como afirma o ogã Ribamar Daniel, ao prefaciá-lo o livro *Meu tempo é agora* (1991), “a avidez zelosa da mãe que com empenho e determinação preocupa-se em transmitir princípios de conduta, e valores para a imensa legião dos seus filhos”, apreciação que se confirma pelas palavras da autora da obra:

estes escritos se destinam, particularmente, aos meus filhos Adoṣu. Meu tempo é restrito, em virtude dos incontáveis compromissos que a vida de Iyalorixá me impõe. Por isso, achei indispensável transmitir a vocês, meus descendentes espirituais, algum conhecimento adquirido nos meus longos anos de experiência como Adoṣu e Olóyè. A população terrestre aumentou muito, conseqüentemente a do Axé também, dificultando muito a transmissão do conhecimento apenas por via oral. O que se registra, por escrito, permanece! Porém, nunca é demais lembrar, apesar da importância da escrita na comunicação, o conhecimento transmitido pela oralidade é a base da transmissão do conhecimento iniciático, pois só através dele o Àse dos mais velhos pode ser repassado aos mais novos. (Santos, 2010, p.53-54).

⁹ Adota-se aqui a redação do nome do terreiro em português.

¹⁰ Mãe Senhora é a terceira yalorixá a liderar o terreiro, que foi fundado em 1910 por Eugênia Anna dos Santos, a Mãe Aninha, Obá Biyi. O Ilê Axé Opô Afonjá é umas das comunidades de santo mais antigas e tradicionais de Salvador, está situado no bairro de São Gonçalo do Retiro. Após a iniciação, Maria Stella recebeu o nome (orúko) de Odé Kaiodê.

Segundo livro da autora – precedido pela publicação em 1988 de *Edaí aconteceu o encanto*,¹¹ *Meu tempo é agora*, publicado em 1991, permite que vislumbremos a intrínseca relação entre escrita e comunidade que caracteriza o projeto literário de Mãe Stella de Oxóssi, bem como antecipa a relevância da forma provérbio nesse projeto. Assumindo como interlocutores explícitos seus filhos de santo, a autora, como Mãe, zela pelos ensinamentos da comunidade do Ilê Axé Opô Afonjá e pela palavra dos mais velhos. No livro, ela se propõe a descrever, indicar e prescrever, minuciosamente, os diversos aspectos que caracterizam as vivências no terreiro. Desse modo, ela discorre sobre a genealogia das lideranças da casa – incluindo aqui um relato sobre os desafios que enfrentou ao ser escolhida por Xangô como Yalorixá –, sobre as etapas do processo iniciático e de confirmação do itinerário espiritual; sobre as obrigações dos filhos de santo para com os orixás, para com os mais velhos e para com os mais novos; sobre os modos e costumes que ritmam e conformam o cotidiano da casa de culto; sobre os princípios éticos e estéticos que fundamentam a comunidade, bem como sobre os rituais que mantém e fazem circular o axé entre os seus membros.

A dicção do texto é marcadamente oral e por meio dele acessamos uma perspectiva crítica singular que ao afirmar “Meu tempo é agora” se coloca como sujeito imbricado em não apenas conservar, mas igualmente atualizar uma tradição, a qual, por sua vez, se movimenta, como veremos, por dinâmicas muito distintas daquelas que engendram as instituições euro-ocidentais. Nessa esteira, Mãe Stella de Oxóssi empreende um registro de evocação e de criação de memória, assentado na convicção de que “se não segurarmos esses ensinamentos, quem perde é a história” (Santos, 2010, p.60). Ela assume como conteúdo do texto assuntos contemporâneos e, em suas palavras, “polêmicos”, como o sincretismo religioso (ao qual ela produz contundente crítica) e também exhibe nuances de sua subjetividade, sublinhando as dimensões do aprender e ensinar de corpo inteiro como força motriz da cosmopercepção do candomblé: “Busco aprender (e continuo buscando) desde quando aqui cheguei, sem nada saber sobre uma comunidade de candomblé. O chamado do Orísa ocorre por diferentes maneiras, mas a aceitação tem que ser de coração” (Santos, 2010, p.30). A obra pode, assim, ser lida como um cômputo dos processos formativos que se realizam “da porteira para dentro” do terreiro. Ela afirma o candomblé enquanto uma “religião de experiência, só se aprende vivendo” (Santos, 2010, p. 104) e, assim, reveste de estatuto singular o próprio gesto de escrita de Mãe Stella.

Neste livro, de forma notória e talvez inaugural no projeto literário da autora, como índice de inscrição desse vivido e assunção de seu caráter poético e pedagógico, Mãe Stella recorre diversas vezes ao provérbio. Por hora, se referindo diretamente à função desses enunciados nos sistemas de transmissão de sua comunidade, tal qual ela escreve, a eles se referindo como “ditados”:

O nosso coração e nossa cabeça livres da inveja, ódio, usura, egoísmo nos abre novos caminhos para o bem. Alguns ditados usados pelos mais velhos para orientar os mais novos nos demonstram comportamentos que devemos ter para adquirir Asé: ‘Quem planta vento colhe tempestade’; ‘Não façam aos outros o que não querem que lhe façam’; ‘Os maus por si se destroem’; ‘A fruta só dá no seu tempo’; ‘Cantiga que menino canta, gente grande já cantou’ (Santos, 2010, p.91).

¹¹ Livro escrito em co-autoria com Cléo Martins, rememora poeticamente as histórias contadas sobre o tempo de fundação do terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, delineando o perfil biográfico da primeira yalorixá da comunidade, a saber, de Mãe Aninha, Obá Biyi.

Em outros momentos, o provérbio é proferido no texto como gesto mesmo de enunciar e fazer vibrar sua potência de radiação de frequência e de materialização das forças cósmicas, legando um ensinamento de forma codificada: “Indispensável é lutar, lutar, querer fazer a coisa certa até alcançar. *Só pega peixe que está na beira do ribeirão*. Façamos nossa parte” (Santos, 2010, p.103, grifo meu).

A proeminência do provérbio irrompe no livro seguinte de Mãe Stella de Oxóssi, o livro *Òwe/Provérbios*, publicado em 2007. Nele Mãe Stella compilou, transcreveu, traduziu e interpretou provérbios em português e em iorubá. Com uma restrita fortuna crítica, a obra *Òwe/Provérbios* agencia, assim como os livros anteriores, no suporte livro e no registro escrito negro-brasileiro, textos cuja existência e preservação estão, sobretudo, nos domínios da oralidade, coletividade e da ancestralidade iorubana. Considerando isso, o professor e pesquisador da UFBA Henrique Freitas (2016) lê a obra a partir da categoria de “literatura-terreiro”, sublinhando o fato de que, no Brasil, o provérbio é uma forma intrinsecamente ligada aos processos ritualísticos e de ensino-aprendizagem do candomblé, na medida em que essa forma poética integra o sistema divinatório de Ifá e tem a divindade Orunmilá como sua guardiã. “Orunmilá, dono do provérbio, aquele que guarda o universo” – diz o provérbio que abre *Òwe/Provérbios*.¹²

O livro de Mãe Stella possui um projeto gráfico instigante que o divide em duas partes, sendo uma delas intitulada “Òwe”,¹³ seção que contém os provérbios em iorubá, com suas devidas traduções e comentários; e a outra “Provérbios”, seção em que os provérbios foram compilados em português e igualmente comentados. De acordo com Freitas, os provérbios “evocam” uma sabedoria-síntese provinda de iniciações e que não se restringe ao armazenamento da escrita, essa sabedoria é revivida, atualizada, sobretudo, “no devir grupal” das comunidades de terreiro. À luz disso, os provérbios são definidos como enunciados de potência multimodal e multissemiótica na medida em que “genealogicamente vão da oralidade à sua materialização escrita, em alguns casos, não sem antes inserir-se na dinâmica performática corporal da aprendizagem inscrita no cotidiano como condensador de saberes ancestrais” (Freitas, 2016, p.75).

A disrupção em relação a uma tradição eurografocêntrica operada pelos provérbios é também afirmada e investigada pelo artista, pesquisador e professor do IEB-USP Tiganá Santana. Elegendo a expressão “sentenças em linguagem proverbial”, como forma de marcar a singularidade dos provérbios africanos e negro-diaspóricos em relação aos provérbios de outras tradições, Santana, ao comentar o livro de Mãe Stella de Oxóssi na relação com outros compilados de provérbios, destaca que o pensar-estético do provérbio configura princípios literários comuns aos povos bantu e iorubás presentes no Brasil:

¹² O crítico Antonio Risério explica a relação, para os iorubás, entre a forma poética “provérbio” e o deus Orunmilá: “No caso iorubano, é importante observar certas relações entretecidas entre os deuses e a linguagem. Parte (ao menos) do grande poder de Orunmilá-Ifá, o oráculo nagô, vem do fato dele ser, segundo a crença, um deus onilíngüe. Não se trata meramente de multi, mas, rigorosamente, de panlíngüismo. Bolaji Idowu lembra que os iorubanos dizem que Orunmilá é um lingüista, capaz de compreender cada língua falada na terra. Afêdêfêyò, diz seu oriki, que me foi passado pessoalmente por Olabiyi Yai – montagem verbal desmembrável em a + fò (falar) + èdè (língua) + fò + èyò (língua iorubá). É assim que ele pode entender todos e a todos aconselhar. Se Orunmilá conhece o destino (ori) dos seres humanos porque estava presente no orum (o mundo invisível; o além) no momento mesmo em que cada um de nós escolheu a sua fortuna, antes de desembarcar no mundo concreto (aiê), ele só pode ouvir nossas consultas e acolher as nossas súplicas porque é o senhor dos idiomas, dialetos e idioletos.” (Risério, 1996, p. 31-32).

¹³ Òwe é um vocábulo iorubá que pode ser traduzido como “provérbio”.

as sentenças em linguagem proverbial são inscrições literárias – para além de um senso restritivo e, na maior parte das vezes, etnocêntrico de “letra” – em que as frequências vibratórias, as quais antecedem mesmo as formações imagéticas, ganham “carnalidade” estética, rítmica (e, notadamente, epistemológica) de modo avozeado, figurativo, antropomórfico (em relação com o extra-antropomórfico) e com base nas corporalidades em performance. (...) Ribeiro (1989) afirma, categoricamente, que ‘Os provérbios são, talvez, o produto mais autêntico da literatura africana’” (Santana, 2020, p.40).

Ancorado em seus estudos acerca da tradição bantu-kongo, sobretudo no diálogo com o pensador Busenki Fu-kiau, Santana demonstra como a linguagem proverbial é “antes de tudo, comunicação entre frequências”. Nesse sentido, ele assenta o provérbio numa concepção da palavra como vetor de materialização de forças cósmicas, noção confluyente com as teorizações do mestre da tradição oral malinense Amadou Hampâté bâ (2010). O hálito da fala que enuncia o provérbio insufla nele força espiritual detentora da capacidade de corporificar saberes (de ordem filosófica e estética), presenças e ensinamentos. A apresentação que José Feitosa Daniel realiza de *Ôwe/Provérbios* explicita uma análoga acepção dos provérbios que se sustentaria no registro escrito desse tipo de enunciado. Ele escreve: “Este ‘livrinho’, que contém provérbios yorubás e brasileiros, é a forma que Mãe Stella encontrou para dar uma luz nos momentos de conflito e indecisão a todos que não podem, por motivo de tempo e espaço, contar com sua presença física. Ele deve ser usado como uma forma de oráculo, sendo aberto de maneira aleatória nos momentos em que isso se fizer necessário” (Oxóssi, 2007).¹⁴

Apreendemos aqui uma concepção de escrita e um circuito possível de recepção dos textos notadamente em diferença com os aspectos hegemônicos da tradição literária ocidental. Seria, assim, possível registrar em diferença os modos como as noções de autoria e de autonomia do texto literário, de escrita e de experiência são mobilizadas nos e pelos provérbios. A forma poética provérbio, na obra de Mãe Stella de Oxóssi, como dissemos, engendra índices epistemológicos que remontam à presença dos povos oriundos na África Ocidental, em especial, os iorubás, na Bahia.¹⁵ Mãe Stella atua como paremiografista (quem compila os provérbios), mas vai além, pois, em sua performance de escrita insufla na palavra o poder vital da tradição, traduz os provérbios e ainda oferece possíveis interpretações/decodificações deles. É nessa esteira que lemos: “Graveto é que derruba panela”, interpretado como “O ‘fraco’ forte derruba o ‘forte’ fraco” (Oxóssi, 2007); “Oculta o seu segredo ao seu amigo e o seu nome ao seu inimigo”, interpretado “No seu (ou nos seus nomes) encontra-se uma das chaves do mistério da sua existência”; “Se a sua língua transformar-se em uma faca, cortará a sua boa” em interpretação “Cuidado com o que fala, para que a vítima não seja você”; “Ibêré ki ikei eni ko sina: enitti ko lé bêre, ni npón ara rè loju”, traduzido como “As perguntas livram os homens dos erros; aquele que não pergunta entrega-se aos problemas” e interpretado “Questionar é uma arte. Questionar-se é a arte das artes”; “O ore nigon se t’ó fi pa l’orí”, traduzido como “Por

¹⁴ Não há indicação de número de páginas no livro.

¹⁵ O provérbio também comparece como gênero significativo para os povos oriundos da África Central, sobretudo os povos compreendidos a partir do tronco linguístico bantu, de forte presença na região sudeste do Brasil desde os primeiros eventos da empresa escravista no século XVI. O historiador Luiz Felipe de Alencastro afirma “Sem angola não há Brasil”. Na próxima seção do texto, nos acercaremos dessa compreensão a partir do trabalho com provérbios realizado por Carolina Maria de Jesus. Para mais informações ler: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

causa da bondade é que o abutre ficou com a cabeça pelada” e interpretado como “Como tudo na vida, a bondade deve ter limites”, dentre outros.

Em outros trabalhos, o exercício de análise detida de cada um desses enunciados será realizado.¹⁶ Para fins deste artigo, de modo mais amplo, aponto no conjunto de provérbios citados a tendência à obliquidade, a falta de regularidade de tom, ritmo e rima, e a circunlocução como recursos linguísticos de composição dos provérbios, também presentes, conforme demonstra Martins (2021) em outras textualidades da tradição africana. No plano de seus conteúdos, os provérbios de *Òwè/Provérbios* ao atualizarem na diáspora, índices das cosmo-percepções iorubanas, dão notícias das estratégias de manutenção da vida, fortalecimento do axé e de construção de experiências de liberdades que os povos negros empreenderam nesse território, ainda que enredados pela violência da migração forçada e pela subalternização imposta, inicialmente, pelo sistema escravista e, depois, pela colonialidade. A escrita de Mãe Stella de Oxóssi evidencia, assim, o reconhecimento da potência dessa forma poética enquanto enunciado também de ordem ética e política. Como dito, para além do engenhoso trabalho de compilação dos provérbios, há que se sublinhar a dimensão criativa das traduções e o caráter inventivo das interpretações, que, não raro, como é possível ver nos exemplos supracitados resguardam formalmente algo do caráter cifrado do gênero, desafiando uma vez mais os leitores extrínsecos à comunidade e, por outro lado, fiando-se na capacidade de decodificação dos membros de sua comunidade.

Faz-se audível, portanto, a dicção da autora que pela performance de enunciação grava uma assinatura nos textos cuja autoria remonta a experiências coletivas transatlânticas e milenares.¹⁷ Essa dicção não pode ser apreendida a despeito de sua posição como yalorixá. No já comentado discurso de posse na Academia de Letras da Bahia, Mãe Stella faz questão de frisar: “Não sou uma escritora! Sou uma iyálóríyá que escreve!” (2013). Aprofundamos o sentido dessa afirmação quando nos acercamos da compreensão iorubá da categoria sócio-espiritual de òyá. Segundo Oyèrónké Oyèwùmí, essa categoria em seus usos anteriores à dominação colonial em África, não deriva de uma noção de gênero, mas sim aponta para a anterioridade de quem ocupa tal posição:

Òyá está no centro do sistema baseado na senioridade, que simboliza o que descrevo como princípio matripotente. A Matripotência descreve os poderes, espiritual e material, derivados do papel procriador de òyá. A eficácia de òyá é mais pronunciada quando são consideradas em relação a sua prole nascida. O ethos matripotente expressa o sistema de senioridade em que òyá é a sênior venerada em relação a suas crias. Como todos os humanos têm uma òyá, todos nascemos de uma òyá, ninguém é maior, mais antigo ou mais velho que òyá. [...] Crescendo em um mundo iorubá, aprende-se a respeitar a potência das palavras da òyá e a eficácia de suas rezas. As crianças são informadas de que a única maldição que não tem antídoto é a maldição dirigida por uma òyá em direção a sua própria prole. [...] É de conhecimento comum que as òyá têm um axé [àṣẹ] especial (poder da palavra) para o qual rotineiramente chamam a atenção quando precisam seguir seu caminho com qualquer parte de sua prole. (Oyewùmí, 2016, p.10)

¹⁶ Refiro-me à mencionada pesquisa pós-doutoral em curso no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP.

¹⁷ Hampâté Bâ diz: “Os provérbios são missivas legadas à posteridade pelos ancestrais” (1980, p.183).

Ao escolher o provérbio como forma de expressão e desdobramento de seu projeto de escrita, Mãe Stella de Oxóssi reafirma a capacidade de essa linguagem recuperar experiências e reminiscências negras, resguardando em si o saber vivido de modo que em sua circulação, em seu encantado proferimento, aciona a possibilidade de reorientação de vidas dispersas. Vidas que foram e são atravessadas pela porta do não retorno. Essa inscrição do provérbio possibilita uma forma coletiva de subjetivação e de sedimentação ou refazimento de comunidades. E aponta, como nos ajuda a compreender as proposições de Muniz Sodré, em *Pensar Nagô*, para o caráter territorializado do texto literário, neste caso, no âmbito do terreiro de candomblé, o qual

inaugura uma experiência inédita no interior de um ordenamento social hegemônico [...] em que ocupam um primeiro plano a experiência simbólica do mundo, o primado rítmico do existir, o poder afetivo das palavras e ações, a potência de realização das coisas, as relações interpessoais concretas, a educação para a boa vida e para a boa morte, o paradigma comunitário, a alegria frente ao real e o reconhecimento do aqui e agora da existência (Sodré, 2019, p.100).

A instigante significação dos provérbios na obra de Mãe Stella de Oxóssi, nem de longe esgotada aqui, nos convoca a olhar criticamente para outras inscrições dessa forma poética nos arquivos literários brasileiros e a refletir sobre os questionamentos que as formas literárias africanas, em vigor entre nós, realizam ao projeto nacional. Eis que num rápido recuo dessa mirada já nos deparamos com uma outra mãe que em itinerância também fez do provérbio performance de fala e escrita, o nome dela é Carolina Maria de Jesus.

3 Carolina, por princípio, a mãe do verbo

De forma alguma se configura como coincidência que décadas antes da publicação dos provérbios por Mãe Stella de Oxóssi, a escritora mineira Carolina Maria de Jesus, radicada em São Paulo, tenha se detido também na escrita de provérbios de maneira que a produção dessas suas autoras resguardam ressonâncias significativas e ainda insuficientemente investigadas. Carolina Maria de Jesus nasceu em 1914, na cidade de Sacramento em Minas Gerais. Segundo o historiador Robert Slenes (2011, p.251) “A maioria avassaladora dos escravos trazidos para o Sudeste do Brasil, entre o final do século XVIII e 1850, provinha da África bantu. Entre estes, predominavam largamente pessoas da região Congo/Angola” e, ao que sabemos sobre a linhagem da autora, a importante presença do avô materno Benedito José da Silva, responsável pela compra do terreno cultivado pela numerosa família de Jesus, perfaz a vinculação dela com essa origem africana, marcada pela experiência da escravização testemunhada e narrada pelo avô.¹⁸ Foi este avô, sábio a quem Carolina descrevia como “Sócrates africano”, um dos responsáveis por despertar em Bitita (apelido que os familiares deram a Carolina de Jesus) o desejo de ler e escrever – e mais especificamente, conforme afirma Tiganá Santana, a predisposição a produzir provérbios, conforme ele afirma: “No caso específico de Jesus (1963),

¹⁸ De acordo com Mário Augusto Medeiros da Silva, o avô de Carolina Maria de Jesus foi descendente direto de negros escravizados e contemplado pela Lei do Ventre Livre. (Silva, 2023, p.261).

pode-se identificar a sua ligação basilar, por meio do seu avô, ex-escravizado, com a cultura bantu de Cabinda, província de Angola. A necessidade da autora de expressar-se literariamente pelos ‘provérbios’, certamente, não é fortuita ou desconstruída das suas referências originárias” (Santana, 2020, p.44).

Carolina de Jesus frequentou a escola por apenas dois anos e por uma série de condições sócio-econômicas migrou diversas vezes, primeiro internamente em Minas Gerais e, depois, com a morte da mãe, para várias localidades do estado de São Paulo (Jesus, 2023, p.203). A descrição que a autora faz de seu momento de chegada na capital São Paulo explicita um flash do processo vertiginoso, perverso e desigual de constituição da metrópole no período mais imediato ao pós-abolição. No excerto, se destaca ainda, o modo como Carolina de Jesus vincula o exercício de escrita a essa experiência de desterritorialização:

E este dia chegou: dia 31 de janeiro de 1937, eu deixava Franca com destino a São Paulo. Estava preocupada pensando: “como será que vai ser a minha vida aqui?” Será que São Paulo é apropriada para os pobres, ou é um recanto destinado somente para os ricos? [...] Quando chegamos o dia estava despontando e estava chovendo. Fiquei atônita com a afluência das pessoas na estação da Luz. Nunca havia visto tantas pessoas reunidas. Pensei: “será que hoje é dia de festa?” Fiquei preocupada com o corre-corre dos paulistanos. Olhares ansiosos inquietos a espera das conduções. Uns empurrando os outros e ninguém reclamava aquilo seria normal? Um espetáculo fabuloso, é o amanhecer em São Paulo. Nos dá a impressão, que o povo não tem educação. Quando um empurra, o outro não pede desculpas. É semelhante a uma colmeia humana. Uns correm para cima outras correm para baixo. (...) Contemplava tudo com indiferença, sentia profundo pavor da cidade industrial. Porque? Não sei. Olhava aquele povo bem vestido: “será que todos eles são ricos?” Olhava os brancos: estavam bem vestidos; olhava os pretos: estavam bem vestidos. Os que falavam, tinham dentes na boca e sorriam. E se o povo está sorrindo então a cidade é boa. Aquela tristeza que senti foi desaparecendo aos poucos. Só no interior eu era tranquila; mas percebi que meu pensamento ia modificando-se. Era uma transição que não me era possível domina-la. Que desordem mental tremenda. Sentia ideias que eu desconhecia como se fosse alguém ditando algo na minha mente. Um dia apoderou-se de mim um desejo de escrever: escrevi. [...] Desde esse dia eu comecei a fazer versos. É que as pessoas que residem em São Paulo, pensam com mais intensidade. Por isso é que meu cérebro, desenvolveu-se (Jesus, 2015, p. 213).

Paralelamente aos diversos trabalhos que exerceu, tais como o de faxineira, auxiliar de enfermagem, empregada doméstica e catadora de materiais recicláveis, esteve, no caminho de Carolina de Jesus, a leitura e a escrita. Por volta de 1963, num momento de arrefecimento da visibilidade pública que adquiriu e dos rendimentos provocados pelo fenômeno editorial¹⁹ que

¹⁹ “A obra foi editada por Audálio Dantas e teve uma tiragem inicial de 10 mil exemplares, atingindo a marca de mais de 100 mil livros vendidos ainda no primeiro ano” (Jesus, 2023, p.205).

foi a publicação de *Quarto de despejo: Diário de uma favelada* – obra que reelabora aspectos da vida da autora na favela do Canindé –, Carolina financia a publicação de seu livro *Provérbios*.²¹

No prólogo do livro, estatuto análogo ao que viria caracterizar, como vimos, três décadas depois, os provérbios de Mãe Stella de Oxóssi, é conferido ao livro pela autora. Ela escreve: “Espero que alguns de meus provérbios possa auxiliar alguns dos leitores a reflexão” e, depois, define “porque o provérbio é antes de tudo uma advertência em forma de conta-gôtas [...] para ver se conseguimos chegar ao fim da jornada com elegância e decência” (Jesus, 1963, p. 7). Com a audácia e inventividade que caracterizam o seu projeto literário, Carolina não apenas rememora e registra provérbios, mas também os inventa. No livro, encontramos assim, dezenas de provérbios os quais emaranham elementos da experiência da trajetória da autora, marcadamente caracterizada pela vivência da maternidade, ao código moral e ético apreendido a partir das experiências de um corpo de mulher negra e pobre num contexto racista, desigual e segregador como o do Brasil.

Os conteúdos dos provérbios (re)elaborados por ela, sinalizam, assim, rotas de seus itinerários formativos e de seus múltiplos letramentos. Sentimos a dicção da neta do Sócrates africano, intelectual que, desde a margem, investiga a realidade sistêmica da sociedade e desenvolve uma consciência crítica acerca das (im)possibilidades de integração da pessoa negra na ordem estabelecida,²² como é possível ler em: “O homem que pensa muito mais no dinheiro, do que na honra, é um candidato ao fracasso”; “A fome é a dinamite do corpo humano” (p.14); “Há os que dizem: ‘Vá plantar batatas’. Mas nem todos sabem plantar” (p.14); “Como sofre o negro que tem vizinho branco” (p.49); “O Deus que é destinada a velar a raça negra, deve ser um Deus analfabeto que não toma conhecimento da vida infausta do negro aqui na terra” (p.55).

Ouvimos a dicção da mãe de três filhos que ao publicar *Provérbios*, com 49 anos, Carolina era. A luta pelo direito de maternar dignamente João José, José Carlos e Vera Eunice²³ é uma

20 Mário Augusto Medeiros da Silva se refere aos diários produzidos por Carolina de Jesus como “recriações memorialísticas” (2023, p.258). Ao analisar o empreendimento da publicação de *Quarto de Despejo*, Silva escreve: “A potência de Jesus está, por um lado, na força de seu discurso, do seu local de origem (a favela), na sua trajetória pessoal e na sua *recriação memorialística* (conhecida como seus diários); por outro lado, no seu *exotismo* social e nas condições específicas de seu lançamento (uma grande e tradicional editora, capaz de promover uma ação publicitária sem precedentes), que a distanciam da experiência conhecida até então por outros escritores negros, colocando-a como fato inédito na história literária negra e digno de destaque na história literária brasileira em geral” (Silva, 2023, p.258). Significativa discussão sobre o gênero diário no âmbito do projeto estético dessa autora também é desenvolvida pela pesquisadora e crítica literária Fernanda Silva e Sousa (2023). O excerto em que Carolina de Jesus narra o momento de sua chegada em São Paulo é analisado de forma detida e singular por ambos os estudiosos, Mário da Silva e Fernanda Sousa.

²¹ No mesmo ano, a autora também autopublica *Pedaços da fome*. No desenvolvimento da pesquisa de pós-doutorado em curso, fazemos aproximações analíticas entre essas obras, considerando que elas estão sendo produzidas numa mesma conjuntura pessoal da autora e sócio-histórica do país.

²² Em diálogo com *Quarto de Despejo*, Mário Augusto de Medeiros da Silva (2023) propõe e desenvolve o cotejamento da perspectiva crítica entrevista no diário de Carolina de Jesus e os estamentos formulados pelo sociólogo Florestan Fernandes na obra *A integração do Negro na Sociedade de Classes*. O estudo primoroso de Mário da Silva evidencia como o trabalho de Carolina de Jesus estabelece “diálogo truncado” com “as estruturas sociais de seu tempo” (2023, p.282).

²³ Nascidos respectivamente nos anos: 1949, 1950 e 1953. Na biografia disponível no site Carolina Maria de Jesus, do Instituto Moreira Sales, sobre a maternidade de Carolina de Jesus se afirma: “Para Carolina, a maternidade foi uma estrada solitária. Não havia vínculo familiar em São Paulo, não contava com rede de apoio afetiva ou com o suporte do Estado e tampouco com a presença dos progenitores. Transversal em sua experiência social e

tópica presente em muitos textos da autora e em *Provérbios* ganha singularidade na medida em que uma “jornada de elegância e decência”, com as necessidades básicas atendidas, é o que a solitária mãe Carolina deseja para seus filhos de modo que também podemos entrevistá-los como interlocutores da cena de escrita dos provérbios.²⁴ Nesse sentido, apreciamos provérbios como: “A dignidade é igual um tecido branco. Quando mancha perde o valôr” (p.53); “Um lar com crianças é lar que não desmorona-se” (p.19); “Como é horrível para uma mãe ouvir esta canção. mamãe estou com fome, quero um pedaço de pão” (p.51); “Os filhos são hóspedes do pensamento materno” (p.35).

Assim como nos provérbios compilados por Mãe Stella de Oxóssi, notamos aqui a concisão dos textos articulada à precisão da escolha vocabular – que produz imagens desestabilizadoras do uso ordinal da linguagem –, a linguagem muitas vezes figurada e a mobilização irregular de elementos sonoros que facilitam a memorização. São muitos os provérbios integrantes do livro e mais diversas ainda as possíveis formas de agrupamento temáticos deles. O pesquisador Leonardo Lucio Vieira Machado defendeu a tese intitulada “Os negros cabindas, os mais inteligentes e os mais bonitos: uma análise comparativo-tematológica entre Provérbios de Carolina Maria de Jesus e provérbios da filosofia tradicional de Cabinda” (UFES, 2023), na qual ele contabiliza 639 provérbios no livro de Carolina. Em diálogo com os estudos da paremiologia, ele categoriza esses provérbios no Sistema Internacional de Tipos de Provérbios, elaborado por Matti Kuusi. O exercício de classificação de Machado tem como pressuposto a interpretação dos provérbios em perspectiva comparada com os provérbios que constituem os dois volumes da obra *Filosofia tradicional dos cabindas: através dos seus textos de panela, provérbios, adivinhas, fábulas*, de autoria do padre José Martins Vaz (1969 e 1970). De acordo com a classificação de Machado, no que toca ao livro de Carolina, 490 (ou 76,7% da sua obra) dos provérbios são distribuídos nas seguintes temáticas: “O mundo e a vida humana” (97), “Conceitos de moralidade” (97), “Interação social” (87), “Posição social” (87), “Enfrentando e aprendendo” (68), “Observações básicas e sociológicas” (54) e, segundo ele o subtema favorito da autora, “Critérios éticos do bem e do mal”, com 29 provérbios.

O gesto inventivo da formulação dos provérbios por Carolina Maria de Jesus não é debatido pelo autor, Carolina é assim compreendida como uma paremiografista, a pessoa/pesquisadora que compila os provérbios. Esse é um ponto que, ao meu ver, inibe desdobramentos importantes da análise dos provérbios no estudo em questão. Por outro lado, o trabalho de Machado indica algo significativo: a presença da forma provérbio em outras obras de Carolina. Desse modo, apontando para um trabalho de inventariação a ser realizado, podemos ler as seguintes passagens de *Quarto de despejo*:

O José Carlos chegou com uma sacola de biscoitos que catou no lixo. Quando eu vejo eles comendo as coisas do lixo penso: E se tiver veneno? É que as crianças não suporta a fome. Os biscoitos estavam gostosos. Eu comi pensando naquele provérbio: quem entra na dança deve dançar. E como eu também tenho fome, devo comer. (Jesus, 2014, p.46-47)

em sua produção literária, a maternidade gera sentidos, adjetiva o tempo, causa frustração e tristeza, produz a vontade de lutar.” (site do Instituto Moreiras Sales, acesso em 2025)

²⁴ A investigação dos manuscritos da autora, também em curso, é de relevância para a corroboração dessa hipótese de leitura.

7 de maio... Lavei todas as roupas. Jurei nunca mais matar porco na favela. Eu estou tão nervosa que recordei o meu provérbio: não há coisa pior na vida do que a própria vida. / Favela, sucursal do Inferno, ou o próprio Inferno (Jesus, 2014, p.165). “

E também constatar a dimensão proverbial da escrita de Carolina em seus romances *O escravo*, conforme destaca no prefácio da obra a crítica Denise Carrascosa,²⁵ ou em seu livro de memórias, *Diário de Bitita*, como é possível apreender na seguinte passagem:

Eu não tive ninguém para guiar-me nesta vida. O que impediu-me de cair no abismo foram as palavras do vovô: Vocês não devem roubar! O homem que rouba não mais tem possibilidade de reabilitar-se. Não devemos enganar os que nos depositam confiança. Quando você entrar numa casa, deixe boas impressões, para você poder voltar novamente e ser recebida com sorrisos. Os que apoderam-se dos bens alheios estão comprando suas passagens para visitar o inferno. (Jesus, 1956).

Faz-se visível um território fértil para o nosso trabalho crítico. Do excerto, em diálogo com o já discorrido até aqui, recupero enunciado importante que faz reverberar umas das proposições deste artigo. À palavra, à palavra falada/proferida, à palavra falada/proferida por seu avô, sujeito negro em diáspora, confere-se o poder: “o que me impediu de cair no abismo, foram as palavras do vovô”. Reluzem aqui os sentidos africanos que a palavra têm e que Carolina convoca em sua práxis literária. Se em *Mãe Stella* de Oxóssi vislumbramos os provérbios como signos de coesão de uma comunidade, que ritualisticamente, na performance da *iyá*, os atualiza a partir dos fundamentos bioéticos do *candomblé*, nos acercamos aqui de uma experiência diferente. Carolina Maria de Jesus dá notícias de um percurso solitário de desterritorialização e de reterritorialização ao qual muitos sujeitos negros foram submetidos no período da pós-abolição no Brasil. Sob o lastro da diáspora negra africana forçada, Carolina, mulher transatlântica, atrela a experiência da maternidade ao exercício de escrita, ambos como gestos que, dentre outros sentidos, remetem ao desejo de pertencimento e individuação, num contexto de fraturas e interdições tantas aos processos de subjetivação e de bem-viver de pessoas negras. Os provérbios, herdados como legados do avô, e criados como legado aos seus leitores e leituras (incluindo aqui os seus filhos), remetem a um código de ordem ética, estética e moral que, não isento de contradições, esboça o sonho de constituição de uma comunidade, comunidade livre e portadora de digna condição de existência. Num outro ponto dessa espiral em movimento, convém dizer, Carolina e *Mãe Stella* voltam a se aproximar: ambas, uma desde a favela/ periferia da cidade de São Paulo, no caso de Carolina de Jesus, e outra desde um tradicional terreiro na Bahia, em Salvador, com a inscrição da forma provérbio em seus percursos literários parecem estar revelando a agência negra como revidada aos limitantes e limitados fundamentos do projeto de constituição nacional brasileira.

²⁵ O prefácio da obra *O escravo*, escrito por Denise Carrascosa, tem como título: “Carolina Maria de Jesus, nossa preta mãe, inventa o romance proverbial” (2023).

4 Por uma comunidade para além da pátria

A até então diminuta recepção crítica da obra *Provérbios* (1964) na profícua fortuna crítica de Carolina de Jesus faz cintilar a demanda por uma leitura comparada entre os provérbios registrados e inventados por Carolina Maria de Jesus e aqueles compilados, traduzidos e, em grande medida, interpretados por Mãe Stella de Oxóssi. No âmbito do presente artigo, que em grande medida apresenta e desdobra movimentos iniciais de uma pesquisa mais abrangente, cabe, então, fazermos visível uma de nossas indagações basilares: de que forma os provérbios negro-diaspóricos redimensionam o que entendemos por Brasil e, por contiguidade, por literatura brasileira?

Imaginar de mãos dadas com as oralituras e contra a dimensão racista e excludente da pátria, talvez seja a força motriz desse estudo. Estimula-me o caráter vivo, cifrado e africanamente enraizado da forma poética provérbio, a qual, tensiona os axiomas euro-ocidentais hegemonicamente estruturantes de nossas instituições, tais como a literária. Ademais, também é estrondoso o ruído produzido pelos impedimentos que sujeitos negros enfrentam no Brasil para não apenas produzirem literatura, mas também para se autoafirmarem negros em seus textos. Enredados numa estrutura violentamente racista, esses autores e autoras, bem como suas obras, permanecem marginalizados ou excluídos dos sistemas hegemônicos de produção e circulação simbólica do país. No caso de Carolina de Jesus, ainda é frequente, segundo afirma Mário Medeiros da Silva a acusação de que seu trabalho seja “um *documento social*, um *dado sociológico* e, quando há alguma simpatia crítica, um *testemunho humano*”. (2023, p.284). Mãe Stella de Oxóssi, assim como outras yalorixás que se dedicaram à escrita literária,²⁶ também têm o estatuto literário de suas obras questionado. Sobre isso, em resposta à entrevista da pesquisadora Isabelle Sanches Pereira, ela enunciou: “Todo mundo se preocupa por que uma mãe de santo está escrevendo livros. Isso surgiu da necessidade que eu sentia desde yaô que as pessoas vissem a nossa situação como pessoas [...]” (Sanches Pereira, 2018, p.199).

Investigar as produções dessas autoras desde a encruzilhada que se constitui a partir dos distintos referenciais epistemológicos que as engendram é, portanto, um significativo desafio crítico que, acompanhada, empreendo. Tal gesto implica em afirmar a feição estética da linguagem dos provérbios de Mãe Stella de Oxóssi e Carolina de Jesus, sem contudo, subsumi-los ao caráter hegemônico premente no modo como a teoria literária brasileira apreende a literatura. Afirmar a opacidade desses textos, sua irredutibilidade à lógica de transparência ocidental (Glissant, 2008), preconiza um singular exercício crítico, o qual, ao se dedicar à formulação de novos critérios de compreensão e valoração do literário, resguarda um segredo. As oralituras de Oxóssi e De Jesus redesenham o Brasil, traçam caminhos de encontro com

²⁶ Sanches Pereira problematiza a ausência das obras de Mães de Santo nos currículos da educação básica no Brasil. Ela escreve: “Embora a participação feminina tenha crescido com a expansão do grupo Quilombhoje, observa-se uma menor presença de textos escritos por mulheres e ainda menor de autoras lideranças religiosas, mesmo com a referência constante a religiosidade de matriz africana. As obras de lideranças do candomblé como Mãe Stella, Mãe Valnizia e Makota Valdina, assim como de outras lideranças do candomblé, como Mãe Beata de Yemanjá escritora, autora das obras “Caroço de Dendê, Sabedoria dos Terreiros” (1997), “Tradição e Religiosidade” (2000) no livro da Saúde das Mulheres Negras, organizado por Jurema Weneck e “As Histórias que Minha Avó Contava” (2005), entre outros textos publicados em jornais, revistas são expressões atuais de textualidades femininas, que contam a história da cultura dos Terreiros de Candomblé, pautando a religiosidade de matriz africana como tema no contexto da Literatura Negra” (Sanches Pereira, 201, p.232).

a feição pluriepistêmica desse lugar. Elas não deixam dúvidas de que, a despeito de todas as violências, desde as brechas, falamos ao mundo, falamos o mundo. Gestamos vocábulos, concebemos categorias, linguagens. Afirmamos a importância de nossas experiências para a formulação de uma teoria que faça da escuta sensível das oralidades um desafio aos constrangimentos epistemológicos metaforizados pela porta do não retorno. De posse de nossos corpos-raízes, sem mapas ou bússolas, trafegamos tempos, rasgamos ruas, rios e mares, movimentamos encruzilhadas. Nos movimentamos percorrendo rastros, reaprendendo a ler e, sobretudo, a ouvir sinais que se fazem sensíveis quanto mais avançamos na aprendizagem de uma *gramática ancestral*.²⁷ Nos guia um logos circular segundo o qual, conforme explica Muniz Sodré, a origem é destino, arkhé é a própria continuidade do grupo de modo que “o fim é a origem, a origem é o fim” (Sodré, 2025). A jornada é longa, há muito passado pela frente e, o futuro, na voz de nossas filhas, grita urgências. Em compasso com os mais velhos exercitamos a resiliência, afinal, eles nos advertem: “Quem troca caminho por atalho, tem mais trabalho”.

Referências

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BÂ, A. Hampaté. “A tradição viva”. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). *História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010, p.167-212.

BRAND, Dionne. *Um mapa para a porta no não retorno: notas sobre pertencimento*. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2022.

CARRASCOSA, Denise. “Carolina Maria de Jesus, nossa Preta Mãe, inventa o romance proverbial” In: JESUS, Carolina Maria de. *O escravo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023, p. 9-24.

CUTI, Luis Silva. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

FREITAS, Henrique. *O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.

FU-KIAU, Busenki. *O livro africano sem título: cosmologia dos Bantu-Congo*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.

GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Tradução: Marcela Vieira, Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GLISSANT, Édouard, Costa, K. P., & Groke, H. de T. “Pela opacidade”. *Revista Criação & Crítica*, 1, 53-55, 2008. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.voi1p53-55>.

JESUS, Carolina Maria de. *Diário de Bitita*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2014.

JESUS, Carolina Maria de. *Provérbios*. São Paulo: Publicação independente, 1963.

²⁷ Menciono o conceito de a “gramática ancestral” que tenho tecido como suplemento à noção de “gramática da violência”, tal como a define a pensadora afro-estadunidense Saidiya Hartman no ensaio “Vênus em dois atos” (2020).

VIEIRA-MACHADO, Leonardo Lúcio. *Os negros cabindas, os mais inteligentes e os mais bonitos*: uma análise comparativo-tematológica entre Provérbios de Carolina Maria de Jesus e provérbios da filosofia tradicional de Cabinda. 2023. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, 2023.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. Matripotency: òyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions. What Gender is Motherhood? Tradução wanderson flor do nascimento. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016.

OLIVEIRA, Eduardo David. *Cosmovisão africana no Brasil*: elementos para uma filosofia afro-descendente. Fortaleza: LCR, 2003.

OXÓSSI, Mãe Stella de. *Abrindo a Arca*. Salvador, África, 2014.

OXÓSSI, Mãe Stella de. *Òwe / Provérbios*. Salvador: África, 2007.

PAXE, Abreu Castelo Vieira dos. A migração fractal do provérbio: práticas, sujeitos e narrativas entrelaçadas. Tese de doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016.

PEREIRA, Edmilson de Almeida. *Entre Orfe(x)u e Exunouveau*: análise de uma estética de base afrodiáspórica na literatura brasileira. São Paulo: Fósforo, 2022.

PEREIRA, Edmilson de Almeida. *A saliva da fala*: notas sobre uma poética banto-católica no Brasil. São Paulo: Fósforo, 2023.

RISÉRIO, Antônio. *Oriki Orixá*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

SANCHES PEREIRA, Isabelle. “Onde eu me acho no direito de escrever”: Reflexões sobre obras literárias de autoria de mulheres lideranças religiosas do candomblé e sua inserção na escola. 2018. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2018.

SANTANA, Tiganá. Sentenças proverbiais africanas: a um só tempo, literatura, filosofia e acontecimento. *A Palo Seco* – Escritos de Filosofia e Literatura / São Cristóvão (SE), n. 13, p. 38-50, Jan-Dez/2020.

SANTOS, Stella de Azevedo. *Meu tempo é agora*. 2 ed. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

SILVA, Fabiana Carneiro da Silva. *Ominíbú*: maternidade negra em Um defeito de cor. Salvador: EDUFBA, 2019.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito*: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960–2020). São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2023.

SODRÊ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

SOUSA, Fernanda Silva e. *A terrível beleza cotidiana do negro drama*: Uma leitura com e contra o arquivo da escravidão dos diários de Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus. 2023. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – São Paulo: Universidade de São Paulo, 2023.

Seios para eles: crise da masculinidade e fármaco-necropolítica em “Ginecomastos”, de Amara Moira

Breasts for them: masculinity crisis and pharmaconecropolitics in “Ginecomastos”, by Amara Moira

Flávia Guerra Rocha Campos

Universidade Federal de Uberlândia
(UFU) | Uberlândia | MG | BR
flaviaguerra.libras@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0003-5696-1396>

Flávia Andréa Rodrigues Benfatti

Universidade Federal de Uberlândia
(UFU) | Uberlândia | MG | BR
flavia.benfatti@ufu.br
<https://orcid.org/0000-0002-2176-3870>

Resumo: Este artigo analisa o conto “Ginecomastos”, de Amara Moira, à luz do regime farmacopornográfico formulado por Paul B. Preciado e da noção de necropolítica proposta por Achille Mbembe. Partindo da hipótese de que a disseminação da ginecomastia entre “respeitáveis pais de família” ficcionaliza uma crise da masculinidade hegemônica em contexto de circulação desigual de hormônios e de desejos, este estudo investiga de que modo a narrativa articula corpos masculinos normativos e corpos travestis intensamente hormonizados em uma mesma economia clandestina de sexo e apagamento. Do ponto de vista metodológico, desenvolve-se uma leitura crítico-interpretativa do conto, articulando análise textual e reflexão teórica no campo da literatura brasileira contemporânea. Argumenta-se que, embora a feminilização involuntária dos corpos masculinos desestabilize a aparência de solidez da masculinidade cisheterossexual normativa, a vulnerabilização estrutural de travestis permanece inalterada: enquanto os seios masculinos são administrados pela medicina e pelo mercado, os corpos transfemininos seguem submetidos à automedicação, à precariedade laboral, à mutilação em condições de risco e ao silenciamento institucional. Conclui-se que “Ginecomastos” torna visíveis, pela ficção, os modos assimétricos de distribuição de riscos, cuidados e possibilidades de vida, contribuindo para o debate sobre gênero, sexualidade e violência no sistema literário brasileiro atual.

Palavras-chave: Amara Moira; literatura brasileira contemporânea; farmacopornografia; necropolítica; travestilidade.



Abstract: This article analyzes the short story “Ginecomastos”, by Amara Moira, in the light of Paul B. Preciado’s concept of the pharmacopornographic regime and Achille Mbembe’s notion of necropolitics. Starting from the hypothesis that the spread of gynecomastia among “respectable family men” fictionalizes a crisis of hegemonic masculinity in a context of unequal circulation of hormones and desires, this study investigates how the narrative articulates normative male bodies and heavily hormonized travesti bodies within the same clandestine economy of sex and erasure. Methodologically, the article develops a critical-interpretative reading of the story, combining textual analysis and theoretical reflection in the field of contemporary Brazilian literature. It argues that, although the involuntary feminization of male bodies destabilizes the apparent solidity of normative cisheterosexual masculinity, the structural vulnerability of travestis remains unchanged: while male breasts are managed by medicine and the market, transfeminine bodies continue to be subjected to self-medication, precarious labour, unsafe mutilating procedures and institutional silencing. The article concludes that “Ginecomastos” makes visible, through fiction, the asymmetric ways in which risks, care and possibilities of life are distributed, thus contributing to current debates on gender, sexuality and violence in the Brazilian literary system.

Keywords: Amara Moira; contemporary Brazilian literature; pharmacopornography; necropolitics; travestility.

1 Introdução

Publicado em *O dia escuro*, livro de contos que integra a produção recente da literatura brasileira contemporânea, “Ginecomastos”, de Amara Moira, escritora, filósofa e militante trans, constrói um cenário ficcional em que corpos masculinos tomados como exemplares da masculinidade hegemônica – homens casados, autodeclarados conservadores, pais de família – passam a experimentar um crescimento inesperado das mamas. O fenômeno, inicialmente tratado como anomalia médica, desencadeia uma série de respostas biomédicas, midiáticas e mercadológicas: de um lado, multiplicam-se diagnósticos, exames, tentativas de explicação etiológica; de outro, o mercado de moda íntima e de cosméticos rapidamente identifica um novo nicho e oferece produtos específicos para acomodar, disfarçar ou valorizar os seios masculinos.

A princípio, portanto, a crise é administrada pela medicina e pelo capitalismo, que reagem à emergência de corpos que escapam às fronteiras tradicionais entre masculino e feminino.

À medida que a narrativa avança, contudo, desloca-se o foco para a figura das travestis em contexto de prostituição, corpos sistematicamente marginalizados e expostos à violência. São elas que, submetidas a doses massivas e desassistidas de hormônios feminilizantes, reconfiguram seus corpos em meio à precariedade do trabalho sexual e à ausência de políticas públicas de saúde. É no cruzamento entre esses corpos transfemininos e os corpos masculinos normativos que o conto sugere a existência de uma economia clandestina de desejo na qual homens que defendem em público uma moral sexual tradicional procuram, em segredo, travestis em programas noturnos, participando de um circuito de consumo sexual que permanece invisível no espaço social. A feminilização involuntária dos corpos masculinos, inscrita no tecido mamário, aparece, assim, como marca incômoda desse contato que deveria permanecer oculto.

A leitura aqui proposta aproxima o conto de Amara Moira da teoria de Paul B. Preciado sobre o regime farmacopornográfico, entendido como um dispositivo histórico em que a gestão dos corpos e dos prazeres se dá por meio da circulação massiva de hormônios, fármacos, imagens e tecnologias sexuais. Em obras como *Manifesto contrassexual* e *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*, Preciado discute a centralidade dos hormônios, dos fármacos e das próteses na produção contemporânea de gênero e sexualidade, apontando para uma economia política do sexo em que testosterona, estrogênio, pílulas e cirurgias se articulam a regimes específicos de poder. Ao colocar em cena corpos travestis intensamente hormonizados, homens cis em crise diante da ginecomastia e um circuito sexual clandestino que conecta uns aos outros, “Ginecomastos” oferece um terreno privilegiado para pensar ficcionalmente essa gestão desigual dos corpos.

Ao mesmo tempo, a situação das travestis no conto – marcadas pela precariedade, pela violência e pela ausência de direitos básicos à saúde – permite articular o regime farmacopornográfico à discussão sobre necropolítica formulada por Achille Mbembe, para quem certos corpos são produzidos como descartáveis. Se os homens atingidos pela ginecomastia recebem diagnósticos, explicações e, até mesmo, uma oferta de produtos destinados a administrar sua “anomalia”, as travestis continuam confinadas a um lugar estrutural de vulnerabilidade, sem acesso a cuidados médicos adequados para lidar com as transformações hormonais que atravessam seus corpos.

Nesse sentido, a ficção de Amara Moira coloca em relevo que mesmo quando os efeitos biopolíticos de um regime sexual e farmacológico atingem os corpos masculinos normativos, não há redistribuição de reconhecimento e direitos para as corporalidades dissidentes. Neste artigo, chamamos de fármaco-necropolítica a articulação entre o regime farmacopornográfico descrito por Preciado e a gestão diferencial da vida e da morte formulada por Mbembe, tal como se inscrevem, em “Ginecomastos”, nos corpos travestis e nos corpos masculinos hegemônicos.

Diante desse quadro, este artigo tem por objetivo analisar o conto “Ginecomastos” à luz da farmacopolítica dos hormônios formulada por Preciado, em diálogo com a noção de necropolítica em Mbembe, buscando compreender de que modo a narrativa encena uma crise da masculinidade hegemônica que não se traduz em deslocamento efetivo da posição estruturalmente vulnerabilizada ocupada por corpos travestis. Pergunta-se, em particular, como o texto ficcionaliza a circulação de hormônios e de desejos em um contexto marcado pela moral sexual conservadora, pela prostituição e pela desigualdade no acesso à saúde, evi-

denciando a forma como o regime farmacopornográfico distribui de modo assimétrico riscos, cuidados e possibilidades de existência.

Do ponto de vista metodológico, desenvolve-se uma leitura crítico-interpretativa do conto, fundada na análise textual de “Ginecomastos” em articulação com o referencial teórico de Paul B. Preciado, especialmente a noção de regime farmacopornográfico, e com a discussão sobre necropolítica em Achille Mbembe. O artigo insere-se, assim, no âmbito dos estudos de literatura brasileira contemporânea, privilegiando o diálogo entre crítica literária, teoria de gênero e reflexões sobre corpos dissidentes, com atenção particular à escrita de uma autora trans no cenário literário nacional.

Tomando como ponto de partida essa convergência entre literatura brasileira contemporânea, farmacopolítica dos hormônios e necropolítica, o texto organiza-se em duas etapas principais: na seção seguinte, apresenta-se o referencial teórico acerca do regime farmacopornográfico e da gestão diferencial da vida e da morte em contextos marcados pela transfobia e pela precarização de corpos travestis; em seguida, procede-se à leitura de “Ginecomastos”, destacando de que maneira o conto de Amara Moira dramatiza a crise da masculinidade hegemônica e a persistência da vulnerabilização de corpos travestis, ainda que sejam agora “seios para eles” que se tornam o sintoma visível de um regime de desejo e de poder que eles próprios ajudaram a sustentar.

2 Regime farmacopornográfico, necropolítica e corpos travestis

Em *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*, Paul B. Preciado afirma que o livro não é uma autobiografia, mas um “protocolo de intoxicação voluntária à base de testosterona”, um “ensaio corporal”, “uma ficção autobiográfica” (Preciado, 2018, p. 13). Ao recusar a separação rígida entre teoria e experiência, o autor constrói uma escrita híbrida, em que a reflexão filosófica se entrelaça ao registro dos 236 dias de autoadministração de testosterona em gel. Essa escrita encarnada desloca o debate sobre sexo, gênero e desejo do plano abstrato das identidades para o plano concreto das substâncias, dos hormônios e das técnicas que modulam corpos e afetos. O corpo deixa de ser apenas um suporte passivo de normas e passa a ser entendido como campo de intervenção, experimentação e disputa política.

Esse gesto se articula a uma trajetória teórica que já vinha sendo delineada em *Manifesto contrassexual*, texto em que Preciado propõe a contrassexualidade como prática subversiva frente à cisheteronormatividade moderna. Ao questionar a “Natureza” como fundamento das diferenças sexuais, o autor defende que a contrassexualidade não busca criar uma nova natureza, mas levar ao “fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros” (Preciado, 2014, p. 21).

Em diálogo crítico com o construcionismo e com a teoria queer, Preciado afirma que gênero, sexo e sexualidade não são apenas performatividades discursivas, mas efeitos de tecnologias específicas – médicas, farmacológicas, jurídicas, midiáticas – que produzem e regulamentam corpos. Em *Testo Junkie*, essa tese é radicalizada a partir da autoadministração de testosterona à margem de protocolos médicos e jurídicos de transexualização, numa recusa explícita de submeter-se a diagnósticos patologizantes e a dispositivos que definem quem é “doente” e quem pode ter acesso às biotecnologias de modificação corporal (Preciado, 2018).

A partir dessa experiência, Preciado propõe uma genealogia política dos hormônios, interrogando de que forma testosterona, estrogênio, pílulas anticoncepcionais, inibidores de ereção, próteses cirúrgicas e drogas psicotrópicas são centrais na constituição de um novo regime de governo da vida. Segundo o autor, após os regimes escravista e industrial, consolida-se, ao longo do século XX, uma terceira fase do capitalismo, que ele denomina a “era farmacopornográfica”.

Emergindo das ruínas da Segunda Guerra Mundial e ganhando visibilidade nas décadas de 1950 a 1970, esse regime se caracteriza pela centralidade da gestão técnica e política do corpo, do gênero e da sexualidade, articulando avanços das biotecnologias à expansão das mídias globais (Preciado, 2018). A invenção do termo “gênero” por John Money, o desenvolvimento de cirurgias de redesignação sexual, a criação e difusão da pílula anticoncepcional, o boom da pornografia com revistas como *Playboy*, a produção de fármacos voltados à ereção e o crescimento das cirurgias estéticas são alguns dos marcos que, para Preciado, indicam a passagem a um modelo em que o sexo e o prazer se tornam objetos privilegiados de gestão econômica e política.

O termo “farmacopornográfico”, assim, procura dar conta justamente dessa dupla dimensão:

O termo se refere aos processos de governo biomolecular (fármaco-) e semiótico-técnico (pornô) da subjetividade sexual, dos quais a Pílula e a *Playboy* são dois resultados paradigmáticos. Embora finque raízes na sociedade científica e colonial do século XIX, os vetores econômicos do regime farmacopornográfico permanecerão invisíveis até o final da Segunda Guerra Mundial (Preciado, 2018, p. 36).

Nesse contexto, não basta responder às perguntas sobre a construção das identidades sexuais apenas com a categoria de performatividade. É preciso interrogar, também, os processos técnicos e biológicos de construção política do sexo e do gênero, tal como enfatiza Preciado ao analisar o regime farmacopornográfico em sua dimensão material e molecular durante a metade do século XX:

O sucesso da indústria tecnocientífica contemporânea consiste em transformar nossa depressão em Prozac, nossa masculinidade em testosterona, nossa ereção em Viagra, nossa fertilidade ou esterilidade em Pílula, nossa aids em triterapia, sem que seja possível saber quem vem primeiro: a depressão ou o Prozac, o Viagra ou a ereção, a testosterona ou a masculinidade, a Pílula ou a maternidade, a triterapia ou a aids. Este feedback performativo é um dos mecanismos do regime farmacopornográfico (Preciado, 2018, p. 37).

Dessa maneira, o que parece ficção científica: corpos hormonizados, próteses, cirurgias, drogas é, na verdade, o terreno político em que se decide quem pode viver, como pode viver e sob quais condições. Ao enfatizar a materialidade dos hormônios e dos fármacos, Preciado chama atenção para o fato de que a distribuição dessas tecnologias não é homogênea. Há corpos que têm acesso a protocolos médicos regulados, acompanhados por equipes de saúde, amparados por políticas públicas e por sistemas de seguridade social; há outros que se relacionam com hormônios de maneira precária, clandestina, improvisada, muitas vezes em contextos de violência e criminalização. A população de travestis, sobretudo em países marcados por profundas desigualdades sociais, aparece, nesse cenário, como um dos grupos mais atravessados por uma farmacopolítica desigual: doses cavaleares de hormônios feminili-

zantes, automedicação, ausência de acompanhamento médico continuado, exposição a efeitos colaterais graves, além da recorrente necessidade de recorrer a procedimentos estéticos e cirúrgicos em condições inseguras.

A incorporação da necropolítica, tal como formulada por Achille Mbembe, ajuda a explicitar a dimensão extrema dessa desigualdade. Para Mbembe (2018), o poder moderno, especialmente em contextos coloniais e pós-coloniais, não se limita a gerir a vida (biopolítica), mas também decide quem pode morrer, quem pode ser exposto à morte lenta, à violência cotidiana e à precariedade extrema. A necropolítica designa, assim, um regime em que determinados grupos são produzidos como descartáveis, sacrificáveis, matáveis seja pela violência direta, seja pela recusa sistemática de garantir condições mínimas de existência. Quando se observa a experiência de travestis – alvo de altíssimos índices de assassinato, expulsão precoce do ambiente escolar e familiar, concentração em atividades de prostituição, desassistência em saúde –, torna-se visível o entrelaçamento entre a gestão farmacológica dos corpos e a produção de zonas de morte social.

No cruzamento entre farmacopornografia e necropolítica, corpos travestis podem ser pensados como laboratórios vivos de um regime que experimenta intensamente sobre eles, ao mesmo tempo em que lhes nega reconhecimento e proteção. São corpos sobre-hormonizados e subcuidados; consumidos no mercado sexual e rejeitados no espaço público; hipervisíveis como fetiche e invisíveis como sujeitos de direito. A mesma tecnologia que, em certos contextos, é mediada por protocolos regulados e narrativas de transição legitimada, em outros opera como instrumento de precarização e risco. Assim, a política dos hormônios não é apenas um fenômeno técnico, mas um operador de hierarquias: decide quem pode manipular o próprio corpo como escolha política e quem é empurrado a fazê-lo em condições de extrema vulnerabilidade.

Nesse horizonte teórico, a ficção de Amara Moira oferece um campo privilegiado para observar como o regime farmacopornográfico e a necropolítica incidem sobre corpos travestis. Em “Ginecomastos”, tais corpos aparecem simultaneamente como alvo de experimentações hormonais precárias e como zona de apagamento de uma ordem social que prefere proteger a masculinidade hegemônica a enfrentar o circuito clandestino de desejo que sustenta sua própria estabilidade. É a partir desse enquadramento que, na seção seguinte, analisar-se-á o conto de Amara Moira, destacando a articulação entre a crise da masculinidade, a gestão desigual dos hormônios e a vulnerabilização contínua de corpos travestis.

3 Seios para eles: a fármaco-necropolítica em “Ginecomastos”

Em “Ginecomastos”, Amara Moira constrói uma narrativa em tom de relatório pseudo-científico que acompanha, ao longo de décadas, a disseminação de um fenômeno inicialmente considerado raro: o crescimento acentuado das mamas em homens adultos, em especial aqueles identificados como “respeitáveis pais de família”, casados, trabalhadores, representantes de uma masculinidade normativa. A estranheza inicial é administrada, em um primeiro momento, por dois grandes aparatos: o biomédico e o mercadológico. No consultório, os corpos masculinos com seios são submetidos a exames, pesagens, avaliações hormonais, ao mesmo tempo em que se multiplicam diagnósticos provisórios, hipóteses causais e tentativas de enquadrar a ginecomastia em categorias já disponíveis, como obesidade, distúrbios endócrinos, efeitos de medicamentos, estresse. A medicina funciona, no conto, como instân-

cia de contenção do espanto, na medida em que se busca nomear, classificar, corrigir o que escapa às fronteiras tradicionais entre masculino e feminino. O narrador sintetiza assim esse início de disseminação da condição:

As modificações não eram tão proeminentes no início, parecendo mais uma questão psicológica. Tanto que demorou para analisarem os fatos à luz da ciência. *Respeitáveis pais de família, homens do tipo mais tradicional, heterossexuais, casados, quase todos com filhos, nesses cidadãos mais do que em qualquer outra fatia populacional passou-se a observar um incidente extraordinário, a hipertrofia das glândulas mamárias, condição médica intitulada de ginecomastia* (Moirá, 2024, p. 155, grifo nosso).

Paralelamente, o capitalismo rapidamente capta a emergência de um novo nicho de mercado. A proliferação de seios em corpos masculinos faz surgir linhas específicas de roupas íntimas, modelagens de camisas pensadas para disfarçar ou acomodar o volume mamário, cremes e cosméticos que prometem firmar ou reduzir as mamas, além de campanhas de marketing que oscilam entre o apelo à vergonha e a promessa de autoestima para os novos consumidores. O conto descreve esse processo com ironia, enfatizando tanto as tentativas precárias de ocultação quanto a rápida adaptação do capitalismo:

As tentativas iniciais para ocultar os seios eram precárias, percebendo-se facilmente a sua presença sob a blusa ou camisa social. Tops discretos, faixas elásticas, compressas de gaze, apetrechos os mais variados foram improvisados com essa intenção. No desespero primevo, os homens se acostumavam para disfarçar o inconveniente volume, sem contar as feridas e os problemas respiratórios surgidos por ficarem o dia todo e, às vezes, até dormirem com faixas apertadas. Todo um mercado acabou se construindo em torno da nova necessidade, com vestimentas mais apropriadas sendo desenvolvidas e principiando a figurar obrigatoriamente nos guarda-roupas masculinos. O capitalismo e sua incrível capacidade de adaptação (Moirá, 2024, p. 156–157).

Os trechos exemplificam a manifestação da ginecomastia nesses homens e como o mercado de moda íntima masculina reage às modificações corporais desses sujeitos, ao mesmo tempo em que evidencia uma crítica irônica ao capitalismo, capaz de se apropriar de toda e qualquer forma de diferença para converter experiências e necessidades em mercadoria e, assim, auferir vantagens.

O conto evidencia ainda um processo ambíguo de patologização e despatologização seletiva dos corpos, operação que se inscreve no cerne do regime farmacopornográfico, no qual determinadas condições são ora medicalizadas, ora normalizadas, conforme interesses políticos, econômicos e simbólicos. Nesse sentido, a narrativa explicita uma inflexão significativa na forma como a ginecomastia passa a ser socialmente percebida:

Seguiam-se os anos e a impressão era de que, para a população, sobretudo os homens diretamente afetados, a prioridade deixou de ser descobrir a causa ou a cura, mas, sim, aprender a conviver com a nova anatomia que o destino lhes proporcionava. “Aceitar” era a palavra-chave, daí terem criado o movimento Orgulho Ginecomasto (termo cunhado para designar os portadores da ginecomastia) e exigirem a imediata despatologização da condição (Moirá, 2024, p. 157).

A passagem revela como a recusa da medicalização compulsória se transforma em estratégia política de resistência, deslocando o corpo ginecomasto da esfera do desvio clínico para o campo da afirmação identitária e da disputa por legitimidade social, ao mesmo tempo em que expõe os limites e as contradições de uma despatologização que permanece condicionada pelas lógicas normativas do próprio sistema que a produz.

A narrativa inclusive descreve a formação de um movimento de afirmação identitária, o “Orgulho Ginecomasto”, no qual alguns homens passam a reivindicar seus seios como marca de diferença e até de beleza, deslocando o eixo da patologização para o da singularidade. Esse movimento de captura comercial e simbólica da anomalia se aproxima da lógica descrita por Preciado (2018); um regime em que o corpo, longe de ser apenas um dado natural, converte-se em superfície de investimento econômico, laboratório de novas mercadorias e território de disputas políticas em torno do gênero e do desejo.

A entrada em cena das travestis, no entanto, desloca o foco da narrativa para corpos que não dispõem do mesmo aparato de contenção, cuidado e legitimação. Se, para os homens com ginecomastia, há exames, explicações e produtos, para as travestis a relação com hormônios e com cirurgias é marcada pela precariedade. O conto destaca a descoberta, por um médico, da relação entre a ginecomastia masculina e a mudança de comportamento de um grupo marginalizado atendido por ele:

Os desígnios de Deus são imperscrutáveis, evidentemente, e a sociedade limitava-se a comemorar que a medicina havia encontrado uma solução. Um médico, porém, responsável por uma unidade de saúde no centro de uma capital, percebeu uma inesperada conexão entre esses acontecimentos e a mudança de comportamento de *um grupo marginalizado atendido por ele, o das travestis. Como a justiça não as reconhecia oficialmente enquanto mulheres, elas não tinham direito à mastectomia gratuita, precisando recorrer a açougueiros e com frequência indo parar em pronto-socorros por cirurgias imperitamente realizadas* (Moirá, 2024, p. 158–159, grifo nosso).

O trecho evidencia as travestis como um grupo sistematicamente excluído dos serviços assegurados à população em geral, sobretudo no âmbito da saúde pública. Ao negar-lhes o reconhecimento de uma identidade feminina legítima, o sistema institucional contribui para a precarização de suas existências, uma vez que a ausência de acesso a procedimentos médicos adequados as obriga a buscar intervenções clandestinas e inseguras, realizadas por “açougueiros”. Tal contexto resulta na intensificação da vulnerabilidade e na desumanização de seus corpos. Nessa perspectiva, o uso do termo “mastectomia” opera como um recurso crítico que denuncia a violência institucional imposta a pessoas LGBTQIA+, particularmente às travestis, ao evidenciar as contradições e exclusões produzidas pelas políticas de saúde e pelo aparato jurídico-normativo. Aqui, a ficção condensa de modo contundente a articulação entre farmacopolítica e necropolítica, uma vez que a negativa de reconhecimento jurídico produz exclusão concreta do acesso à saúde, empurrando essas mulheres para intervenções clandestinas e inseguras. O corpo travesti é, ao mesmo tempo, alvo de experimentações hormonais e objeto de desumanização institucional.

A situação se agrava quando o mercado sexual passa a desvalorizar seios “fartos” em travestis, ao mesmo tempo em que celebra, consome e reconfigura os seios masculinos. O conto explicita a pressão econômica que as obriga à cirurgia perigosa e à interrupção da hormonização feminilizante:

Dado o desprestígio em que caíram os seios femininos fartos e sendo a prostituição o principal trabalho que as travestis exerciam, *elas deveriam se valer da cirurgia, mesmo que clandestina e perigosa*, para não perderem seus clientes. A mesma situação fez com que elas tivessem que abrir mão das cavalares doses de anticoncepcionais que tomavam, pois um dos efeitos colaterais é exatamente o crescimento dos seios. E foi aí que esse *médico, um homossexual não assumido que precisou colocar silicone para se livrar da discriminação*, deparou-se com uma hipótese chocante tanto para a atrofia das mamas na atual geração de adultos como para o surgimento, meio século antes, da neoginecomastia, como ela passou a ser conhecida (Moirá, 2024, p. 159, grifo nosso).

Esse excerto explicita como a manipulação hormonal das travestis é determinada pela sobrevivência em um mercado sexual que as rejeita se forem “fartas” demais. A frase, “abrir mão das cavalares doses de anticoncepcionais” implica uma negação de prática afirmativa de gênero. O corpo travesti, sendo alvo de negociação, deve ser constantemente ajustado para atender às expectativas alheias ao passo que o homossexual médico, ainda que sujeito à discriminação e violência normativa, sendo impelido a usar silicone, ocupa um lugar de proteção, legitimidade e acesso a uma medicina segura. A diferença de tratamento evidencia a gestão desigual dos corpos descrita por Preciado e por Mbembe. Constata-se, a partir disso, a distribuição assimétrica de risco e proteção ao contrastar a vulnerabilidade das travestis com a medicalização e o acolhimento dispensados aos homens cis. Enquanto corpos travestis são expostos a práticas hormonais precárias, à patologização, os corpos de homens cis passam a ser dignos de cuidados, de pesquisa científica e intervenção institucional. Esse espectro revela uma lógica excludente na qual certos corpos são considerados descartáveis, como já apontado, e outros são socialmente legitimados e amparados pela ciência médica.

O conto avança, então, para a formulação da hipótese de que a proliferação de seios em homens adultos poderia estar ligada à circulação de hormônios feminilizantes oriundos do contato sexual com travestis. É esse mesmo médico quem articula tal possibilidade, quase ao final da narrativa:

O doutor parecia ver uma ligação entre o consumo desmedido de estrogênio por parte das travestis, observável desde a década de 1960 (momento em que a pílula anticoncepcional começa a ser comercializada), e a disseminação da neoginecomastia nos homens. *Possivelmente, e isso era apenas uma hipótese, o excesso de estrogênio seria eliminado no sêmen das travestis e, caso homens tivessem contato recorrente com tal substância, não seria descabido imaginar que acabassem absorvendo ao menos parte do excedente hormonal* (Moirá, 2024, p. 159, grifo nosso).

Nesse horizonte, os corpos travestis aparecem como laboratórios vivos das experimentações hormonais e como resíduos de um sistema que os explora, patologiza e relega às margens. A hipótese apresentada no trecho reforça, portanto, uma lógica biopolítica que converte corpos dissidentes em portadores de risco e anomalia, revelando as desigualdades de poder que determinam quem pode viver plenamente, quem arca com os custos das políticas de controle e quem é tratado como descartável.

Mbembe (2018) argumenta, em linhas gerais, que as ocupações coloniais constroem formas de soberania que relegam os sujeitos “colonizados” a um lugar marcado pela opressão e pelo desrespeito. Nessa perspectiva, o autor afirma que “[...] a soberania é a capacidade de

definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” (p. 135). Ao transpor essa reflexão para o contexto de “Ginecomastos”, observa-se que os corpos travestis passam a ocupar esse “não lugar”, produzido por uma soberania heteronormativa que os submete a uma política de inexistência, de descartabilidade e de morte.

A hipótese, então, cuidadosamente apresentada como tal, funciona menos como explicação etiológica fechada e mais como dispositivo de leitura, pois torna literal, no nível do corpo, o vínculo entre desejo clandestino e crise da masculinidade hegemônica. Ao imaginar que hormônios feminilizantes possam, de alguma forma, atravessar as fronteiras entre corpos em encontros sexuais secretos, o conto inscreve nos seios masculinos o rastro de um contato que esses homens precisam, discursivamente, negar. Não se trata, portanto, de uma contaminação neutra ou ambiental, mas de uma economia sexual marcada por hipocrisia e assimetria, na qual o desejo por travestis é ao mesmo tempo explorado e negado.

Importa notar que a hipótese formulada pelo médico não é tornada pública no conto. Nem os homens afetados, nem a sociedade, nem as próprias travestis chegam a saber dessa possível ligação. O narrador indica que a divulgação dessa informação poderia desencadear pânico moral, revoltas, reconfigurações abruptas nas relações de gênero e na economia sexual, de modo que o médico opta por silenciar. Esse silêncio não é neutro. Ao escolher proteger a ordem social e a estabilidade da masculinidade hegemônica, as instituições médicas e científicas reiteram o lugar de ignorância forçada em que se encontram as travestis, que permanecem sem acesso a informações sobre os efeitos de longo prazo da hormonização e das relações que estabelecem no mercado sexual. Trata-se de uma forma de violência epistêmica: o saber sobre o que se passa entre corpos é produzido, mas não circula na direção daqueles que mais são atravessados por seus efeitos.

A ironia final do conto é explicitada pelo narrador em um excerto que sintetiza a assimetria entre causa e efeito:

Provando-se verdade, o cômico era pensar que as travestis abusavam dos hormônios para apressar a transformação dos seus corpos, mas seus corpos, entendendo o abuso como intoxicação, eliminavam quase todo o hormônio que elas consumiam. Resultado? As modificações ocorriam em câmera lenta para as travestis, ao passo que, para os veneráveis pais de família que elas atendiam, os seios se desenvolviam numa velocidade incrível (Moirá, 2024, p. 160).

Apesar de serem elas que “abusam” dos hormônios feminilizantes, como se costuma dizer em discursos moralizantes, são os homens cis que, décadas depois, exibem seios volumosos e inevitáveis. A feminilização involuntária dos seus corpos torna-se um sintoma de que o regime farmacopornográfico não se limita aos sujeitos que o acionam de maneira consciente ou politizada, como discute Preciado (2018), mas atravessa também aqueles que procuram manter intacta a aparência de uma masculinidade tradicional. A diferença é que, para estes, a crise é negociável, já que há produtos, narrativas, até movimentos identitários que prometem transformar a anomalia em estilo; em contrapartida, para as travestis, o mesmo regime se manifesta como precarização, mutilação e morte social.

4 Considerações finais

Ao articular a circulação de hormônios, o mercado do sexo e o discurso médico em uma narrativa que acompanha tanto corpos travestis quanto corpos masculinos hegemônicos, “Ginecomastos” permite ver, pela via da ficção, a assimetria na distribuição de riscos e cuidados. A crise da masculinidade, longe de inaugurar uma redistribuição de direitos ou de proteção, é absorvida pelo capitalismo e pela medicina de modo a preservar os privilégios desses homens. A farmacopolítica que regula seus corpos é sempre uma política de gestão de desconfortos que oferece diagnósticos, cremes, roupas, discursos de autoestima. Já a farmacopolítica que incide sobre as travestis, ligada à automedicação, à prostituição, à ausência de assistência, aproxima-se da necropolítica, de Mbembe (2018): é feita de corpos expostos ao descarte e à violência, ainda que sejam eles centrais para o funcionamento desse regime.

Nesse sentido, a leitura de “Ginecomastos” à luz do regime farmacopornográfico e da necropolítica evidencia uma cena típica da literatura brasileira contemporânea escrita por sujeitos trans: a desmontagem das fronteiras entre o que é considerado “desvio” e o que é considerado “normalidade”. Amara Moira desloca o lugar do corpo desviante, uma vez que já não é mais a travesti quem encarna a ameaça à ordem, mas o corpo masculino normativo que, ao carregar seios, torna visível a própria instabilidade da masculinidade que pretendia ser sólida. A literatura funciona, no conto, como espaço de experimentação em que se pode exagerar e, ao mesmo tempo, tornar legíveis processos materiais e políticos difíceis de apreender no discurso sociológico ou jurídico. Logo, o conto não cede à fantasia de uma inversão redentora, afinal, ainda que sejam agora “seios para eles”, a posição estruturalmente vulnerabilizada dos corpos travestis permanece inalterada.

Desse modo, o texto de Amara Moira contribui para o debate sobre gênero, sexualidade e violência no Brasil ao inscrever, no campo literário, uma crítica contundente ao modo como a masculinidade hegemônica se sustenta na exploração e na invisibilização de corpos transfemininos. Em diálogo com a teoria de Preciado (2014; 2018) e com a noção de necropolítica de Mbembe (2018), “Ginecomastos” mostra que a crise da masculinidade, quando pensada em contexto farmacopolítico, não é necessariamente um colapso ou uma revolução, mas uma reacomodação de privilégios, ou seja, o regime se ajusta, cria produtos, reescreve narrativas, enquanto mantém intacta a vulnerabilidade estrutural de quem sempre esteve à margem. Ao tornar nítida essa assimetria, a ficção aponta para a necessidade de pensar políticas de cuidado, de reconhecimento e de redistribuição material que ultrapassem o limite do corpo masculino em crise e considerem, de forma central, a vida de travestis que continuam sendo o alvo e o excedente de nosso regime sexual contemporâneo.

Referências

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MOIRA, Amara. Ginecomastos. In: ACIOLI, Socorro; SECCHES, Fabiane (orgs.). *O dia escuro: contos inquietantes de autoras brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024. p. 153-160.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul B. *Testo junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

Victor Heringer e a invenção de um bairro

Victor Heringer and the Invention of a Neighborhood

**Brunno Abrahão Soares
dos Santos**

Pontifícia Universidade Católica do Rio

de Janeiro (PUC-Rio) | Rio de Janeiro |

RJ | BR

<https://orcid.org/0009-0002-1084-5077>

brunnoabrahao@gmail.com

Resumo: Este artigo se constrói sobre a tese na qual o bairro ficcional apresentado pelo romance *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer, é fruto da invenção de seu narrador-escritor para dar lugar aos afetos centrados numa ausência que não se assenta na materialidade do presente, apenas. Para isso, é primeiro analisada a estrutura narrativa do romance, com destaque para a influência da ação do retorno que faz o narrador ao bairro de seu passado, trinta anos após deixá-lo. Através do desarranjo promovido pelo regresso entre os lugares da percepção e da memória, virtualmente sobrepostos, é defendido que o narrador é movido a criar, por meio da escrita, um lugar outro capaz de acolher os afetos que recaem sobre a perda de seu primeiro amor, quem então lhe apresentou o bairro de sua origem. Num segundo momento, seguindo a ideia de uma legibilidade do espaço, explorada por Renato Cordeiro Gomes através de Barthes e Raquel Rolnik, a escrita é associada ao conceito de lugar e compreendida, ela própria, como ação de retorno aos demais lugares do passado, alimentando a aposta da invenção do bairro fictício estar atribuída ao narrador do romance como uma ação consciente de sua escrita. O bairro adquire, dessa maneira, uma dimensão cenográfica. Adotando o pensamento de Nelson Brissac, a partir de Benjamin e em torno dos simulacros que auxiliam a experiência urbana, a escrita é por fim associada à produção de cenários precisos, a serviço da invenção do bairro apresentado pelo romance.

Palavras-chave: Victor Heringer; retorno; lugar; escrita; cenário.

Abstract: This article is based on the thesis that the fictional neighborhood presented in Victor Heringer's novel *O amor dos homens avulsos* is the product of its narrator-writer's invention, intended to give space to affections



centered on an absence that is not solely grounded on the materiality of the present. To this end, the narrative structure of the novel is first analyzed, highlighting the influence of the narrator's return to his neighborhood of origin thirty years after leaving it. Through the disruption caused by the return between the virtually superimposed places of perception and memory, it is argued that the narrator is driven to create, through writing, another place capable of accommodating the affections stemming from the loss of his first love, who introduced him to his native neighborhood. In a second moment, following the idea of a legibility of space, explored by Renato Cordeiro Gomes through Barthes and Raquel Rolnik, writing is associated with the concept of place and understood, in itself, as an act of returning to other places of the past, fueling our belief in the narrator's invention of the fictional neighborhood as a conscious act of writing. The neighborhood thus acquires a scenographic dimension. Adopting Nelson Brissac's thinking, based on Benjamin and centered on the simulacra that aid urban experience, writing is associated with the production of precise scenarios, serving the invention of the neighborhood presented by the novel.

Keywords: Victor Heringer; return; place; writing; scenery.

1 A invenção

No começo, nosso planeta era quente, amarelento e tinha cheiro de cerveja podre. O chão era sujo de uma lama fervente e pegajosa.

Os subúrbios do Rio de Janeiro foram a primeira coisa a aparecer no mundo, antes mesmo dos vulcões e dos cachalotes, antes de Portugal invadir, antes de o Getúlio Vargas mandar construir casas populares. O bairro do Queím, onde nasci e cresci, é um deles. Aconchegado entre o Engenho Novo e Andaraí, foi feito daquela argila primordial, que se aglutinou em diversos formatos: cães soltos, moscas e morros, uma estação de trem, amendoeiras e barracos e sobrados, botecos e arsenais de guerra, armarinhos e bancas de jogo do bicho e um terreno enorme reservado para o cemitério. Mas tudo ainda estava vazio: faltava gente.

Não demorou. As ruas juntaram tanta poeira que o homem não teve escolha a não ser passar a existir, para varrê-las. À tardinha, sentar na varanda das casas e reclamar da pobreza, falar mal dos outros e olhar para as calçadas encardidas de sol, os ônibus da volta do trabalho sujando tudo de novo (Heringer, 2016, p. 11-12).

Assim o narrador de *O amor dos homens avulsos*, romance de Victor Heringer, nos apresenta o bairro fictício do Queím, que se aloca entre outros dois bairros existentes na Zona Norte do Rio de Janeiro, e sobrepõe um terceiro, aqui ignorado, arrancado de seu lugar para que esse outro, inventado, possa repousar. Com tal descrição, a questão que de imediato se coloca é entender a razão da criação de um bairro fictício, dentro de referências geográficas e culturais específicas, que flerta com todos os bairros de um país. Afinal, as descrições do espaço são reconhecíveis, assimiláveis ao imaginário urbano tanto carioca como brasileiro, o que poderia sugerir que tal criação seria fruto dessa conjunção social e morfológica. A resposta, porém, está longe de uma simples síntese urbana; ela se inicia na estrutura na qual se apoia a narrativa.

O romance se constrói em duas partes: uma mais extensa, narrada em primeira pessoa; e a segunda, curta, narrada em terceira pessoa. A primeira parte se divide entre a infância e o presente do narrador, agora de volta ao bairro onde nasceu e cresceu. Um ano para cada tempo expandido, 1976 e 2014, com o romance, portanto, cercando esse bairro no curso do tempo. Não há cena fora dele. Camilo, o narrador da primeira parte e personagem central da segunda, tem treze anos de idade em 1976, e em 2014, cinquenta. Filho de médico que atuava nos porões da ditadura, narra o seu amor na infância pelo menino recém adotado pelo pai, Cosme, provável órfão de uma de suas vítimas. Os dois passam a viver na mesma casa, no bairro do Queím, até a morte de Cosme, aos dezesseis anos. No seu retorno ao bairro, trinta anos depois, é Camilo quem adota um filho, o neto órfão do assassino de Cosme.

Logo nas primeiras páginas do livro, Camilo cita as mudanças do bairro no curso do tempo, destacando o pouco do que restou de concreto. Ainda há a fachada de uma antiga senzala, então tombada, o terreno atrás agora tornado estacionamento; o colégio particular onde estudou; um cemitério onde os moradores da região costumam ser enterrados. Parece haver uma tentativa de mapear sua memória, mas a cartografia afetiva do narrador não repousa nesse lugar do presente, irreconhecível, que ele pouco frequenta ou destina atenção. Toda alteração urbana narrada serve aqui para isolar e cercar um lugar preciso da memória, onde a narrativa de fato corre em sua maior extensão, nessa primeira parte do livro. Um lugar que se remete àquele que deixou de ser frequentado por Camilo após a morte de Cosme, que foi quem primeiro lhe apresentou o bairro. Com Cosme, se vai o Queím. É com o retorno de Camilo, três décadas depois, que esse bairro toma forma, mas não necessariamente uma forma concreta.

Antes de avançar nessa materialidade outra do bairro, é importante cercar o *retorno*. Segundo Donatella Di Cesare (2020, p. 271-272), a ação do regresso a um determinado lugar de origem foi, de certo modo, ignorada pela filosofia, apesar da busca frustrada de Heidegger por um conceito que a abarcasse a partir da fenomenologia do habitar, sobretudo em torno da ilusão do pertencimento. Numa primeira investida em torno da questão, fica evidente que o regresso permite o rompimento da efemeridade crescente do tempo; é uma volta ao passado e um encontro com o presente. Ou seja, é a possibilidade de coabitação espaço-temporal. E mais importante ainda, a partida e o retorno segmentam o curso contínuo do tempo de um determinado lugar na experiência de um indivíduo.

Há uma prática, em muitas narrativas de retorno, de condensar ou mesmo ignorar a existência de outros lugares que não aquele ao qual se retorna; mas não é o que ocorre em *O amor dos homens avulsos*, apesar da presença física do narrador de volta ao bairro onde nasceu e cresceu. Não em virtude de o romance apresentar outros lugares além desse, o que também não ocorre, mas justamente por apresentar o bairro do presente em desalinho com aquele da memória, dois lugares distintos. A partir desse desarranjo, o bairro do passado toma uma

forma outra, se torna uma espécie de *invenção* descolada do espaço concreto, um lugar avulso. Mas, ainda antes de apresentar essa peculiaridade do romance, há uma questão do corpo que não pode ser ignorada. O mais importante resultado do retorno se concentra num fator simples, mas essencial: a presença do corpo de volta ao espaço. É o encurtamento da distância entre indivíduo e lugar, um procedimento primário da construção narrativa, que age como propulsor da memória e promove, por consequência, um desarranjo familiar com aquilo que é visto no presente. O estado atual das coisas se torna uma moldura para o passado, conservando rastros que catalisam lembranças. Surge aí o choque entre as imagens da lembrança e aquelas obtidas pela percepção, lembrando aqui de Bergson (1999, p. 17). Mas, o curioso no romance de Heringer – agora, sim, retomando a peculiaridade comentada – é que o texto não apresenta sinais de sobreposição espaço-temporal. Não há retorno à mesma casa da infância, dessa o narrador nem perto chega; e o bairro reencontrado, não importando o seu estado de conservação, guarda tão pouco dos seus afetos que Camilo talvez precise criá-lo conforme sua lembrança, sim, mas em torno da imagem de Cosme, aquele com quem ele de fato viveu as ruas, para então poder se assentar – tanto o narrador quanto o bairro – no tempo e no espaço. A criação de um bairro por sua parte seria, assim, a sua maneira de regressar ao lugar que, em sua fundação, nasceu inventado. Essa impermanência espacial da obra, portanto – um retorno afetivo e geográfico em dissonância –, não se dá por uma questão de alteração do espaço concreto, considerando as mudanças ocorridas com o tempo, não, mas afetiva, através da invenção de um bairro, tornado lugar do passado, que repousa sobre o mesmo espaço onde agora o narrador se encontra de volta.

A justificativa para esse desalinho espacial, resultando na criação de um bairro que dê conta dos afetos, pode ser entendida a partir do ensaio “Espaço e corporeidade”, de Félix Guattari, contido em *Caosmose*. Guattari (1992, p. 154) descreve uma experiência pessoal, uma cena percebida numa ponte em São Paulo, que o fez regressar à sua primeira infância, resgatando uma lembrança de origem imprecisa. O seu relato sugere que as lembranças costumam ter um espaço como cenário, mas também que algumas parecem flutuar, desgarradas de sua origem, às vezes repousando distante das suas fontes e nos enganando. Ainda assim, elas guardam lugares.

“Quero morrer aqui mesmo onde nasci. Todo mundo tem vontade de simetria” (Heringer, 2016, p. 18), Camilo diz, se referindo ao lugar onde reside a sua memória junto a Cosme, ao bairro que viu ao seu lado. Ao bairro do corpo presente, o narrador retorna carregando as marcas de sua infância, assim como Odisseu; mas não há ninguém para reconhecê-lo. Hoje mora sozinho num apartamento de dois quartos, a quatro quadras de um shopping que se instalou no bairro. Nesse caso do romance, portanto, o que segmenta a experiência do indivíduo com o lugar é a presença e a ausência de *outro*, e não a partida e o regresso, necessariamente. O bairro é inventado porque as lembranças não repousam no espaço, mas num indivíduo, em Cosme; e quando há o retorno ao espaço concreto onde essas lembranças deveriam, mas não se assentam, para dar um lugar a elas, por uma necessidade natural, ocorre a invenção do Queím. A resposta para a invenção do bairro escorrega na direção do personagem. O bairro, de certo modo, se torna mais imaginário no universo do romance. O Queím se apresenta como um bairro outro, uma *heterotopia*.¹ Uma outra categoria de justaposição.

¹ As heterotopias são as utopias localizadas no espaço do real; ou são, ainda, lugares reais fora de todos os lugares. (Foucault, 2013, p. 20)

Logo após comentar sobre um homem que se convenceu ser um assassino, inclusive criando falsas lembranças de seu crime brutal, Camilo indica o seu desejo pela criação de tudo o que narra (Heringer, 2016, p. 52). Gostaria de ter inventado Cosme, para não sofrer a sua perda, e junto a ele, todo um mundo, todo um bairro, todo um país. É o primeiro indício concreto desse bairro que vacila. O segundo indício, definitivo, é onde o bairro se apresenta. Na segunda parte do romance – os capítulos em ordem decrescente, partindo do último número em que termina a parte anterior –, a enunciação fica por conta de um outro narrador, em terceira pessoa, e aqui descobrimos a razão: a primeira parte do livro é, na verdade, uma série de cadernos de memórias de Camilo. “Cadernos de escola, dez matérias, espirais de arame e capas com fotos de surfistas e carros de corrida. Ali estava sua vida inteira” (Heringer, 2016, p. 136).

Na primeira parte, enquanto narra, Camilo também deixa isso sugerido: “Quando eu morrer, sei que alguém vai entrar aqui (o zelador, minha irmã, o síndico) e enfiar tudo o que é meu numa caixa de papelão, que vai acabar numa caçamba [...]. Espero que alguém a encontre, porque dentro vão estar meus cadernos” (Heringer, 2016, p. 103). O romance se torna o arquivo de Camilo, sua caixa de papelão largada sobre uma caçamba; e nós, leitores, aqueles que vasculham o entulho e ali encontram o que restou de toda uma vida. E também de uma vida atrelada a outra vida: Cosme apenas existe nessa caixa de papelão, nesses cadernos, e, sobretudo, existe única e exclusivamente nesse bairro criado – de sua vida antes do Queím, nada sabemos.

2 O lugar

Voltando à questão da presença do corpo no espaço: se Ricoeur, embora tendendo a pensar a memória coletiva, num trecho dedicado ao espaço habitado em *A memória, a história, o esquecimento*, escreveu que o “meu lugar é ali onde está meu corpo” (Ricoeur, 2018, p. 157), no romance de Heringer, podemos pensar o oposto. O lugar de seu narrador não é onde seu corpo se encontra, mas nas páginas que escreveu. O seu lugar é a escrita, como afirmou ser possível Annie Ernaux em *Le vrai lieu* (2014, p. 12, 111). O bairro inventado existe somente na escrita que faz dele o narrador. A escrita sendo compreendida como ação de retorno e, sobretudo, como um *lugar*. O lugar onde os lugares do corpo e espaços do passado existem – inclusive os inventados –, desafiando a definição de *lugar*, entendido como o espaço onde os corpos se relacionam e se carregam de afetos no curso do tempo. Assim como os lugares, por sua vez, desafiam a noção de escrita. O próprio Guattari escreveu (1992, p. 158), se referindo ao espaço urbano em sua menor escala, que “os edifícios e construções de todos os tipos são máquinas enunciativas”.

A cidade – ou, estendendo o pensamento, o espaço – é passível de ser *lida*, assim como se lê o bairro, a rua, a casa, o quarto. Renato Cordeiro Gomes defende isso em *Todas as cidades, a cidade*, muito a partir do que escreveu Raquel Rolnik (Gomes, 2008, p. 23-24); uma leitura do ilegível, das sobreposições e apagamentos urbanos, situada num determinado contexto histórico e social daqueles que escrevem a cidade. Rolnik, em *O que é cidade*, sugere o espaço urbano como um imenso alfabeto, onde no curso do tempo as letras são rearranjadas, novas palavras e frases são escritas (Rolnik, 2004, p. 18). Barthes confirma: “A cidade é uma escrita, quem se desloca nela (o seu usuário) é uma espécie de leitor, que, conforme as suas obrigações e os seus deslocamentos, faz um levantamento antecipado de fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo” (Barthes *apud* Gomes, 2008, p. 168).

No romance de Heringer, porém, a leitura do espaço se aproxima mais daquilo que pensou Bachelard, ao também defender que os lugares carregados de afeto podem ser lidos (Bachelard, 1978, p. 206). O bairro do narrador de Heringer é fruto do devaneio. Um devaneio guiado pela memória. Como ocorre em *As cidades invisíveis*, de Calvino, é “a memória que condiciona a leitura da cidade” (Gomes, 2008, p. 46). Ou seja, há o nível da leitura da cidade a partir da escrita coletiva e histórica, e ao menos outra, a partir da escrita individual, a cartografia afetiva pessoal, as duas permeadas pelo imaginário comum. Dessas duas, surge o Queím.

Jean-Paul Manganaro, crítico e tradutor para o francês de Calvino, escreveu sobre a dimensão do devaneio nas *cidades invisíveis*, associando a fabulação de um lugar ao compromisso entre a escrita e a memória, um trato rompido em função da imaginação que recobre a lembrança espacializada (Manganaro *apud* Gomes, 2008, p. 48-49). Camilo, narrador do romance de Victor Heringer, inventa um bairro *seu*. A invenção pula o nível da enunciação, parte do personagem, não do autor. É uma necessidade desse indivíduo que lembra o bairro que lhe deu e tirou tudo o que já teve. E essa invenção, portanto, recai num imaginário global, como um rearranjo de elementos assimiláveis às cidades brasileiras. Um pouco como numa das categorias das cidades de Marco Polo. O bairro e a memória, o bairro e o desejo, a perda, a continuidade; o bairro de Cosme e Camilo.

3 O cenário

O bairro do Queím, o modo como ele é narrado, se aproxima a uma cidade cenográfica feita de falsas fachadas de madeira, enquadrada sob ângulos precisos a serviço da construção espacial da memória de Camilo. É um espaço repleto de lacunas, formado exclusivamente por ilhas onde repousam os afetos daquele que o constrói em sua escrita; ou melhor, os lugares narrados são como grandes crateras no solo, espaços vazios de materialidade, precipícios onde o narrador preenche com a sua própria e inventada realidade. Arnold Aronson, teórico de cenografia, em seu livro *Looking Into the Abyss*, associa o palco – e junto a ele, o cenário –, a um abismo: o abismo sendo o maior espaço tangível que o ser pode confrontar, muito vinculado à noção de vazio, e a ser preenchido de sentido a partir de cada um (Aronson, 2005, p. 101). Ou seja, o cenário, ainda que o mesmo para cada espectador – ou, no caso das cidades, para cada habitante –, é internalizado e preenchido de acordo com os afetos daquele que o percebe. Assim, a cidade se torna nossa, espelhamos nela a nossa própria experiência. Há, portanto, uma tendência em estabelecer uma afetividade ligada ao espaço.

No romance de Heringer, é comum que os capítulos se iniciem com descrições da morfologia² do bairro, sua história, retratos dos seus moradores. Algumas fotos auxiliam o imaginário. O primeiro beijo de Camilo em Cosme, por exemplo, se dá num lugar onde o narrador fotografa décadas depois, em seu retorno ao Queím. A imagem é incluída no romance, se encontra entre as páginas do caderno, junto a tantas outras: ela apresenta uma calçada de cimento onde há parte de um poste de luz de concreto esfarelento, o meio-fio parcialmente

² A atenção à superfície das construções reforça a leitura do bairro inventado como um cenário. A condição do cenário está atrelada à sua superfície, assim como é através dela que se dá a legibilidade de um lugar. Benjamin, em sua associação entre cidade e livro, defende a superfície das construções como meio dessa legibilidade espacial (Seligmann-Silva, 2020, p. 31).

pintado de branco, com um matinho despontando de uma rachadura, a sarjeta contendo um galão de óleo de carro descartado e, na metade esquerda da foto, um pedaço do asfalto da rua. Cobrindo a calçada, a sombra de uma grade. Uma grade tipicamente carioca, mas sobretudo brasileira. É uma fotografia que poderia ter sido tirada em qualquer bairro do Brasil. Uma imagem puramente urbana, mas que não permite identificar o lugar, não singulariza o bairro, como nenhuma das fotografias e ilustrações contidas no livro. Ela unifica, no entanto, alguns dos símbolos assimiláveis à condição dos bairros de qualquer parte. É uma imagem que, como os tapumes que materializam um cenário, possui limites. A fração fotografada do bairro é uma das tantas que compõem a *cenografia* afetiva desse narrador, composta às vezes por peças sem encaixe preciso. A maioria delas, no entanto, se dá pela escrita.

Em “Cidades de cristal e crepúsculo”, texto que abre o livro de Renato Cordeiro Gomes, Eneida Maria de Souza escreve sobre *Atlas*, de Borges, segundo ela o mais belo livro sobre cidades (Souza, 2008, p. 11). Borges, ausente e distante dos lugares que escreve, recorre às imagens rarefeitas da memória para recriar as paisagens urbanas por onde passou no curso de sua vida. O retorno ocorre, assim como no romance de Heringer, através da rememoração e, sobretudo, por via da escrita. E embora Borges atribua às cidades os seus nomes reais, são invenções suas. Como os simulacros que, segundo Nelson Brissac (1992, p. 74), se tornam ferramentas na compreensão espacial e no trato com o real, a escrita mais uma vez é colocada, ela própria, como o lugar possível da cartografia afetiva do indivíduo, preservada em seu espaço, suspensa em seu tempo – como são os cenários.

Retomando a ideia da legibilidade espacial, Gomes destaca que a incapacidade de *ler* um lugar, ou seja, estar em corpo num espaço sem lembranças, “é a violência da destruição da memória da cidade” (Gomes, 2008, p. 165). Já Brissac, ao responder seu ensaio-pergunta “As cidades habitam os homens ou são eles que moram nelas?”, através do pensamento de Benjamin, recai no retrato da cidade carente de rastros e memória, não sendo possível habitá-la, ao mesmo tempo que ela deixa de habitar aqueles que nela transitam, que nada dela observam – “não sabem mais ver” (Brissac, 1992, p. 72).

Essa perda da afetividade ligada ao espaço, compreendida como uma violência contra o indivíduo que busca *habitar* a cidade, está no centro temático de um conto incontornável de Rubem Fonseca, “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, muito bem trabalhado por Gomes em seu ensaio “O encontro e o confronto com o Rio de Janeiro”, parte de *Todas as cidades, a cidade*. Nele, a generalização feita por Brissac esbarra em figuras como a de Augusto, escritor e andarilho que se relaciona, vê e habita a cidade em suas caminhadas, enquanto ela também o habita, sobretudo em sua escrita (Gomes, 2008, p. 171). A maneira encontrada por Augusto para suturar a memória de volta ao território, de superar a violência de sua destruição e resgatar o conceito de lugar aos habitantes da cidade, não à toa, é a mesma encontrada pelo narrador de Heringer: o jeito é escrever. Assim como Camilo, Augusto escreve num grande caderno sobre o bairro de sua origem e onde agora se vê de volta; mas sua intenção com isso é preservá-lo, protegê-lo frente aos constantes apagamentos que sofrem as cidades – o andarilho-escritor quer “restaurar a cidade pela letra” (Gomes, 2008, p. 165). Aqui reside a diferença central da espacialidade entre os dois textos. Enquanto o conto de Fonseca serve à promoção da escrita como sobrevivência dos lugares, no romance de Heringer, a escrita se apresenta como a sobrevivência de uma presença, sem a qual todo um lugar deixa de existir.

4 A origem

Para abordar a noção de pertencimento no conto de Rubem Fonseca, vale notar algo curioso. Augusto tem o hábito de abraçar árvores, o que, segundo Gomes (2008, p. 175), “simboliza a busca do enraizamento de Augusto na [sua] origem”. A aparente manifestação alegórica da busca pela origem dos personagens tanto do conto de Fonseca como no romance de Heringer se dá, em comum, através das árvores que, como as construções da cidade, fincam sua estrutura na terra; mas, diferente destas, permitem pensar o pertencimento e a permanência como algo orgânico e, por isso, inelutável. Augusto abraça as árvores, Camilo quer ser uma. “Eu queria ser a árvore”, diz ele (Heringer, 2016, p. 106). E em seguida, é apresentada a imagem onde raízes lenhosas se encontram estranguladas pela pavimentação de uma calçada, ilustrando não a condição da árvore, mas do próprio narrador, cercado pelo bairro, crescendo “onde tivesse espaço” (Heringer, 2016, p. 106). Assim como uma planta que se espalha pela terra, o romance apresenta a construção dos afetos de seu personagem. Além de se referir à origem, toda a alegoria da natureza serve também a isso – ao desejo na adolescência, ao amor que leva Camilo a construir um mundo em torno de Cosme, orbitando a sua memória –, refletindo aquilo que cresce num indivíduo que, também ele, se reconhece fincado, crescendo por entre as rachaduras da calçada, e que encontra em Cosme a sua luz vital, a personificação do sol que tanto se faz presente nas cenas do romance. “O sol abre rachaduras nas calçadas, sempre” (Heringer, 2016, p. 104). O sol, as rachaduras e as plantas que reincidem ou permanecem no bairro aludem ao estado constante dos afetos que entranham na terra e vivem nas brechas dos lugares da origem. As lembranças que Camilo guarda de Cosme operam isso.

“Hoje, o matinho ainda cresce nas rachaduras do cimento. Encontra espaço, finca raiz” (Heringer, 2016, p. 105). O matinho, natureza estrangulada, é o elo entretempos, uma constância desse e de tantos bairros, desse que é tantos bairros. E dentre o mato, numa alusão ao tempo, cresce uma árvore que se infiltra pelo solo urbano. “Eu queria ter um ouvido aguçado para ouvir o som da raiz desgastando o cimento, empurrando, ganhando espaço”, diz Camilo, que continua: “O atrito surdo e prolongado, os estalidos da madeira, os leves assobios no escuro, os miasmas. E um dia, enfim, a *luz*” (Heringer, 2016, p. 105, grifo nosso). Uma vida em função do sol.

Há, no romance, exemplos factuais ou imaginados sobre a resistência e rejeição da humanidade ao sol que lhe permite a vida. Meio a isso, ainda nas primeiras páginas, Camilo narra a sua relação com o forte sol que recai sobre o bairro e sobre o seu corpo por toda a sua existência, nos levando à cena ensolarada de sua infância onde ele nos apresenta o seu primeiro amor: Camilo está à beira da piscina, os seus pés, como raízes de uma planta, fincados na água confinada sob o sol, livre. Fogo e água. É a primeira vez em que ele vê Cosme, um menino cujo passado não se sabe ao certo, ora sendo inventado por ele próprio, ora sendo sugerido pelo narrador. Filho de uma das vítimas da ditadura, Cosme nasce da violência e morre vítima dela. Quando é encontrado sem vida, Camilo nota: o sol queima a pele de seu corpo morto, violentado, exposto a céu aberto; é o único a ainda aquecer Cosme, parece resistir em deixá-lo.

Em sua tese *O que Aristóteles pensou sobre o lugar*, Bergson (2013, p. 17-19) recorre aos exemplos do fogo e da água, usados por Aristóteles no quarto livro de *Física*, para defender que há um lugar natural para cada elemento. Ainda que ocupem o mesmo espaço, o fogo tende ao ar, o seu lugar é este, acima; a água corre abaixo, seu lugar é o solo. Em seu romance, Heringer contesta o lugar de cada coisa. Cosme, o sol de Camilo, é enterrado sob o solo,

enquanto Camilo quer ser árvore, testar o ar do alto de sua copa, olhar de cima o lugar onde estão suas raízes, o seu lugar natural, o bairro do Queím; lugar que às vezes não se assenta, flutuante e avulso da terra. Uma invenção naturalmente sua, capaz de deslocar a sua origem e o seu pertencimento da cidade real à cidade escrita.

Com a morte de Cosme, todo esse lugar inventado por Camilo em sua escrita parece buscar uma nova órbita. “Um sol dentro de casa” é o título da segunda parte do romance de Heringer, uma referência ao menino adotado por Camilo, Renato, uma figura que condensa a alegria de uma nova vida cercada de lembranças, mas também uma ameaça. Renato é neto do assassino de Cosme; sua presença oscila entre a imagem do assassino e a do assassinado. Menino abandonado, vive nas ruas do bairro do presente e é arrancado do solo por Camilo, que o leva para o seu apartamento, no alto de um prédio. Fogo acima. Um verdadeiro sol que adentra o vazio de uma ausência.

Referências

- ARONSON, Arnold. *Looking Into the Abyss: Essays on Scenography*. Michigan: The University of Michigan Press, 2005.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: PESSANHA, José Américo M. (org.). *Os pensadores: Bachelard*. Tradução: Joaquim José Moura Ramos (et al.). São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 181-354.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERGSON, Henri. *O que Aristóteles pensou sobre o lugar*. Tradução: Ana Lia A. de Almeida Prado. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BRISSAC, Nelson; ROUANET, Sergio P. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? *Revista USP*, São Paulo, n. 15, p. 49-75, 1992. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.voi15p48-75>.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DI CESARE, Donatella. *Estrangeiros residentes*. Tradução: Cézar Tridapalli. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2020.
- ERNAUX, Annie. *Le vrai lieu*. Paris: Gallimard, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- GOMES, Renato C. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- GUATTARI, Félix. Espaço e corporeidade. In: *Caosmose*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 151-165.
- HERINGER, Victor. *O amor dos homens avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: FRANÇOIS, A. (coord.). Campinas: Editora da Unicamp, 2018.
- ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. "Viver numa casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência": Walter Benjamin e a paixão pela cidade e pela história "porosas". *Pandaemonium*, São Paulo, v. 23, n. 40, p. 20-42, 2020. DOI: <https://doi.org/10.11606/1982-8837234020>.

SOUZA, Eneida M. de. Cidades de cristal e crepúsculo. In: GOMES, Renato C. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 11-15.

O segredo das larvas: a espacialização do poder em um mundo distópico

O segredo das larvas: The Spatialization of Power in a Dystopian World

Katia Bezerra

University of Arizona | Tucson | AZ | USA

kbezerra@arizona.edu

<https://orcid.org/0000-0002-1623-3648>

Resumo: Publicado em 2024, o romance *O segredo das larvas*, de Stefano Volp, narra a trajetória de Freya, uma jovem de 17 anos confinada em Absinto, colônia formada por pessoas da “cor da noite”. Ambientada no Brasil do ano 241 após o Breu – período de racionamento da energia elétrica e o subsequente colapso da chamada civilização moderna –, a obra insere-se na distopia crítica, provocando reflexões sobre estruturas de poder e dominação na sociedade contemporânea. Este ensaio analisa a configuração espacial no romance, destacando seu duplo papel: como estruturante das desigualdades socioeconômicas e como catalisador de estratégias de sobrevivência e de resistência. O espaço não é mero cenário, mas elemento articulador da produção de subjetividades, das relações de poder e das práticas de exclusão e de resistência. Além disso, o estudo aborda o protagonismo feminino e as questões raciais, evidenciando seu papel central nas dinâmicas de controle e nas formas de resistência desse universo distópico.

Palavras-chave: distopia crítica; personagens femininas; raça; espaço urbano.

Abstract: Published in 2024, Stefano Volp’s novel *The Secret of the Larvae* follows Freya, a 17-year-old girl confined in Absinthe, a colony composed of people of the “color of night.” Set in Brazil in the year 241 after the Darkening – a period marked by electricity rationing and the collapse of the so called modern civilization – the work belongs to the realm of critical dystopia, provoking reflections on power structures and domination in contemporary society. This essay analyzes the spatial configuration in the novel, highlighting its dual role: as



a structuring agent of socioeconomic inequalities and as a catalyst for survival and resistance strategies. Space is not merely a backdrop but an element that shapes subjectivities, power relations, and practices of exclusion and resistance. Additionally, the study addresses female protagonism and racial issues, emphasizing their central role in control dynamics and forms of resistance within this dystopian universe.

Keywords: critical dystopia; female characters; race; urban space.

Formado em jornalismo, Stefano Volp publicou *O segredo das larvas* de forma independente em 2019, obra que foi relançada em uma versão revisada e ampliada em 2022. Trata-se de um romance distópico ambientado em um Brasil no ano de 241 depois do Breu, período em que a energia elétrica passa a ser racionada, provocando o colapso daquilo que se entendia como civilização moderna. A narrativa acompanha as experiências e os processos de autorreflexão de Freya, uma jovem de 17 anos, que vive confinada em uma colônia (Absinto)¹ formada de pessoas da “cor da noite”.² Movida pelo desejo de vingar a mãe que, após ser levada para a metrópole como filtrada, retorna à colônia com transtornos mentais e a língua cortada, Freya protagoniza uma história de resistência em um cenário marcado por exclusão e violência.³

Nesse ensaio, eu vou me deter especificamente no papel do espaço na construção, na sustentação e na resistência ao mundo distópico retratado na obra. O espaço, nesse contexto, não é meramente um pano de fundo, mas desempenha um papel duplo: por um lado, atua como agente estruturante, produzindo e reafirmando as desigualdades sociais; por outro, configura-se como um elemento que viabiliza estratégias de sobrevivência e de resistência. Em outras palavras, no romance, o espaço funciona como um elemento intrinsecamente relacionado à produção de subjetividades, à organização das relações de poder e à constituição de formas de controle e de contestação. Da mesma forma, este estudo examina o protagonismo feminino e as questões raciais, mostrando como esses fatores desempenham um papel central tanto nas práticas de resistência quanto nas formas de dominação no universo distópico retratado no romance.

¹ Como se verá adiante, os nomes adquirem um papel significativo no romance, funcionando como marcadores simbólicos dentro da narrativa. Um exemplo é Absinto, a colônia onde Freya reside. O termo carrega múltiplas camadas de significado, podendo remeter para noções de sofrimento moral, amargura e tristeza. Esses significados, em diferentes níveis, parecem captar aspectos essenciais da experiência vivida pelos habitantes da colônia, que são submetidos a diferentes formas de exclusão e de violência.

² Segundo o romance, o nome da protagonista foi escolhido por sua tia Tinyanga, que o associa a uma figura de grande força simbólica: Freya é apresentada como “o nome de quem detém o poder da guerra e da morte. Bruxa da morte, deusa do amor” (Volp, 2024, p. 69). Ao escolher esse nome para a protagonista, a narrativa articula, de maneira intencional, forças aparentemente opostas—destruição/morte e amor—, sugerindo, desde o início, o potencial de resistência, transformação e agência de Freya dentro do contexto distópico em que está inserida.

³ Sua mãe foi uma das meninas escolhidas para participar do Programa de Filtragem, organizado pela metrópole. O programa visa selecionar as meninas mais bonitas e com o tom de pele mais claro para passarem o restante de suas vidas em Éden, desfrutando dos privilégios da metrópole. Sua mãe foi a única filtrada que conseguiu retornar para a colônia de origem.

1. Distopia e a configuração do território e de seus habitantes

No livro *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Tom Moylan propõe uma abordagem teórica na qual a utopia e a distopia não são vistas como categorias antagônicas, mas sim elementos integrantes de um mesmo contínuo conceitual (2000, p. 122–145). Tal contínuo abrange polaridades historicamente construídas – como a utopia, vinculada a projetos históricos de transformação, e a antiutopia, caracterizada por uma crítica generalizada à própria ideia utópica (Moylan, 2000, p. 195). Em um espaço intermediário entre esses dois pólos, depara-se com a presença de uma distopia crítica, cuja função não se limita à denúncia mas a um contínuo processo de reflexão sobre a sociedade contemporânea. Trata-se, portanto, de uma narrativa que, em sua essência, instiga o leitor “a reexaminar o que se entende pela palavra humano, e acima de tudo o que se entende por *liberdade*” (Atwood, 2005b, p. 95, grifo do autor, tradução nossa).⁴

Segundo Raffaella Baccolini e o próprio Moylan, a distopia crítica se caracteriza por uma narrativa que “começa diretamente no terrível novo mundo; e, ainda assim, mesmo sem um deslocamento para outro lugar, o elemento de estranhamento textual permanece em vigor, já que o foco está frequentemente em um personagem que questiona a sociedade distópica” (2003, p. 5, tradução nossa).⁵ Dito de outra maneira, é o olhar questionador de um personagem que abre fissuras na sociedade distópica e permite ao leitor perceber não apenas os mecanismos de dominação, mas também os espaços possíveis de resistência.

Ainda segundo Baccolini e Moylan, tais obras são estruturadas “em torno da construção de uma narrativa da ordem hegemônica e de uma contra-narrativa de resistência” (2003, p. 5, tradução nossa).⁶ Essa tensão narrativa entre hegemonia e resistência é fundamental, pois revela como os discursos oficiais de controle são constantemente desafiados por vozes e ações, mantendo vivo o potencial transformador. Tal potencial só se torna possível porque, como observa Margaret Atwood, o impulso utópico persiste na distopia crítica, manifestando-se em finais abertos ou ambíguos, nos quais a possibilidade de mudança, ainda que incerta, permanece como um horizonte. De modo semelhante, Baccolini adverte que, “ao rejeitar a tradicional subjugação do indivíduo no final do romance, a distopia crítica abre um espaço de contestação e oposição para aqueles grupos [...] para os quais a subjetividade ainda não foi alcançada” (2000, p. 18, tradução nossa).⁷ Assim, a distopia crítica não apenas evidencia as tensões e contradições estruturais da sociedade representada, mas também mantém vivo o potencial transformador, ao preservar a possibilidade – ainda que incerta ou bem remota – de mudança.

Contudo, embora Baccolini e Moylan argumentem que a contra-narrativa geralmente se desenvolve “à medida que o cidadão distópico passa de uma aparente satisfação para uma experiência de alienação e resistência,” eu sustento que, no caso de *O segredo das larvas*, a semente do inconformismo e de resistência da protagonista já se encontra presente desde o

⁴ “to reexamine what we understand by the word human, and above all what we intend by the word freedom”.

⁵ “begins directly in the terrible new world; and yet, even without a dislocating move to an elsewhere, the element of textual estrangement remains in effect since the focus is frequently on a character who questions the dystopian society”.

⁶ “around the construction of a narrative of the hegemonic order and a counter-narrative of resistance”.

⁷ “by rejecting the traditional subjugation of the individual at the end of the novel, the critical dystopia opens a space of contestation and opposition for those groups...for whom subjectivity has yet to be attained”.

início da narrativa (2003, p. 5, tradução nossa).⁸ Tanto é assim que, logo nas primeiras páginas do romance, quando tem o rosto dilacerado pela própria mãe para não ser escolhida como uma *filtrada*, Freya menciona a casa herdada dos avós:

Apesar da nossa casa ser uma das melhores da colônia ... tenho vontade de implodir e reconstruí-la com dinheiro limpo [...] Como não é possível, faço o que posso para que a casa sirva como algo que Éden não conseguiu calcular antes de entregá-la aos meus falecidos avós [...] transformando-a em abrigo para vizinhos nos dias mais frios e, vez por outra, algum tipo de esconderijo para as meninas mais novatas quando os estrangeiros reiniciam o ciclo de horror, como agora. (Volp, 2024, p. 10)

Como parte da política instaurada pela metrópole, as famílias cujas filhas eram selecionadas para se tornarem *filtradas* recebiam uma compensação em “dinheiro sujo” e mantimentos. No caso da mãe de Freya, foram os próprios pais que a entregaram aos “estrangeiros”, inaugurando assim o seu ciclo de horror enquanto *filtrada*. Esse gesto evidencia, de forma paradigmática, como o poder atravessa o espaço íntimo da família, convertendo vínculos afetivos em moeda de negociação e reduzindo o corpo feminino à condição de mercadoria.

Se, no plano doméstico, a existência humana é submetida à lógica da troca e do valor, revelando mecanismos de exploração e desumanização, a mesma lógica de dominação se projeta também sobre o espaço coletivo. O romance, sob essa óptica sentido, amplia sua crítica ao território da colônia, mostrando como sua organização territorial atua como um instrumento de controle e de dominação. Em *O segredo das larvas*, a perspectiva crítica, centrada na experiência de Freya, articula-se de maneira decisiva na contestação dessa estrutura, evidenciando que a configuração espacial não apenas reproduz desigualdades naturalizadas, mas também intensifica processos de segregação, inscrevendo no território fronteiras simbólicas e materiais que definem políticas de pertencimento e de exclusão.

Tal dinâmica justifica a maneira como, no romance, o espaço geográfico é estruturado por diferentes formas de segmentação, sendo uma das mais marcantes a nítida separação entre as colônias e a metrópole. A localização das colônias - separadas da metrópole por um vasto oceano - intensifica a noção do seu distanciamento tanto físico quanto simbólico em relação ao centro do poder. A única via de conexão entre esses dois mundos é feita por um navio, significativamente denominado *La Amistad*, cujo comando está nas mãos de uma figura enigmática e cruel que atende pelo nome de general Lisboa.⁹ Essa personagem, ao encarnar a autoridade colonial, torna-se a personificação das tensões estruturais que atravessam as dinâmicas de controle e de dominação que permeiam esse mundo distópico. A dinâmica em questão se evidencia de forma emblemática no episódio em que a general Lisboa se apresenta ao novo grupo de filtradas, transportadas para a metrópole no porão do navio:

⁸ “as the dystopian citizen moves from apparent contentment into an experience of alienation and resistance”

⁹ Em 1839, um grupo de 53 africanos, originários da atual Serra Leoa, foi sequestrado e vendido ilegalmente. Durante a viagem, os africanos se revoltaram e tomaram o controle do navio. Capturados pela marinha dos Estados Unidos, os africanos foram levados a julgamento. Os proprietários do navio e os espanhóis exigiram que os africanos fossem devolvidos como propriedade. Contudo, a Suprema Corte dos Estados Unidos concluiu, em 1841, que os africanos haviam sido ilegalmente traficados e que tinham o direito à liberdade.

— Meu nome é Ana Lisboa, mas, para vocês, general Lisboa. Sejam bem-vidas ao Navio *La Amistad*. Como vocês dizem, atravessaram a beira do mundo. Aqui, as coisas são diferentes. Todas as vezes que qualquer pessoa acima de vocês disser “Sua vida”, deverão responder com o lema da metrópole. “Obediência, lealdade e merecimento”. Sua vida. (Volp, 2024, p. 104, grifo do autor)

Sem dúvida, a ironia da general ao se referir às colônias como a “beira do mundo” reforça a localização periférica das colônias em relação à metrópole. Mas não se trata apenas disso. Como observa a própria general, o antigo lema da bandeira brasileira, “Ordem e Progresso”, foi substituído por um novo lema imposto pela metrópole, que sintetiza e reforça o tipo de comportamento esperado tanto dos moradores das colônias quanto dos habitantes da própria metrópole. Uma substituição não representa apenas uma alteração retórica, mas revela uma reconfiguração ideológica mais autoritária, orientada por mecanismos de normatização e de disciplina. Nesse contexto, o novo lema funciona como um instrumento de legitimação do poder, evidenciando as formas pelas quais a autoridade se inscreve nos corpos e na subjetividades dos indivíduos, tentando se impor de maneira difusa, porém eficaz, através do tecido social.

A cena, além de dramatizar a relação de dominação, também revela um aspecto simbólico fundamental da narrativa: o poder dos nomes e suas reverberações históricas. Sem dúvida, o peso simbólico desses nomes remete diretamente ao processo de colonização, entrelaçando as experiências imperialistas de potências como Espanha, Estados Unidos e Portugal. Essa confluência de referências históricas força o leitor a refletir criticamente sobre as complexas dinâmicas de poder, de exploração e de violência que marcaram e, sob novas formas, ainda marcam, os encontros entre as colônias e suas metrópoles. Em outras palavras, ao evocar nomes como *La Amistad* e Lisboa, o romance não apenas convoca a memória de um passado colonial, mas também evidencia a persistência de estruturas de dominação, agora adaptadas e reconfiguradas a novos contextos históricos e sociais. Ao fazê-lo, o romance revela como essas dinâmicas de poder continuam a moldar as relações sociais, perpetuando lógicas de hierarquização, de exclusão e de controle que se encontram no cerne de nossa sociedade.

Essa reflexão sobre o legado colonial e suas reverberações no presente abre caminho para uma discussão mais ampla sobre as dinâmicas de poder. Nesse sentido, a contribuição teórica de Michel Foucault revela-se fundamental, ao evidenciar que o poder não opera exclusivamente por meio da repressão, mas também de forma produtiva, moldando corpos, comportamentos e subjetividades. Para Foucault, o poder não é centralizado em uma única figura ou instituição, mas se dispersa por múltiplas esferas da vida social, sendo internalizado pelos indivíduos, que passam a se autorregular por meio de normas e de diversas formas de vigilância.

Como o romance deixa claro, essa lógica foucaultiana se traduz em situações cotidianas marcadas pelo medo e pela autocensura. Um exemplo emblemático dessa dinâmica encontra-se no episódio em que Freya se refugia na casa de uma família após participar de uma missão com outros membros da Fraternidade. Sem compreender plenamente a situação a princípio, ela observa que todas as janelas da casa permanecem constantemente fechadas, que as crianças são treinadas a não mencionar a gravidez da mãe e que até mesmo os gritos do parto precisam ser abafados para não atrair a atenção da vizinhança. Um dos momentos mais tensos ocorre quando a vizinha da frente bate à porta da casa da família durante o trabalho de parto. O temor faz com que a casa mergulhe “em silêncio e apreensão. Pompadour respira fundo por alguns segundos para afastar a angústia do rosto, busca um ar de normalidade e

abre um pedacinho da porta” (Volp, 2024, p. 339). A vizinha, a princípio, se oferece para ajudar e pede para entrar, mas, diante da recusa, ela solicita “um frasco de azeite” e desaparece logo depois. O temor da família surge da constante instrução, por diversos mecanismos da metrópole, para que qualquer ocorrência estranha seja denunciada à Polícia da Moralidade. Essa cena evidencia a vigilância social constante a que os moradores estão submetidos, revelando como a intimidade familiar é permeada por mecanismos de controle institucional e comunitário. Cada gesto, cada som, cada movimento cotidiano assume um potencial de transgressão, sujeitando os corpos e a vida privada à lógica do poder da metrópole.

A vigilância cotidiana, no entanto, não se limita à intimidade familiar: ela integra uma lógica mais ampla de controle racial e social. Como a dona da casa explica a Freya, “se [o bebê] nasce escuro, fica doente no hospital e então, buuf, morre no mesmo dia, oh que coincidência. É claro que eles inventam um tipo de doença, e ninguém pode falar nada” (Volp, 2024, p. 334). Diante disso, Freya conclui, “estão matando bebês da noite para embranquecer a metrópole. A cidade que se declara santa é assassina de recém-nascidos” (Volp, 2024, p. 334). Além da questão racial, o romance também evidencia como os filhos são treinados para denunciar até mesmo os próprios pais caso estes contrariem as diretrizes das autoridades: “Hoje toda a criança de cinco anos é treinada para dedurar qualquer coisa suspeita. Até os pais ganham pontos por isso” (Volp, 2024, p. 263). Essa articulação entre vigilância, controle institucional e autocensura revela a extensão do poder da metrópole, que regula corpos, afetos e comportamentos desde a esfera doméstica até o espaço coletivo.

Essas cenas do romance ilustram de maneira precisa o funcionamento difuso e internalizado do poder e do medo: não há aparato estatal visível no interior das casas ou câmeras na vizinhança, mas um regime de vigilância que orienta comportamentos, recompensa denúncias e impõe silêncios. Assim, a experiência narrada nessas cenas revela como o poder opera, não apenas por meio de instituições formais, mas também pelas relações interpessoais e pelas normas sociais introjetadas - confirmando a atualidade das reflexões foucaultianas sobre os modos como o poder se infiltra no tecido da vida cotidiana.

Todavia, em *O segredo das larvas*, essa dispersão do poder não se manifesta apenas nas dinâmicas entre as colônias e a metrópole ou na internalização de regras de comportamento por parte dos moradores, mas também na própria organização territorial da metrópole. Ironicamente denominada Éden, a metrópole é subdividida em zonas numeradas, refletindo uma organização espacial rigidamente hierarquizada. O território reservado às camadas sociais mais privilegiadas e brancas, é protegido por um muro alto, que não apenas delimita fisicamente o espaço, mas também serve como marcador simbólico das desigualdades sociais, evidenciando as estruturas de exclusão e controle que permeiam a cidade.

Essa segregação espacial é representada de forma marcante nas descrições das diferentes zonas que compõem a metrópole. A zona 56, por exemplo, é retratada como uma área decadente, onde, segundo as palavras da protagonista, “prédios similares uns aos outros, construídos para abrigar várias pessoas, se erguem lado a lado pela estrada principal e pelas bifurcações,” sendo o local onde residem indivíduos com a pele de tom “pálido, meio amarelado... algo que difere dos brancos que estamos acostumados a ver” (Volp, 2024, p. 142). Os moradores dessa zona são descritos como pessoas de baixa escolaridade, “às vezes com menos QI. Gente que não consegue subir na vida por falta de determinação” (Volp, 2024, p. 168) - uma narrativa que mais uma vez responsabiliza o indivíduo por um problema estrutural profundamente marcado por uma lógica racista.

Em contraste, na zona 67, o tom cinza é substituído por um branco que recobre o ambiente: “nas paredes, nos postes de luz, na pele das pessoas [...] os prédios abandonados ficam para trás e agora a altura dos prédios assusta” (Volp, 2024, p. 143-144). Além disso, a água é mais limpa e os moradores podem trabalhar nas zonas 78 e 89 (Volp, 2024, p. 168). Depara-se também com a presença de anúncios nas ruas da zona 67, nos quais prepondera um ideal estético e racial. Esse é o caso de cartazes que exibem a imagem de mulheres brancas de olhos azuis, que reforçam padrões hegemônicos de beleza e de pertencimento, tornando visíveis as hierarquias que atravessam o espaço urbano como adverte a protagonista: “Um cartaz gigante exhibe o rosto de uma mulher de olhos azuis sorrindo com dentes simétricos. *Dentes limpos, hálito fresco e todas as portas abertas pelo sorriso*” (Volp, 2024, p. 143-144, grifos no original).

Paralelamente a essa constatação, a protagonista se sente fascinada por certos elementos do novo ambiente como a “elegância dos carros nas ruas, pelas luzes brilhantes mesmo no fim da tarde, projetadas em postes com uma curva elegante [...] a quantidade de verde que nos cerca é absurda” (Volp, 2024, p. 144). Esse contraste entre encantamento e estranhamento revela a complexidade de uma experiência, marcada tanto pela sedução da paisagem quanto pela consciência das exclusões que ela escamoteia, revelando como a estética urbana também atua como instrumento de sedução, de invisibilidade e de legitimação do *status quo*.

Na zona 78 ficam localizadas as melhores escolas e hospitais, cujo acesso é restrito a moradores com pontuação entre 7.000 e 8.000 pontos no IPV (Volp, 2024, p. 168-169). No topo dessa hierarquia espacial encontra-se a zona 89, onde se situam as mansões pertencentes às famílias mais abastadas e influentes da metrópole – as mesmas que financiam o Programa Kimani destinado às filtradas e onde muitas delas vão posteriormente trabalhar (Volp, 2024, p. 169). A diferença entre as zonas 78 e 89 se evidencia na descrição da protagonista, que ressalta a suntuosidade e o isolamento da última:

Conforme mudamos de zona, o barulho da noite se vai, o brilho hipnotizante dos prédios enormes nos abandona e somos entregues a um silêncio sepulcral, cercado por muitas casas muradas...Árvores abundantes em folhas, canteiros pelas calçadas, casas enormes com telhados branquíssimos, bandeiras do Éden hasteadas e o silêncio tão confortante quanto assustador. (Volp, 2024, p. 290-291)

O contraste evidencia como a segregação espacial reforça distinções sociais e molda experiências cotidianas, criando barreiras simbólicas e materiais entre os habitantes. A riqueza e o luxo não funcionam apenas como conforto, mas como instrumentos de diferenciação social, determinando quem pode ocupar certos espaços e quem deve permanecer à margem. Esses mecanismos de exclusão são condicionados pela pontuação do IPV e pelo controle exercido pelas famílias mais influentes. Esse arranjo espacial permite perceber como a geografia urbana se torna um mecanismo de reprodução social, em que luxo, poder e isolamento caminham lado a lado para perpetuar estruturas hierárquicas.

Como parte dessa organização territorial excludente, o rastreador IPV exemplifica como o controle da mobilidade se dá de maneira calculada e burocratizada. O rastreador IPV, um sistema de pontuação na forma de um relógio, determina em qual zona os moradores poderão residir ou transitar. Como explica Dona Miriam, uma das responsáveis pelo treinamento das filtradas:

Aos dez anos de idade, as crianças recebem um contador de IPV[...] aqui o IPV paga tudo. Você se locomove se tiver pontos, faz compras, aluga uma bicicleta, visita um templo, tudo e qualquer coisa depende dos pontos, do merecimento [...] Edenses que não conseguem ultrapassar a média de 6.000 pontos no IPV costumam morar na Zona 56. (Volp, 2024, p. 168).

É interessante notar como a fala de Dona Miriam retoma, mais uma vez, a questão do merecimento, destacando-o como um valor central na organização social. Nesse contexto, a pontuação no IPV não apenas regula o acesso a bens e serviços, mas também consolida um sistema de controle em que mobilidade e oportunidades são restritas de acordo com critérios rígidos e não muito transparentes de pontuação.¹⁰ Como observa a protagonista, a função principal do IPV é manter as pessoas “em suas zonas, sem acesso às outras zonas que não lhes pertencem,” tornando a mobilidade um elemento estruturante da organização urbana (Volp, 2024, p. 169).

A dinâmica de segregação espacial não opera isoladamente, mas está intrinsecamente ligada a formas mais amplas de controle social. O acesso das pessoas negras à metrópole, por exemplo, não se dá de maneira autônoma, mas é condicionado por um processo violento de doutrinação e de embranquecimento, evidenciando um regime de dominação que transcende a simples separação geográfica por classe social. Esse processo culmina na subordinação das filtradas, jovens das colônias com um tom de pele mais claro que são trazidas para a metrópole e posteriormente compradas para servir a famílias mais abastadas – práticas que, em muitos momentos, evocam a lógica da escravidão. A violência institucionalizada e a desumanização se manifestam de forma explícita nos procedimentos a que essas mulheres são submetidas ao desembarcarem do navio. Algemadas, elas são conduzidas a uma estrutura moderna onde passam por inspeções degradantes, sem qualquer explicação ou direito de questionamento:

Ele tira minhas algemas e me direciona até uma construção um pouco mais afastada, um cubículo branco com cheiro de álcool e tomado por um frio congelante [...] sou submetida a uma série de outras ordens como respirar fundo, colocar a língua para fora, arregalar os olhos [...] todos os tratinhos dos meus dedos são copiados [...] (Volp, 2024, p. 132 – 133)

Em um ambiente esterilizado e completamente branco, o frio intenso e o forte cheiro de álcool intensificam a sensação de assepsia absoluta, sugerindo a etapa inicial de um processo de limpeza, de purificação. Essa cena nos remete a discursos eugênicos que, historicamente, legitimavam a violência institucionalizada contra grupos considerados inferiores. Não é por acaso que ao longo da narrativa, as filtradas são frequentemente designadas por termos como o “pecado encarnado” (Volp, 2024, p. 150), “sangue infectado”, “filhas do Cã” (Volp, 2024, p. 151), “escória do mundo” (Volp, 2024, p. 152) e “imundas” (Volp, 2024, p. 150). Esse vocabulário não apenas ecoa discursos pseudocientíficos que justificavam práticas de exclusão e de extermínio, mas também dialoga com posicionamentos religiosos que, em

¹⁰ Aos poucos, as jovens trazidas de Absinto percebem que a perda de pontos no IPV ocorre sem qualquer motivo aparente, levando-as a compreender que o rastreador opera de forma arbitrária, tendo como única função mantê-las em uma condição permanente de subserviência.

diferentes momentos históricos, reforçaram noções de pureza e de contaminação como instrumentos de controle social.

O controle exercido pelo regime, todavia, não se restringe à ação dos agentes de saúde ou à violência imposta durante o transporte de navio, mas está arraigada na vida cotidiana dos moradores. Os moradores das colônias, por exemplo, são submetidos a um rígido sistema de vigilância e de punição, que visa preservar a ordem estabelecida. A lógica de controle se evidencia na atuação de forças de segurança como os Vespas, soldados responsáveis pelo monitoramento das cercas elétricas que cercam as colônias, impedindo o livre fluxo dos indivíduos. O isolamento territorial, por sua vez, permite o controle ainda mais rigoroso das informações, de modo que as colônias permanecem alheias aos acontecimentos tanto da metrópole como das demais colônias, como tão bem ilustra o trecho a seguir:

Há poucos dias, todos nós fomos acordados no meio da noite com um estrondo tão distante. Na manhã seguinte, os boatos se amontoaram [...] Alguns dizendo que Babel, a colônia vizinha, se rebelou. Outros, que rebeldes tentaram derrubar a cerca elétrica com um motim organizado que culminou na explosão do gerador de energia. (Volp, 2024, p. 19)

O que chama a atenção nesse trecho, entretanto, não é apenas a ausência de informações sobre o que ocorreu na colônia vizinha, mas a presença de termos como “motim” ou “rebeldes”, que sinalizam a possibilidade de um movimento de insurreição - uma esperança que, embora ainda incerta neste momento na narrativa, prenuncia uma possível ruptura com o regime opressor da metrópole, como se confirmará nos desdobramentos posteriores da obra.

2. O Projeto Kimani e as filtradas: as esferas de poder

Embora as filtradas sejam meninas das colônias escolhidas para participarem do programa de filtragem com a promessa de uma vida no Éden em que podem desfrutar de privilégios e benefícios, a realidade se revela bem diferente. Ao chegarem à metrópole e serem vacinadas, elas são conduzidas a um centro de reeducação, onde devem aprender a se adaptar a uma nova realidade, internalizando rigorosas normas comportamentais para servir às famílias mais abastadas. Como parte desse processo de disciplinamento, as jovens de Absinto são submetidas à ingestão de uma pílula vitamínica que, gradativamente, lhes tira a vontade própria e clareia a cor da pele. O alisamento e o tingimento dos cabelos de branco reforçam a padronização estética, funcionando como pilares de um projeto de embranquecimento. A própria protagonista reconhece esse mecanismo ao afirmar: “Aposto que a cor dos nossos novos fios não representa a brancura da idade, mas a purificação. Nos querem brancas, ou quase” (Volp, 2024, p. 163).¹¹

O programa de transformação, no entanto, não se limita à ingestão de uma pílula e à alteração estética, mas também envolve uma série de rituais de purificação física. Após serem

¹¹ A escolha do termo “filtradas” para se referir às jovens trazidas para Éden, bem como “filtragem” para o processo ao qual são submetidas, reforça a ideia de purificação e depuração. Nesse sentido, a definição do dicionário Michaelis online – “fazer passar ou passar qualquer fluido por dispositivo destinado a retirar ou separar resíduos sólidos ou impurezas” – ilumina simbolicamente o tratamento das jovens no romance, sugerindo não apenas um processo físico, mas também social de seleção e de controle.

humilhadas com o lixo arremessado pelos moradores quando da chegada delas ao Éden, as filtradas são conduzidas ao Programa de Treinamento Kimani, onde “inúmeros chuveirinhos projetam jatos de água morna em nossas cabeças, levando a sujeira ralo abaixo” (Volp, 2024, p. 158). Num segundo momento, elas são conduzidas a um salão em que o cheiro do lixo é “substituído por uma essência de flores do campo [...] cada centímetro [desse salão] é coberto por uma pintura, como se estivéssemos adentrando uma obra de arte” (Volp, 2024, p. 158). Esse ambiente suntuosamente decorado, porém, mascara práticas violentas de controle e de apagamento das marcas corporais como afirma a protagonista: “escovam a minha pele com buchas como se quisessem arrancar a minha cor [...] aparam minhas unhas, depilam meu corpo com cera quente. Lavam, torcem, apertam e queimam meu cabelo” (Volp, 2024, p. 159). Tomada pelo pânico e entorpecida por um comprimido que fora obrigada a ingerir, ela se debate temendo afogar-se nas bacias que parecem ser de ouro, até que uma das senhoras de vermelho a adverte: “Fique tranquila, garota. Vamos clarear a sua alma” (Volp, 2024, p. 160). Assim, a limpeza e o cuidado, tradicionalmente associados ao bem-estar, são ressignificados como instrumentos de violência simbólica e física, orientados para a padronização racial.

Como parte do Programa de Treinamento Kimani, as filtradas são acomodadas em quartos brancos compartilhados por três pessoas e seguem uma rotina rigidamente estruturada, composta por aulas, confissões e treinamentos. Cada aspecto dessa rotina é meticulosamente planejado para moldá-las de acordo com as exigências da metrópole, reforçando a disciplina e a obediência como princípios fundamentais de sua nova realidade: “Hoje, permito que me olhem, mas a partir de amanhã olharão para os espelhos, depois para baixo, porque *kimanis* são pagas para serem invisíveis. Vocês não interagem sem permissão [...]” (Volp, 2024, p. 171, grifo do original). Isso significa que as filtradas se tornam objetos de um sistema que as despersonaliza e as submete a um controle absoluto.

Tal como ocorria no período colonial, o Projeto Kimani se revela altamente lucrativo ao se guiar por uma lógica capitalista que se encontra no cerne de sua estrutura. Como adverte Daniel – o primeiro jovem incorporado ao projeto Kimani: “Eles lucram com a gente. Vão nos vender por bons pontos, ou você acredita nessa bondade e na graça que eles tanto falam? Por favor” (Volp, 2024, p. 178). Vistas como seres inferiores e reduzidas à categoria de corpos descartáveis, as filtradas são comercializadas e brutalizadas, sem provocar qualquer comoção social ou represália institucional, uma vez que tais práticas são amplamente naturalizadas pelo sistema. Isso significa dizer que a articulação entre capitalismo e a exploração dos corpos racializados adquire, assim, contornos ainda mais complexos, suscitando reflexões profundas sobre a forma como esses corpos continuam a ser objetificados e tratados como mercadorias em uma sociedade pautada exclusivamente pela lógica patriarcalista do lucro.

Por esse motivo, as filtradas são forçadas a romper os vínculos com sua comunidade de origem (elas nunca mais retornam à colônia de onde foram trazidas) e a submeter-se à esterilização antes da comunhão, medida que visa impedir a proliferação de grupos considerados indesejáveis (Volp, 2024, p. 205). Esse controle biopolítico reflete o que Giorgio Agamben conceitua como “poder soberano”, estruturado a partir de um estado de exceção prolongado. Nesse contexto, os direitos de cidadania são sistematicamente suprimidos ou mesmo negados, permitindo ao regime determinar não apenas quem pode viver com dignidade, mas também quem é relegado à mera sobrevivência e quem é considerado descartável (1998, p. 11-13). O mesmo ponto é retomado por Achille Mbembe ao conceituar a necropolítica, que evidencia a maneira como o Estado sanciona uma política de terror, especialmente

em sociedades pós-coloniais. Nessas sociedades, a herança da escravidão e de outras práticas depredadoras do passado resultam na constituição de novos estados de exceção, nos quais determinados grupos são sistematicamente marginalizados e submetidos a formas extremas de violência e de controle (2003, p. 34-35). Ainda segundo Mbembe, a condição de escravidão é marcada por três perdas profundas: “a perda de um ‘lar’, a perda dos direitos sobre o próprio corpo e a perda do status político” (2003, p. 21). Mbembe destaca como o poder necropolítico frequentemente opera por meio da criação do que ele denomina como “mundos de morte”, ou seja, espaços onde populações são sistematicamente submetidas a condições de vida que tornam suas existências descartáveis como é o caso das kimanis que:

São escravizadas. Limpam, cozinham, lavam, passam, servem, dormem trancafiadas em verdadeiros calabouços [...] sendo abusadas pelos homens da casa [...] Quando a mãe branca enjoa de uma kimani ou mesmo quando o patriarca se cansa, elas definham e são jogadas na sarjeta. (Volp, 2024, p. 268)

O mesmo pode ser dito das crianças da cor da noite que, como discutido anteriormente, morrem em decorrência de uma suposta doença ao serem levadas para o hospital após o parto. Essas tensões enfatizam a complexidade das identidades sociais e como múltiplas dimensões (como gênero, raça, e classe social, por exemplo) se interconectam e influenciam as experiências de opressão e de resistência dos vários indivíduos.¹²

3. A Fraternidade e o seu projeto de resistência

Um espaço alternativo emerge quando Freya e seus companheiros conseguem escapar da Casa Kimani com a ajuda da resistência liderada por Núbia Asmos - uma mulher de postura imponente, cuja presença impõe respeito. Núbia é descrita por Freya como uma mulher com um cabelo que:

mede um centímetro. É crespo e dourado, da mesma cor que a listra que risca o rosto dela [...] A pintura contrasta com o brilho da pele escura e uniforme. Colares feitos de ossos e pedras caem por cima do busto coberto por um xale de seda estampado de mandalas. Nos olhos, a mulher condimenta um brilho esverdeado hipnotizante [...] e ameaçador. (Volp, 2024, p. 235)

Sob o comando de Núbia, os rebeldes se refugiam em um quartel desativado localizado nos subterrâneos da zona 45 - uma área inativa há muitos anos.¹³ A Fraternidade é composta de “desertados que foram resgatados, edenses sentenciados à morte, besouros, lojistas, refugiados e *kimanis* espiãs” (Volp, 2024, p. 247; grifo do autor). O espaço subterrâneo, sem janelas e estruturado em diversas salas interligadas por um complexo sistema de túneis que conecta diferentes partes da metrópole, constitui um refúgio estratégico para os insurgentes. Apesar das dificuldades inerentes à vida subterrânea, Núbia ressalta que esse é um espaço

¹² O conceito de interseccionalidade se baseia na discussão de Rosi Braidotti (2017).

¹³ O propósito de transformar Éden numa zona habitada somente por pessoas brancas fez com que as pessoas negras e mestiças tivessem que se locomover para as zonas 45 e 54 - o que explica a decadência dos prédios ou a presença de zonas desabitadas (Volp, 2024, p. 262).

onde as pessoas podem exercer uma certa liberdade – fazendo perguntas, socializando e, sobretudo, articulando estratégias para enfrentar o poder central. No entanto, essa liberdade é contingente e permeada por tensões, como fica evidente quando Freya e seus amigos são trazidos para o abrigo, se “esgueirando pela escuridão dos túneis [...] largos, escuros e repletos de canos” (Volp, 2024, p. 226). Ao alcançarem a rua com lojas fechadas, Freya e seus amigos são levados inconscientes para o abrigo, revelando que o medo de que os espaços de refúgio possam ser delatados ao poder central.

Mais tarde, sentindo que a luta se aproxima, Núbia pede a Freya que grave um vídeo convocando a população para lutar contra o poder central. No entanto, enquanto o vídeo está sendo filmado, os membros da fraternidade organizam um ataque simulado ao estúdio como uma forma de dar mais realismo à narrativa de Freya:

— Foi incrível, Freya. Foi incrível – diz Suzana, aproximando-se.
Estou abismada. Minhas mãos tremelicam
— Peço desculpas por isso, mas era a melhor forma de pegar uma reação realística – ela diz. Demos pouco tempo a você. Se não fosse assim, não ficaria tão perfeito.
(Volp, 2024, p. 392)

A decepção diante das ações da Fraternidade leva Freya a afirmar categoricamente que ela “não é uma propriedade da Fraternidade” (Volp, 2024, p. 403). Essa ruptura explícita não apenas o desgaste da confiança entre a protagonista e o grupo de resistência, mas também o embate entre a autonomia individual e as estruturas coletivas de poder, revelando como até mesmo movimentos de resistência podem reproduzir práticas de manipulação e de controle semelhantes às que combatem.

A descoberta dos túneis pelas forças do poder central culmina em uma invasão militar, forçando os rebeldes a uma fuga apressada. Mais uma vez, Freya é retirada às pressas do local, uma vez que a história de sua mãe e sua própria trajetória se transformaram em um mito mobilizador, utilizado para inspirar e encorajar a adesão do resto da população à luta pela liberdade (Volp, 2024, p. 253). O romance termina com a fuga de Freya, a perda de uma amiga e o ferimento do único e primeiro rapaz trazido das colônias para a metrópole – cuja presença, segundo indícios claros, estaria ligada à satisfação sexual de figuras poderosas da metrópole.

4. As vozes femininas em disputa em uma sociedade distópica

Como esta breve discussão permite antever, *O segredo das larvas* apresenta personagens femininas oriundas de contextos distintos, mas igualmente capazes de ocupar papéis de liderança, subvertendo a representação tradicional das mulheres como figuras submissas, maternas, ou sexualmente desejáveis. Essa perspectiva nos ajuda a entender a forma como Freya define as larvas:

Porque este é o verdadeiro segredo das larvas: você nunca sabe no que elas poderão se tornar. Vermes de lixo. Moscas asquerosas, Libélulas coloridas, Borboletas livres, Ícones revolucionários. Garotas tratadas como loucas, feito a mãe.
Nunca se sabe. (Volp, 2024, p. 403)

Freya, por exemplo, é uma jovem negra, independente e determinada, que atua com firmeza na defesa de suas convicções, recusando-se a ser manipulada tanto pelas instituições hegemônicas quanto pelo próprio grupo de resistência. A general Lisboa encarna o poder colonial ao se posicionar como autoridade máxima responsável pela manutenção da ordem, primeiro no navio e posteriormente na Casa Kimani. Sua atuação reforça as hierarquias sociais e raciais que estruturam o universo distópico do romance, funcionando como uma representante das estruturas de dominação que a narrativa busca problematizar. Núbia Asmos, por sua vez, surge como uma liderança política dentro da Fraternidade, sendo responsável pela organização e pelas estratégias de luta, ampliando ainda mais a gama de formas de agência feminina presentes na obra. Outras personagens femininas também podem ser integradas a esse grupo, destacando-se por sua determinação e resiliência como é o caso de Ligia, amiga de Freya, que, atingida pelas forças da metrópole, falece no final do romance. Em síntese, os papéis atribuídos às mulheres na narrativa evoluem de símbolos passivos para agentes complexas que assumem posições de liderança, evidenciando um processo de empoderamento e de transformação social.

Isso significa dizer que o papel feminino em distopias como *O segredo das larvas* evolui de figuras passivas e silenciadas para protagonistas complexas, multifacetadas e resistentes. Contudo o que chama a atenção no romance é que, ao reivindicarem suas próprias vozes, personagens como Freya reafirmam sua individualidade sem que esta se dilua em uma identidade coletiva homogênea. Uma configuração que evidencia a centralidade da solidariedade na lógica de sobrevivência e na construção de futuros alternativos, sem que isso suprima a complexidade subjetiva dos indivíduos.

Essa configuração de lideranças femininas em um espaço físico e simbolicamente hierarquizado retoma a centralidade da perspectiva feminina nas distopias críticas. São as reflexões e as ações dessas personagens, em constante diálogo com os espaços que percorrem e ocupam, que possibilitam ao leitor questionar as formas de organização e de manutenção das estruturas de poder. O espaço, portanto, longe de funcionar como um mero cenário, opera como um elemento constitutivo das relações de opressão e de resistência, tornando-se um elemento central nas disputas por noções de pertencimento e por políticas de inclusão. Além disso, a presença de um desfecho aberto – compreendido como uma estrutura textual que “mantém um núcleo utópico em seu centro, um lugar de esperança que contribui para a desconstrução da tradição e a reconstrução de alternativas” (Atwood, 2005b, p. 13) – reforça a dimensão crítica da narrativa e seu convite à reflexão sobre possibilidades de transformação social.

Não por acaso que estudiosos como Moylan e Ildney Cavalcanti alertam para a potência política das distopias críticas ao afirmarem que:

ao não apenas destacar a produção de significantes textuais que apontam para uma utopia ‘um significado que é adiado’, mas também enfatizar o processo imaginativo e epistemológico que ajuda a produzir o movimento político em direção a esse horizonte utópico, o trabalho autorreflexivo da distopia crítica pode fazer sua parte para moldar e fornecer ‘inspiração para uma ‘esfera pública feminista alternativa’ que pode se tornar um terreno para a mobilização política aberta’.

(Cavalcanti *apud* Moylan, 2000, p. 192, tradução nossa)¹⁴

¹⁴ By not only foregrounding the production of textual signifiers that point toward a utopia “signified that is deferred” but also emphasizing the imaginative and epistemological process that helps to produce the political

Essa perspectiva reforça o entendimento de que a distopia crítica não apenas projeta uma crítica incisiva às contradições e injustiças do presente, mas também incorpora a presença de uma esperança – por mais tênue que seja – que pode ser percebida como um elemento desestabilizador e mobilizador. Tal esperança convoca o leitor à urgência da resistência e à necessidade de uma leitura crítica dos dispositivos de poder que sustentam as estruturas de dominação. Desse modo, o romance articula uma crítica sofisticada ao status quo, ao mesmo tempo em que vislumbra possibilidades, mesmo que tênues, de emancipação e de transformação social num futuro.

Referências

- ABSINTO. In: *Michaelis On-line*, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/B3eV/filtrar/>. Acessado em: 10 out. 2024.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: U. P. Stanford. 1998.
- ATWOOD, Margaret. "Writing Utopia." In: ATWOOD, Margaret. *Writing with Intent: Essays, Reviews, Personal Prose*. 1983-2005. Carroll & Graf Publishers. 2005a. p. 92-100.
- ATWOOD, Margaret. *Moving Targets: Writing with Intent 1982-2004*. Toronto: Anansi. 2005b.
- BRAIDOTTI, Rosi. "Four Theses on Posthuman Feminism." In: GRUSIN, Richard (org.). *Anthropocentric Feminism*. Minneapolis: U. of Minnesota. 2017. p. 21-48.
- BACCOLINI, Raffaella. "Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler." In: BARR, Marleen (org.). *Future Females, the Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*. Lanham, MD: Rowman. 2000. p. 13-34.
- BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. "Introduction." In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (org.). *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. London: Routledge. 2003. p. 1-12.
- MOYLAN, Tom. "The Critical Dystopia." In: MOYLAN, Tom. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press. 2000. p. 183-199.
- FILTRAR. In: *Michaelis On-line*, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/B3eV/filtrar/>. Acessado em: 1 set. 2025.
- MBEMBE, Achille. "Necropolitics". Trans. Libby Meintjes. *Public Culture*, v. 15, n. 1, p. 11-40. 2003. DOI : <https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11>.
- OSTALSKA, Katarzyna and Tomasz Fisiak. "Utopia and Dystopia in the 21st Century: Feminism, Intersectionality, and the Rejection of Binarism." In: OSTALSKA, Katarzyna; FISIAC, Tomasz (org.). *The Postworld In-Between Utopia and Dystopia: Intersectional, Feminist, and Non-Binary Approaches in 21st-Century Speculative Literature and Culture*. London: Routledge. p. 1-13. 2021.
- VOLP, Stefano. *O segredo das larvas*. Rio de Janeiro: Editora Galera. 2024.

movement toward that utopian horizon, the self-reflexive work of the critical dystopia can do its part to shape and provide "inspiration for a feminist 'counter-public sphere'" that can become a ground for overt political mobilization (Cavalcanti 203, 197).

Insólito e dandismo na ficção de João do Rio

Uncanny and Dandysm In João do Rio's Fiction

Gilda Vilela Brandão
Universidade Federal de Alagoas (UFAL)
Maceió | AL | BR
gildabrandao@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2464-3011>

Resumo: A obra ficcional de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Barreto (João do Rio, 1881-1921) circunscreve-se em um tempo histórico determinado: o Rio de Janeiro dos primeiros decênios do século 20. Ao eleger a cidade como *topos* de sua ficção, o jornalista e contista carioca, inspirado, em parte, nas leituras de Jean Lorrain (1855-1906) e Joris-Karl Huysmans (1848-1907), prioriza as sensações em detrimento do sentimento, desarticulando, desse modo, o primado da razão. É pela ingerência do anormal, nos limites da crueldade, que se introduz o insólito. O objetivo deste trabalho é examinar o insólito enquanto um elemento constitutivo da invenção de João do Rio. De modo extensivo e transversal, discute-se a concepção artística do dandismo em sua ficção. Como recurso analítico, utilizam-se contos extraídos das coletâneas *Dentro da noite* (1978) e *A mulher e os espelhos* (1995).

Palavras-Chave: João do Rio; insólito; cidade; dandismo.

Abstract: The fictional *oeuvre* by João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Barreto (João do Rio, 1881-1921) is inside a historical framework: Rio de Janeiro in the first decades of the 20th century. By electing the city as *topos* in his fiction, the carioca journalist and short-story writer, prioritizes the sensations over feeling, thus dismantling the primacy of reason. It is by resorting to the interference of the abnormal, in the limits of cruelty, that the uncanny is introduced. The purpose of this paper is to examine that the uncanny is a constituent element in João do Rio's creation. In parallel, discuss the artistic conception of dandyism in his fiction. As regards analytical choices and procedures, are use the collection of short stories *Dentro da Noite* and *A mulher e os espelhos* (1995).

Keywords: João do Rio; uncanny; city; dandyism.



Havia [neste país do sol] milhares de automóveis à disparada pelas artérias matando gente para matar o tempo, cabarés fatigados, jornais, *tramways*, partidos nacionalistas, ausência de conservadores, a bolsa, o Governo, a Moda, e um aborrecimento integral. Enfim, tudo quanto a cidade de fantasia pode almejar pra se igualar a uma grande cidade com pretensões de América

(Rio, 1921, p. 46, grifo nosso)

1 João do Rio e seu tempo

Dedicado, desde cedo, ao jornalismo, Paulo Barreto, que logo mais se assinaria João do Rio – *nom de plume* adotado em homenagem à cidade que o viu nascer, dizem alguns; ou em reverência ao escritor Jean Lorrain (Paul-Alexandre Duval) asseguram outros – inicia sua carreira literária publicando, em 1904, aos vinte e três anos, o livro de crônicas *As religiões no Rio*, que recebeu da Comissão de História do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro o seguinte parecer: “Escrito com verve, graça e cintilação, o livro [...] tem cunho histórico por fotografar o estado d’alma fluminense num período de sua evolução. O autor merece um lugar neste Instituto” (IHGB, 1907, *apud* Rodrigues, 1996, p. 52-53).¹ Elegendo a velocidade como algo inerente à vida moderna, regulada pelas horas, “essas senhoras inexoráveis que não cedem nunca e cortam o dia da gente numa triste migalharia de segundos” (Rio, 1909, p. 385), o autor de *Dentro da noite* desenvolve toda sua obra – documental e ficcional – tendo como eixo de gravidade o Rio de Janeiro de seu tempo.

Em *A alma encantadora das ruas*, livro de inestimável valor antropológico, o cronista envereda, como de costume, pelas ruas e becos da cidade, deslocando-se da redação d’*A Gazeta de Notícias* para os arrabaldes: “Há – dizia à Júlia de Almeida – na fornalha [do Rio de Janeiro] uma outra fornalha que me espera: o jornal” (Rio, 1994, p. 37). Para seu contemporâneo Gilberto Amado,² o autor de *Vida vertiginosa* era, tanto na temática quanto na técnica de reportagem, um inovador do gênero *crônica*:

Comparada com a produção dos contemporâneos, a novidade de suas crônicas correspondia à novidade do automóvel para o carioca. Sentia-se nelas, em vez do ranger das rodas de madeira, o chispar das lâminas de metal, a faísca irrompendo a máquina. A modernidade que prosseguia e de que fazia praça, era genuína, natural, e não imitada apenas dos franceses, como diziam. (Amado, 1956, p. 64).

Sem dúvida, o que confere singularidade a João do Rio é o fato de ele transitar entre dois *loci* social e culturalmente opostos: de um lado uma cidade letrada, *snob*, fútil, afrancesada³; de outro, uma cidade habitada por pedintes, prostitutas e ambulantes, vivendo nas

¹ Rodrigues não menciona, nas referências, a página da revista. Assinala que João do Rio foi aceito em agosto como sócio correspondente por falta de vaga como sócio efetivo.

² Pernambucano, vivendo sua mocidade no Rio, o autor de *A chave de Salomão* acompanhou de perto a trajetória de João do Rio: “Eu via a saúde [dele] aos pedaços [...]. Suado, até descuidado de roupas – ele tão preocupado com elas – soprando, botando a alma pela boca...se acabando. Perguntei-lhe um dia num encontro... “A que horas você descansa?” . Em nenhuma.”. (Amado, 1956, p. 77-78).

³ Sobre o assunto, ver Brandão, 2022.

franjas da pobreza, ambas presentes tanto nos textos jornalísticos quanto nos ficcionais. Freqüentador dos salões mundanos, não ficou insensível aos desvalidos urbanos, conforme atestam as crônicas reunidas sob o título *Três aspectos da miséria* (1951). Em suas andanças, “à proporção que se familiariza com a desumanização do mendigo, o repórter vai descobrindo no operário uma segunda forma de mutilação, a mutilação da consciência que convive com a destruição física e moral dos que morrem nas ruas” (Prado, 1983, p. 71).

A crer em Luiz Edmundo (1938, p. 785), “o Rio da época ainda é um miserável povoado [...], sem conforto e sem *chic* [...]”. Porém, esse “burgo estrangeirado e podre, desagradável ao olfato, onde vicejam velhas e prosaicas tradições” (Edmundo, 1938, p. 785) deveria passar, sob a presidência de Francisco de Paula Rodrigues Alves (1902-1906), por transformações urbanísticas, inspiradas no projeto parisiense hausmaniano, empreendidas pelo Prefeito Francisco Pereira Passos (1861-1913), que “havia herdado de sua avó, que era índia, o espírito de tenacidade e de ação” (Edmundo, 1938, p. 40).⁴ Nas palavras de Francisco de Assis Barbosa:

O povo assistia espantado à revolução urbanística. Em meio à poeira levantada pelos quarteirões derribados, às dezenas, pelos alviões e picaretas da municipalidade – para abrir a Avenida foram demolidas mais de 500 casas – o povo não se lembrava de Paris, como o Barão do Rio Branco, nem da civilização e dizia boquiaberto – é o bota-abaixo!. A Avenida Central – que depois se chamou Rio Branco – assinala com efeito o fim de uma época. Depois de sua construção, estava fadado a desaparecer rapidamente o velho Rio de Janeiro dos tálburis e dos bon-des de burro. [...] Pelas ruas da cidade, apareciam os primeiros automóveis, um dos quais pertencia ao grande jornalista José do Patrocínio, diretor da “Cidade do Rio”, saltando por cima das pedras ou enterrando as rodas nas poças de lama (Assis Barbosa, 1959, p. 121-122).

Vista como um salto triunfal rumo ao progresso, recebida entusiasticamente por uns, repudiada por outros, a inauguração da Avenida Central “[desloca] as interações sociais da moda [da rua do Ouvidor]⁵ para o novo e amplo bulevar” (Green, 2000, p. 95), tornando-se mais um ponto de encontro dos bem-nascidos. Trata-se, afirma Dimas (1983, p. 67) “de um remodelamento que não compreendia apenas o rasgamento de uma nova avenida [pois] instaurava um clima de euforia e otimismo, do qual [compartilhou] a maioria dos colaboradores de *Kosmos*”. Expulsa do centro da cidade, a população pobre encontra-se em desabrigo. São essas gritantes contradições sociais que o autor de *A alma encantadora das ruas* e de *Dentro da noite* explora infatigavelmente:

A minha obra só poderá ser vista, em conjunto, dentro de dez anos. Aí verão, talvez, que eu tentei ser o reflexo tumultuário de transformações e que nos meus livros não está a obra prima, mas em todos os seus aspectos morais, políticos, sociais, mundanos, ideológicos, práticos – *a vida do Rio*. (apud Freitas, s.d., p. 20, grifo nosso).⁶

⁴ Filho do barão de Mangaratiba, Pereira Passos era bacharel em ciências físicas e matemática, engenheiro civil pela antiga Escola Central, mais tarde Escola Politécnica e Escola de Engenharia da Universidade do Brasil, hoje Universidade de Brasília (UNB). Aperfeiçoou seus estudos em Paris. De volta ao país, foi engenheiro residente da estrada de ferro D. Pedro II.

⁵ Sobre o assunto, ver Macedo, 1952

⁶ Trata-se do prefácio à segunda edição do conto *O bebê de tarlatana rosa*, do qual foram tirados apenas vinte exemplares em papel vergê. Devo o acesso a esse texto à gentileza do bibliófilo José Mindlin (*in memoriam*).

Circulando entre dois mundos, o “*dandy* gordalhão e espalhafatoso” (Ivo, 2009, p. 13), “o janota aparentemente frívolo” (Green, 2000, p. 104),⁷ “o João do Rio desfrutável e rebo-lante [que] atçou as iras de muita gente” (Candido, 1980, p. 89), o leitor de Wilde, Lorrain e Huysmans firmou um nome nos meios literários de seu tempo. Esquecida por décadas, sua obra chega discretamente, como se precisasse de tempo para justificar sua pertinência.

2 Limites do insólito e do dandismo

Sem dúvida, a obra de João do Rio constitui uma das mais excêntricas criações da historio-grafia literária brasileira dos primeiros decênios do século XX. Excêntrica, sobretudo, pelo fato de, pondo-se ao largo das formas literárias convencionais, ter explorado o inusitado, o insólito, o aberrante. Assinalo de imediato que, ao ressaltar tais recursos dissonantes, o escri-tor carioca não os utiliza com propósitos diabólicos, nem cria personagens inimagináveis, à maneira de Ernst Theodor Hoffmann (1776-1822), autor de *Reflexões do gato Murr* (1820-22)), narrado, em grande parte, por um gato, no qual “a ironia faz do bichano o símbolo do prosa-ísmo burguês” (Merquior, 1996, p. 179).

João do Rio não transgride a ordem natural do mundo empírico pela intervenção de fatos sobrenaturais, inexplicáveis ou aterradores. Em outros termos, nada, nele, sugere uma *mimese do fantástico*, tudo permanecendo rente ao mundo empírico. Este é o paradoxo de sua ficção, conforme se verá a seguir.

Iniciado *in media res* – expressão latina extraída da *Arte Poética*, de Horácio, literal-mente “no meio dos acontecimentos” – o conto *Dentro da noite*, que dá título à coletânea, é, sem dúvida, um dos mais aberrantes. Utilizado por Homero (*Odisséia*), por Kafka (*A metamor-fose*) e por inúmeros escritores, o recurso acima mencionado quebra a ordem linear, clássica, temporal, dos acontecimentos, ferindo, pela desordem instaurada, a clareza e, conseqüente-mente, a verossimilhança. É o que, na terminologia cinematográfica, corresponde ao *flash-back*, acontecimento anterior à diegese. Em termos formais, o recurso tem como finalidade criar um mistério, ao mesmo tempo que imprime velocidade à narração:

— Então, causou sensação?

— Tanto mais quanto era inexplicável. Tu amavas a Clotilde, não? Ela, coitadita! Parecia louca por ti, e os pais estavam radiantes de alegria. De repente, súbita transformação. Tu desapareces, a família fecha os salões como se estivesse de luto pesado. Clotilde chora... Evidentemente havia um mistério, uma dessas coisas capazes de fazer os espíritos imaginosos arquitetarem dramas horrendos. Por feli-cidade, o juízo geral é contra teu procedimento.

— Contra mim? (Rio, 1978, p. 1).

Embaralhando o percurso diegético convencional, o enunciado marcado pelo travessão, sinalizando uma discussão anterior (“— Então, causou sensação?”), abre o diálogo entre Rodolfo

⁷ Completando a citação: “Resumindo, o janota aparentemente frívolo podia gozar de fama e riqueza desde que sua vida pessoal permanecesse discreta [...]. Poderia se dizer o mesmo de outras importantes personagens literárias, como Olavo Bilac e Mário de Andrade, cujos encontros sexuais e afetivos com homens permanecem até os dias de hoje envoltos em mistério e protegidos por seu *status* de mitos nacionais. (Green, 2000, p. 104).

Queirós e o amigo Justino,⁸ intrigado com a ruptura repentina e inexplicável de seu noivado com Clotilde. A cena se passa em um vagão de trem, metonímia alegorizante do progresso.

Durante o trajeto, Rodolfo relata ao amigo o motivo do rompimento do noivado: atraído pelos braços de Clotilde, perfura-os com um alfinete. Descoberto o ato libidinoso pela servente da casa, os pais de Clotilde, estarecidos, obrigam-na a desmanchar o noivado. Rodolfo passa, então, a agir em espaços públicos, livres de imposições sociais: “Gozo agora nos *tramways*, nos *music-halls*, nos comboios dos caminhos de ferro, nas ruas [...] Aproximo-me, tomo posição, enterro sem dó o alfinete. Elas gritam, às vezes” (Rio, 1978, p. 9). Em *Arte e neurose em João do Rio*, Neves Manta, (1934, p. 89), estudando a obra sob o prisma psico-patológico, afirma que Rodolfo, “sádico autêntico [...], discípulo enfermo do trágico e cínico senhor de Sade...[...], dava-se delirantemente ao prazer exótico, cerebrino e sexual, horroroso no modo sereno por que o praticava”. Contudo, não é difícil reconhecer que, ao descrever, com alto grau de ambiguidade (anote-se a metáfora do alfinete), o delírio paranoico de Rodolfo, o escritor carioca adota a crueldade – renovação estética, da qual uma gama de escritores, na França *fin-de-siècle*, lança mão com o propósito de abalar os valores morais vigentes. Tendência que já começara a pesar na representação finissecular, conforme assinala Jacques Noiray no seu prefácio à *Claire Lenoir et autres contes insolites* (*Claire Lenoir e outros contos insólitos*), de Villiers de l'Isle Adam (1838-1889), a crueldade, enquanto consciência artística, desmonta simulacros, hipocrisias e convenções:

Se o insólito alia-se intimamente à crueldade é que esta é a condição quase necessária, e , por assim dizer, a forma moral. Somente a crueldade é capaz de operar este deslocamento do ponto de vista, do qual irá brotar, mais no olhar do que na coisa olhada, o verdadeiro insólito. Renova nossa relação com a existência e com os seres, retira as máscaras, faz eclodir toda ordem de convenções, os bons sentimentos, todas as hipocrisias⁹ (Noiray, 1984, p. 17, tradução nossa).

É surpreendente como o contista explora-a, expressiva e simbolicamente, numa dimensão inovadora, por meio de uma personagem paranoide, Rodolfo Queirós¹⁰ “o mais elegante artista desta terra” (Rio, 1978, p. 2): “Agora, a grande vontade era de espetar [os braços de Clotilde], de enterrar-lhes longos alfinetes, de cosê-los devagarinho, a picadas” (Rio, 1978, p. 4). Note-se, na citação abaixo, pela lentidão da descrição, a volúpia com que Rodolfo premedita, racionalmente, o gesto, com a intenção de causar dor e gozar. O insólito surge antes do ato transgressor do que da “coisa olhada”, que, em nenhum momento, é vista ou descrita: os braços de Clotilde perfurados por alfinetes. Como a primazia é dada às sensações, prevalecem termos de natureza sensorial:

⁸ Ora como Justino Gouveia ora como Justino Moreira ou simplesmente Justino, a personagem circula em vários contos das coletâneas *Dentro da noite* (1978) e *A mulher e os espelhos* (1995).

⁹ “ Si l'insolite s'allie aussi étroitement à la cruauté, c'est que celle-ci est la condition quasi nécessaire, et pour ainsi dire la forme morale. Seule la cruauté est capable d'opérer ce déplacement de point de vue d'où naître, dans le regard plus que dans la chose regardée, le véritable insolite. Elle renouvelle notre rapport à l'existence et aux êtres, elle lève les masques, fait éclater les conventions de tous ordres, les bons sentiments, toutes les hypocrisies”.

¹⁰ Evidentemente, na psicologia, há diferenças de graus entre paranoicos, neurastênicos, psicopatas, neuróticos. Aqui empregamos *paranoide* no sentido comum, como alguém sofrendo de alguma perturbação mental.

Tirei da botoeira da casaca um alfinete, e nervoso, nervoso como se fosse amar pela primeira vez, escolhi o lugar, *passei a mão, senti a pele macia* e enterrei-o. Foi *como se fisesse* uma pétala de camélia, mas deu-me um gozo complexo de que participavam todos os meus sentidos. (Rio, 1978, p. 5).

Para viabilizar essa trama insólita, João do Rio adota um procedimento compositivo absolutamente original, ainda não percebido, talvez, pela crítica: o voyeurismo, o “ver sem ser visto” (*voir sans être vu*).¹¹ Trata-se de um motivo narrativo cujo núcleo pode ser assim descrito: através de um cenário ou de um objeto, uma personagem vê sem ser vista. (Laffon, 1977, p. 50). Utilizado, sobretudo, por escritores licenciosos, conforme atesta Laffon (1977),¹² essa técnica artística apresenta-se em romances diversos. Em *La Nouvelle Héloïse*, de Bernardin de Saint Pierre, Saint-Preux observa Julie por um telescópio; em *Jacques le fataliste*, de Diderot, Jacques, ao escutar ruídos comprometedores vindos do quarto vizinho, olha pelo buraco da fechadura. Laffon observa que os casos mais explícitos ocorrem em Sade (em *La nouvelle Justine*, o tapume desaba). Já o narrador de Crébillon vê sem ser visto porque é transformado em um sofá (*Le canapé couleur de feu*) ou em uma banheira (*Le sultan Misapouf*) (Laffon, 1977, p. 57). Por esse viés, João do Rio vai buscar, na tradição francesa, a figura de um narrador *voyeur*, que, simultaneamente, observa uma cena e ouve uma conversa que não lhe é destinada:

— Mas o que é isto, Rodolfo? [...]

— Tomas morfina, agora?

O rapaz que tinha o olhar desvairado perscrutou o vagão. Não havia ninguém mais – a não ser eu, e eu dormia profundamente... Ele então aproximou-se do sujeito gordo, numa ânsia de explicações.

— Foi de repente, Justino. Nunca pensei! (Rio, 1978, p. 16).

João do Rio rejeita o canônico e adota padrões estéticos pouco cultivados em nossa historiografia literária – ressaltadas as páginas alucinatórias de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, bebidas no *romantisme noir* – e introduz a crueldade, componente desviante, que, para um escritor como Jean Lorrain representava a máxima aspiração estética. Viciado em éter e expondo um universo repleto de pervertidos, o autor de *Monsieur de Phocas* (1992), um histérico de tendências homossexuais (Praz, 1977, p. 293), escandalizava os círculos literários parisienses. Em seu romance, desenvolvido sob a forma de um diário, Lorrain envolve a personagem central – o duque de Fréneuse – em um clima de vício e depravação. “Sua propensão ao sadismo, levava este escritor a se dar ares de assassino: puxava para frente os cabelos (pintados de vermelho assim como Baudelaire pintava-os de verde)” (Praz, 1977, p. 293; tradução nossa).¹³ João do Rio inspira-se nesta linha licenciosa à Lorrain e centra sua atenção na *frívola city* cujas idiossincrasias são, ficcionalmente, exacerbadas. E aí reside seu poder de fingir. Em um trabalho imprescindível para qualquer estudo sobre nosso autor, Orna Messer

¹¹ João do Rio usa este procedimento na crônica *As mariposas de luxo* e também, com viés humorístico, no conto *A maior paixão*, no qual a personagem instala-se no imóvel vizinho para observar os movimentos de sua amada. Ver Brandão, 2017.

¹² Laffon informa ter registrado cerca de cinquenta ocorrências na literatura francesa, no período compreendido entre 1720 e 1780.

¹³ «Sa propension au sadisme amenait cet écrivain à se donner des airs d'assassin: Lorrain ramenait ses cheveux (teints en rouge comme Baudelaire les avait teints en vert), sur le devant» (Praz, 1977, p. 293).

Levin aponta para o fato de que “a maldade abordada em termos de sadismo e crueldade de tipos como Rodolfo e Jacques Pedreira *identifica uma atitude perversa da elite*” (Levin, 1996, p. 185, grifo nosso). Decerto, o registro estilístico de forte teor sádico traz um atrativo especial a este conto, sobretudo pela alusão surpreendente à temática dos braços:

— E uma noite estávamos no baile do Praxedes, quando a Clotilde apareceu decotada, com os braços nus. Que braços! Eram delicadíssimos, de uma beleza ingênua e comovedora, meio infantil, meio mulher. [...] Era um estado que nunca se aposara de mim, a vontade de tê-los só para meus olhos, de beijá-los, de carícia-los, mas principalmente de fazê-los sofrer (Rio, 1978, p. 16).

João do Rio toma os braços – objeto fetichizado na tradição literária brasileira – e transforma-os em objeto de prazer. De forte apelo para os românticos, numa linhagem que vai de Macedo a Alencar, os braços, intocáveis e inatingíveis para um poeta como Cruz e Sousa, simbolizam, indiscutivelmente, a beleza e a pureza femininas. Leitores de Machado de Assis reconhecem o gosto pessoal com que o autor de *Missa de Galo* aborda esse domínio estético.¹⁴ Talvez tenha sido Augusto Meyer um dos primeiros intérpretes a atentar para a sensualidade implícita na obra machadiana, ao observar que

A sensualidade na obra de Machado de Assis é como um rio profundo que parece muito manso, a um golpe de vista panorâmico, e, não obstante, possui os seus segredos de correnteza [...]. Há uma ou outra zona de transparência em que a superfície entremostra o fundo. Assim, por exemplo, como certa insistência tátil e visual, matizada de fetichismo, entrega-se não sei quantas vezes, á volutuosa obsessão dos braços (Meyer, 1933, p. 29).

De fato, no antológico *Uns braços*, Ignácio deixa-se arrastar, com um prazer indisfarçável, à contemplação dos braços de D. Severina: “Nunca ele [Ignácio] pôs os olhos nos braços de Dona Severina que não esquecesse de si e de tudo. Também a culpa era de Dona Severina em trazê-los assim, nus, constantemente” (Machado de Assis, s. d., p. 188). Contemporâneo de Machado de Assis, e conhecendo certamente o conto, João do Rio frustra-se com o desenlace, arrebatado a visão mortificadora de Ignácio e opera uma violenta transgressão à decência burguesa.

O insólito configura-se, ainda, no conto *O carro da Semana Santa* cuja trama é absolutamente transgressora. Cansado de peregrinar pelas igrejas, em uma quinta-feira santa, um grupo de conhecidos decide parar num café:

Éramos um pequeno grupo: dois homens que riam de tudo e pagavam a despesa, um menino com ares de Antino viçoso, cujos princípios todos ignoravam, um poeta obrigado a ser espirituoso, dois jornalistas e eu. Havia também um homem chamado Honório (Rio, 1978, p. 257).

Aparentemente tudo normal. A indefinição da identidade das personagens pode, talvez, causar desconforto nos leitores, interessados em saber um pouco mais sobre “esse menino com ares de Antino viçoso” e “esses dois homens que riam de tudo e pagavam a des-

¹⁴ Não é de nosso interesse abordar o erotismo em ambos os autores. Assinalamos apenas os diferentes ângulos de abordagem.

pesa”. Mas o autor pretende ir direto, com um mínimo de descrições, ao seu relato. A linguagem próxima ao nível da fala corrobora o que muito já se disse de seu estilo, demasiado prosaico, cuja clareza e objetividade são certamente uma marca de sua experiência jornalística. Lúcia Miguel-Pereira, nome incontornável da crítica machadiana, considera-o, por exemplo, um escritor sem sutilezas, sem camadas de sentido:

Faltava [a João do Rio], porém, o essencial: o poder criador. Teria sido o cronista de um mundo que imaginava real, mas não foi um contista, e ainda menos um romancista [...]. Falar do “horror das coisas inacreditáveis” ou dizer que o mar é “o pai de todos os vícios incomensuráveis” [...] é jogar com palavras, pura e simplesmente. Espuma inconsistente (Miguel- Pereira, 1950, p. 275-276).

Decerto, a ausência de sutilezas faz com que, algumas vezes, o específico literário por pouco não desapareça. Desprovido de artificialismo, o enunciado “A quinta-feira santa dissolvera na cidade a impalpável essência da luxúria e dos maus instintos” altera a sintaxe que, de modorrenta, assume um teor delirante, dando o tom hiperbólico, o tônus, propriamente dito, do estilo do autor¹⁵ Nesse ritmo frenético (note-se, também, o uso de termos chulos) o narrador descobre, nas cerimônias religiosas, “qualquer coisa de orgíaco” (Rio, 1978, p. 258), um roçar indecoroso de corpos como “naqueles bandos de rapazes estabelecendo o arroxo junto do altar-mor para beliscar as nádegas das raparigas” (Rio, 1978, p. 258). Sem o apuro literário de *Dentro da noite*, e nem tão impactante quanto, o conto em pauta, a par das observações demoníacas sobre a liturgia cristã – sinal de ruptura do cânone – beira o *nonsense* pela visão misteriosa de uma velha berlinda percorrendo as ruas da cidade: “Lembrava [a berlinda] um velho carro da Assistência. Era suja, era grande, era vasta, quase um leito. Na boleia, o cocheiro parecia de pedra [...] Dei uma volta e [...] tive a certeza de que ali dentro havia uma criatura [...]. Quem? Um homem? Uma mulher?” (Rio, 1978, p. 262). Nesse ponto, quem assume a narração é Honório, que, intrigado, passa a seguir o carro:

De repente, o carro começou a mover-se, foi até a rua Sete [...]. Precipitei-me. A berlinda misteriosa acompanhava um marinheiro, forte homenzarrão hercúleo e jovem [...]. De dentro [da berlinda] deviam ter falado porque o marinheiro aproximou-se da portinhola que se abriu, tragando-o. Fiquei estarelecido (Rio, 1978, p. 263-264).

O conto parece inspirado nas leituras de *Monsieur de Phocas*, seja pela apologia ao vício, seja pelo estilo inebriante, permeado de frases de efeito e aforismos: “Tudo na vida é luxúria. Sentir é gozar, gozar é sentir até ao espasmo”, diz o narrador (Rio, 1978, p. 269). Pensamento filosófico fragmentário, exprimindo normas dogmáticas nas diversas áreas do saber, celebrado por Sébastien-Roch-Nicholas (Chamfort), por Nietzsche, cultivado notadamente, por Wilde, Machado de Assis, Guimarães Rosa, o aforismo, no universo semântico de João do Rio, exalta as sensações (*aisthesis*). E, enquanto informação sobre o mundo, o autor pratica-o sem sentimentalismos e emoções. Com tais inovações formais, o conto termina caindo em um excesso de verbalismo, em um artifício retórico pouco persuasivo.

¹⁵ Em vários contos, João do Rio surpreende com uma prosa sóbria e concisa. Ver *Última noite, A noiva do som, Dona Joaquina, Coração, Uma criatura a quem nunca faltou nada* (o título do conto ludibria o leitor, visto que Rosa, a protagonista, é uma criatura a quem falta tudo: dinheiro, saúde, afeto).

Para além da atração pela representação de experiências intensas e anormais, o que fica patente na sua escrita é ainda a imagem da cidade como lugar de perdição. O conto *A menina amarela* (1995) desvela, ficcionalmente, o lado sombrio da *belle époque* carioca, durante o encontro de uma menina com Pedro de Alencar, “rapaz distinto e com uma posição invejável” (Rio, 1995, p. 43). O encontro entre dois estratos sociais opostos – recorrente nos contos do autor – se dá no lupanar de Flora Berta. Prostituta sonhadora, Flora Berta, em cuja “alcova paupérrima” (Rio, 1978, p. 40) guardava velhas fotografias, sonhava possuir “uma casinha com palmeiras e canários” (Rio, 1978, p. 40). O conto recebe um desfecho insólito, de tons histriônicos, com a entrada repentina da menina amarela: “Era horrível. Pequena miúda, magra, o pescoço fino, tremia como se viesse da neve. E parecia que lhe tinham dado por dentro da pele um violento banho de enxofre” (Rio, 1995, p. 41). A aparição da menina, em estado de putrefação, instala uma desarmonia: “Mas está doente, filha. Nunca vi na minha vida uma criatura tão amarela” (Rio, 1995, p. 43).

Quando se fala em João do Rio, o paralelo com Jean Lorrain e Joris Karl Huysmans é inevitável.¹⁶ Para Elysio de Carvalho (1907, p. 134), João do Rio seria uma cópia de Lorrain, na medida em que reproduzia “o pensamento, a filosofia [e até] a vida requintada do escritor francês, um *dândi* correto, luxuriosos e cético, enfasiado da época em que vive”. Cerca de um século após, Ledo Ivo (2009, p. 10) parece partilhar a mesma ideia segundo a qual João do Rio seria um desses casos em que vida, *métier* e obra se amalgamam como expressão da mesma personalidade: ‘Mulato como Lima Barreto [...], João do Rio não bebia cachaça. Preferia champagne. Um *dandy*; e em seu dandismo corria um lampejo de insolência’. Secco (1978, p. 28) percebe analogias entre João do Rio e os decadentes franceses: “João do Rio se apropria dos decadentes franceses, sem no entanto adaptá-los à realidade brasileira. O seu discurso é percorrido pelo mesmo vocabulário científico e pelas ‘imagens de refinamento’ que encontramos em Huysmans e Baudelaire”. Parente Cunha segue uma linha de raciocínio próxima:

No Brasil, duas experiências caracterizavam a [Belle Époque] – a república e o processo de industrialização.[...]. Os antigos aristocratas, ante a tendência democratizante, reagiram contra a deselitização advinda com a ascensão das massas. *Da mesma forma* que anteriormente na Inglaterra e na França, no Brasil deu-se a entrada da figura do *dândi*. [...] Entre as personagens típicas de João do Rio *figura o dândi*, inserido na sua ambiência chique, acompanhado de belas *mulheres sofisticadas*, usufruindo os prazeres mundanos. (Parente Cunha, 1990, p. 11; grifo nosso)

Para esclarecer a problemática do *dândi* torna-se necessário comentar os posicionamentos acima, todos com alto grau de consenso. Primeiramente, um processo industrializante implica um complexo conjunto de mudanças econômicas e históricas. Na Inglaterra, o capitalismo industrial, seguido de forma retardatária pela França, tem início em torno de 1800, com a invenção do ferro e do aço e, mais adiante, com o uso de suas possibilidades estéticas (pontes, estações ferroviárias, pavilhões de feiras, grandes magazines); o processo avança com a maquinização desenfreada, a criação dos grandes bancos (*Crédit Lyonnais*) e a urbanização dos grandes centros urbanos. Em ambos os países a chegada da máquina, como

¹⁶ João do Rio foi um leitor assíduo de Huysmans, citado em várias de suas crônicas, como nesta *Missa negra*: “Por que estou eu aqui? A literatura, Huysmans, o cônego Docre do *Là-Bas*, os livros enervadores. Os que arranjaram estas cenas, o rapaz dos Correios, o Justino, o Bode”. (Rio, 1951, p. 147).

se sabe, provoca mudanças sociais estruturais profundas, com o advento do proletariado urbano e de uma classe industrial poderosa. Na França, sobretudo, a ordem social é invertida: os remanescentes do *ancien régime* são suplantados, definitivamente, por uma rica burguesia ascendente. O dândi é fruto da derrocada da aristocracia.¹⁷ Enquanto isso, e em uma segunda aproximação, o Brasil, no contexto mundial e na condição de país periférico, aparece como “um supridor de bens não-industrializados: alimentos e matérias-primas de origem vegetal ou mineral” (Singer, 1973, p. 352).¹⁸ Internamente, com o café assumindo a liderança das exportações e com o aumento da produção têxtil, as oligarquias industrial e agrária, *sem patente de nobreza*, ocupam o mais alto degrau da pirâmide do sistema econômico nacional. Não encontramos, por certo, no contexto sociocultural do período de que estamos tratando (a Primeira República ou República Velha), a figura emblemática do dândi. *Inexistente, enquanto categoria histórica brasileira, o dândi não poderia ser elevado a objeto estético*. Afastando-se de suas matrizes literárias, João do Rio transpõe, então, para a ficção, nossa modernidade precária, as contradições sociais que conhecia *in loco* – instauradas por longos atrasos e servidões histórico-culturais colonizadoras – e cria uma personagem à imagem e semelhança do *snob*,¹⁹ carioca. Gomes (1996, p. 87), eventualmente, atenta para esta problemática: o dândi de João do Rio seria um misto de arrivismo e snobismo: “O *snob* é assim uma espécie de figurino-reflexo, meio *dandy* meio *globe-trotter* [...]. Para essa profissão que se combina com o arrivismo que caracteriza a sociedade carioca da virada do século, o cronista [João do Rio] oferece uma espécie de tábua das leis do snobismo”. Tudo nos leva a crer que João do Rio, por meio de seus narradores e personagens *snobs*, estaria mimetizando a elite carioca, “bizarra sociedade”, como a caracteriza no conto *Dois criaturas* (Rio, 1978, p. 61). É sintomático que o barão André de Belfort – única personagem a ostentar título nobiliárquico – seja explicitamente designado *dândi* pelo autor. Aparecendo com bastante frequência, em contos e crônicas, Belfort é considerado, pela crítica, um *alter ego* do autor. Magalhães Júnior (1978, p. 191) afirma sem hesitação: “Uma das singularidades da peça *A bela Madame Vargas* consiste no fato de ter João do Rio introduzido nela o barão André de Belfort, um de seus heterônimos”. Belfort guarda uma empatia pelos pobres e um olhar pasmado sobre nossa urbanização, o que, ao tempo em que o distancia dos modelos huysmaniano e lorrainiano, lhe confere um estofo estético próprio. Em resumo, João do Rio ajustou-o aos moldes de sua existência.²⁰

Nessa ordem de ideias, as personagens abastadas do universo ficcional de João do Rio não poderiam possuir o dilaceramento interno de Jean Floressas Des Esseintes, o modelo mais bem acabado do dândi decadentista (Eldmann, 1991, p. 12), personagem central do romance *A rebours* (*Às avessas*), de Huysmans. Romancista e crítico de arte, vivendo numa Paris cos-

¹⁷ Para evitar dúvidas, lembramos que após a revolução 1789-1792, houve, ainda que limitadas, tentativas de restauração do poder monárquico (1815-1830), seguidas de revoltas sangrentas. A expressão *ancien régime* diz respeito, claro, ao contexto específico francês.

¹⁸ Em termos de consumo interno, “a mudança da estrutura industrial, herdada do Império [...] continua a ser preferencialmente de consumo, com a participação insignificante de uma indústria de base. (Carone, 1972, p. 76).

¹⁹ A figura do *snob* é assunto de conferências e da crônica *O snob e a exposição*, publicada em *Cinematógrafo* – crônicas cariocas (1909).

²⁰ Dois sentimentos contraditórios movem Belfort, dos quais não iremos tratar a fim de evitar digressões: a piedade e a crueldade.

mopolita, Huysmans, indo de encontro à estética naturalista,²¹ lapida sua personagem a ponto de torná-la neurastênica, mas “da espécie mais glamurosa de neurastenia” (Ellmann, 1991, p. 12). Desiludido, “tal qual um ermita [...], desgostoso da vida, nada esperando dela” (Huysmans, 1978, p. 60; tradução nossa),²² o duque Jean Floressas Des Esseintes abandona Paris. Acompanhado de dois velhos criados, que haviam cuidado de sua mãe, recolhe-se, então, em um vilarejo, Fontenay-aux-Roses, longe da cidade. Culto, mergulha na leitura dos clássicos gregos e latinos (Petrônio, Tertuliano, Ovídio, Horácio, Santo Agostinho) e de poetas modernos (Baudelaire, Corbière, Verlaine); inebria-se com as obras dos mestres da pintura (Goya, Delacroix, Moreau, Redon), comentando-as com profundidade. O clímax de sua sofisticação, de sua “glamurosa neurastenia” está, sem dúvida, na cena em que contempla, extático, o dorso de uma tartaruga coberto de pedras preciosas:

Decidiu, enfim, por pedras cujos reflexos deveriam alternar-se: o jacinto de Compostela, vermelho-acaju; a água-marinha, esverdeada; os rubis Badakshan, rosa-vinagre; o rubi de Sudermania, ardósia pálido. [...]. Des Esseintes contemplava agora, a tartaruga, encolhida em um canto da sala de jantar, brilhando na penumbra. [...]. Sentiu-se totalmente feliz. (Huysmans, 1978, p. 44; tradução nossa)²³

Esse aristocrata ilhado em um mundo dominado pela técnica, pela falsidade reinante no capitalismo industrial, é um ser acabrunhado com a ascensão da burguesia endinheirada. Aí está a chave da neurastenia do dândi decadentista Des Esseintes, um ser deslocado pela perda de seu alicerce básico: a monarquia.

Na certeza de que significados estéticos não são inteiramente traduzíveis de uma cultura para outra, João do Rio toma de empréstimo o modelo huysmaniano, estiliza-o, colocando-o lado a lado dos párias urbanos – fora, portanto, da mundanidade sofisticada. Carreando imagens de suas andanças pelos antros cariocas, “é esse dândi fora de moda que vai recortar por dentro a violência com que o primeiro surto de industrialização arrebanhou a classe operária” (Prado, 1983, p. 70), trazendo-a para sua criação literária. A empatia das personagens *snoobs* pelos pobres – fruto de sua convivência com os marginalizados – altera, sem dúvida, a concepção do dândi huysmaniano. É o caso de Augusto Guimarães, personagem do conto *D. Joaquina*, que, na tentativa de desvendar a presença de uma velha prostituta, “uma pobre coitada que faz a rua à noite” (Rio, 1995, p. 25) , passa a escrutá-la, até descobrir que, para D. Joaquina, a prostituição é um trabalho de sobrevivência, cumprido com a anuência dos filhos. Explica-se porque a práxis artística de João do Rio tem sempre espaços públicos como quadros de referência. Fabris (1992, p. 146) pondera: “Se a modernidade é sinônimo de aparência, não admira que João do Rio faça da rua o lugar por excelência da experiência da vida nervosa [...]. Lugar democratizador [...], no qual as diferenças se apagam, a rua é o verdadeiro cenário da modernidade”. É na rua, sobretudo, que ricos e pobres se ombréiam,

²¹ Em seu *Prefácio escrito vinte anos depois*, Huysmans confessa que precisava discordar do engajamento ideológico proposto pelo seu amigo Emile Zola, *chef de file* do naturalismo (daí o título do livro).

²² «Tel qu'un ermite [...], harassé de la vie, n'attendant plus rien d'elle».

²³ «Il se décida enfin pour des minéraux dont les reflets devaient s'alterner: pour l'hyacinthe de Compostelle, rouge-acajou; l'algue marine, vert glauque; les rubis-balais, rose vinaigre; le rubis de Sudermanie, ardoise pâle. [...]. Des Esseintes regardait maintenant, blottie en un coin de la salle à manger, la tortue qui rutilait dans la pénombre. [...] Il se sentit parfaitement heureux. (Huysmans, 1987., p. 45).

percebem-se diferentes e a fealdade salta aos olhos: “Oh! Como eram velhas! Havia faces encarquilhadas com tinta: cabelos pretos e dentaduras postiças” (Rio, 1995, p. 27). Na rua está o contraditório, o aberrante, como no antológico *O bebê de tarlatana rosa*, que mereceu de Graciliano Ramos o seguinte comentário:

Paulo Barreto, cronista admirável, tradutor de Oscar Wilde, redator da *Gazeta de notícias*, defendia Portugal, cortava os cabelos à escovinha, para evitar possíveis indiscrições raciais [...]. Não foi praticamente uma glória nacional. Nunca fez discursos na Câmara [...]. Como escrevia bem, teve um reduzido público e está hoje meio desconhecido. As suas obras não se exibem nas vitrines onde avultam numerosos livros estrangeiros e a abundante literatura indígena posterior ao modernismo. Sabemos perfeitamente que é o autor do *Bebê de tarlatana rosa*, mas vários cidadãos que, no concurso da Revista Acadêmica, acharam esse conto um dos melhores do Brasil, não o leram. Paulo Barreto, falecido há pouco tempo, desfrutava uma reputação moderada. Por isso a homenagem que lhe tributaram é modesta: ofereceram-lhe uma rua curta (Ramos, 1989, p. 203).

Aqui, quem narra não é um cidadão comum, como Honório, mas um narrador do mesmo *status* social elevado de Rodolfo Queirós e Pedro de Alencar. Fumando “um gianacis autêntico” (Rio, 1978, p. 155), Heitor de Alencar abre a narração *in media res*. Recorrente na ficção do contista, o ato de fumar constitui um tópico nas formas artísticas francesas do princípio do século 20. Manet, por exemplo, retrata Mallarmé em posição ligeiramente inclinada (o que já aponta para uma descentralização da figura) tendo, entre os dedos, um charuto, e, sob a mão direita, páginas avulsas. Cézanne, em sua tela *Les joueurs* (Os jogadores), põe, em primeiro plano, um jogador com um cigarro aceso à boca. Tristan Corbière (1992, p. 63), no poema *La rapsodie foraine et le pardon de Sainte-Anne* (A rapsódia feirante e o perdão de Santa-Ana) alegoriza a marginalidade do poeta moderno por meio do diálogo com uma mulher denominada “Miséria”, cujo dente negro aperta um cachimbo apagado. Paul Valéry (1991, p. 73) relembra os cafés parisienses envoltos na fumaça de cigarros e charutos: “[Eu] entrava em um daqueles cafés [...], que desempenharam um papel tão importante na elaboração das inúmeras escolas daquela época [...]. Verlaine aqui, Moréas ali, mantinham suas discussões terríveis sob as nuvens espessas de fumaça”. Estudando a coletânea *Dentro da noite*, Tindó Secco (1978, p. 38) associa o ato de fumar a um estado de excitação, visto que “o gianacis cria todo um excitação, estabelecendo um maior *suspense* e aumentando a curiosidade dos ouvintes”. Como de hábito, os ouvintes formam um grupo heteróclito: “Havia no gabinete o barão André de Belfort, Anatolio de Azambuja de que as mulheres tinham tanta implicância, Maria da Flor, a extravagante boêmia, e todos ardiam em saber a aventura de Heitor (Rio, 1978, p. 155). Sobre essa técnica compositiva,²⁴ Orna Messer Levin (1996, p. 185), ancorada em uma matriz estilística, o esteticismo, considera que “os relatos distanciam o dândi dos acontecimentos narrados, porque eles o tornam uma espécie de espectador neutro”. No conto em tela, Heitor de Alencar, movido pelo desejo de “acanalhar-se e enlamear-se bem” (Rio, 1978, p. 157) narra uma aventura de carnaval “[que] foi sempre entre nós, uma festa de plebe. E de rua. Ventura

²⁴ Magalhães Jr. (1978, p. 140) considera essa técnica monótona: “Os contos de João do Rio, de enredos tão variados, tornam-se contudo, algo monótonos, em consequência da técnica quase uniformemente adotada pelo autor. Em geral, três ou quatro pessoas se reúnem num salão, à mesa de um bar, num clube, ou até num trem, para falar de suas relações. Uma delas logo domina a conversação, contendo [situações anormais].

desalinhada de almas impetuosas e rudes. Alegria reloucada e pagã” (Edmundo, 1938, p. 779.). No baile público do Recreio, frequentado por “gente ordinária, marinheiros à paisana, fúfias dos pedaços mais esconsos da rua de S. Jorge” (Rio, 1978, p. 157), é atraído por uma figura andrógina, fantasiada de bebê: “Apenas, como o grupo parara diante dos dançarinos, eu senti que se roçava em mim, gordinho e apetecível, um bebê de tarlatana rosa” (Rio, 1978, p. 157.). A tarlatana, tecido popular e grosseiro; o rosa, símbolo de feminilidade e pureza; o bebê, conotando um ser em formação, refletem a euforia carnavalesca, não fosse um pequeno detalhe destoante: “Só postiço trazia o nariz, um nariz tão bem feito, tão acertado, que foi preciso observar para verificá-lo falso. Não tive dúvida. Passei a mão e preguei-lhe um beliscão”. (Rio, 1978, p. 157). Figura andrógina, com uma voz “[que] permite alimentar o mistério (mulher? homem?” (Antelo, 1989, p. 49), ora designado por “ele”, ora por “ela”, (a insinuação de homossexualidade é uma prova da singular modernidade do autor), o bebê metaforiza a falsidade da cidade urbanizada:

— E o bebê?

— O bebê ficou. Mas, no domingo, em plena Avenida, indo eu ao lado do *chauffeur* [...] senti um beliscão na perna e *uma voz rouca* a dizer: “para pagar o de ontem”. Olhei. Era o bebê rosa, sorrindo, *com o nariz postiço*, aquele nariz tão perfeito. Ainda tive tempo de indagar: onde vais hoje?

— A toda parte! respondeu, perdendo-se num grupo tumultuoso. (Rio, 1978, p. 158, grifo nosso).

Valendo-se da máscara, cuja função consiste em dar uma identidade falsa à *persona* que a exhibe, o autor alude, simbolicamente, à descaracterização cultural e histórica do Rio de Janeiro, apontada em várias de suas crônicas, como nesta, intitulada *O velho mercado*: “Acabou de mudar-se ontem a praça do Mercado. [...]. Aquela mudança era [...] uma operação de cirurgia urbana [...]. Que nos resta mais do velho Rio antigo, tão curioso e tão característico?” (Rio, 1909, p. 213). Não estranha, de resto, que a brusca transformação da cidade colonial em uma *cidade catita*, (a expressão é de João do Rio), vivendo a euforia do “bota-abaixo”, constitua a viga mestra de sua invenção literária. O vínculo entre aparência (com quem pareço) e essência (quem eu sou) é rompido com a retirada do nariz postiço, diante de dois prédios emblemáticos da arte clássica, o que confere à cena um traço documental: o edifício das Belas Artes, “desolador e lúgubre” e o Conservatório de Música, com suas “sombras espessas”. Como assinala Raúl Antelo (1989, p. 47) “tudo se passa na região moderna da cidade, em torno à Avenida Central e sob a proteção das instituições que guardam o passado [...]”. Mais uma vez, o gesto brutal é passo a passo premeditado:

O nariz roçava o meu, o nariz que não era dela, o nariz de fantasia. Então sem poder resistir, fui aproximando a mão, aproximando, enquanto com a esquerda a enlaçava mais e de chofre agarrei o papelão, arranquei-o. Presa dos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinadamente... uma caveira com carne. (Rio, 1978, p. 162).

É de maior interesse a lembrança de Secco (1978, p. 24) ao assinalar a semelhança temática que, em *Uma palavra atrás da outra*, Josué Montello percebe entre este conto e o capítulo VII de *Mountlive*, de Lawrence Durrell (1912- 1990). É provável, porém, que o ficcionista

carioca, familiarizado como estava com revistas e editoriais franceses, tenha se inspirado neste poema de Jean Richepin (1849- 1926) intitulado *Carnaval*:

Decerto eu poderia
A essa imortal paixão
E atroz melancolia
Sobrepôr um nariz de papelão
[...].

E rindo e cochinando
Excêntrico jogral
Acompanhar o bando
De mascarados neste carnaval
[...].

Minhas lágrimas rolam
E as lágrimas, mulher,
O papelão descolam
Da máscara risonha que eu trouxe. (*apud* Magalhães Jr. 1950, p. 355-357)

Então, o que é novo e significativo, em João do Rio, é a adoção de um tópico represado pela racionalidade, que vai de par com a crueldade: o feio. Desde que Baudelaire derrubara a hegemonia do modelo estético edificante, a arte atinge uma exacerbação de sentidos formando o que Praz (1977, p.45) denomina “a estética do horrível e do feio”. Desdenhando a mimesis clássica, usufruindo da crise da representação já em voga na arte europeia com o expressionismo e o surrealismo, João do Rio rejeita os princípios ditados pela razão, a saber, o belo ideal. No lugar do acordo secular, perfeito e sereno, entre a arte e a natureza, as desavenças entre o homem e o mundo. O desfecho do conto traduz o diálogo conflituoso entre o narrador e a *cidade de fantasia*, representada grotescamente pelo nariz esfacelado do bebê: “Quando parei à porta de casa para tirar a chave, é que reparei que a minha mão direita apertava uma pasta oleosa e sangrenta. Era o nariz do bebê de tarlatana rosa...” (Rio, 1978, p. 163).²⁵

Escritor deslocado na tradição da prosa literária brasileira, João do Rio afasta-se de suas matrizes literárias – Huysmans e Lorrain – usa a cidade como laboratório ficcional e realiza uma obra com personalidade própria, uma obra única, rica em imaginação e criação literária. Sem se sentir constrangido pela necessidade de respeitar padrões éticos, estéticos e religiosos, usa o insólito e adapta uma categoria literária – o dandismo, extraída de outros contextos históricos e sociais, à sua historicidade. Não tendo espaço para abordar outras tramas breves, limitei-me a um punhado de observações na certeza de que, mais adiante, uma pesquisa atenta poderá aprofundar as questões aqui esboçadas.

²⁵ Para Raúl Antelo (1989, p. 49), “Arrancar a máscara, deparando-se com uma cabeça sem nariz, descortina a imagem alucinante de contemplar a própria morte”.

Referências

- AMADO, Gilberto. João do Rio. In: AMADO, Gilberto. *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. p. 57-81.
- ANTELO, Raúl. *João do Rio* – o dândi e a especulação. Rio de Janeiro: Taurus/Timbre, 1989.
- ASSIS BARBOSA, Francisco de. *A vida de Lima Barreto* (1881-1922). 2. ed. revista. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- BRANDÃO, Gilda Vilela. Paris no imaginário cultural e literário do Rio de Janeiro *fin-de-siècle*. In: *Fronteira Z*, n. 29, dez 2022. p. 110-125.
- BRANDÃO, Gilda Vilela. O efêmero e o fait divers na crônica de João do Rio. In: *Aletria*, v. 29, n. 2. 2017. p. 103-118
- CANDIDO, Antonio. Radicais de ocasião. In: CANDIDO, Antonio. *Teresina, etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 83-93.
- CARVALHO, Elysio. João do Rio. In: CARVALHO, Elysio. *As modernas correntes estéticas na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1907. p. 121-139.
- CORBIÈRE, Tristan. *Les amours jaunes*. Paris: Seuil, 1992
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro de meu tempo*. v.3. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.
- ELMANN, Richard. Os usos da decadência.: Wilde, Yeats, Joyce. In: ELMANN, Richard. *Ao longo do riocorrente* – ensaios literários e biográficos. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 11- 27.
- FABRIS, Annateresa. O Cenário e o espaço do trabalho: representações da modernidade na produção cultural brasileira (1900-1921). In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, n. 50, 1992. p. 145-150.
- FREITAS, Bezerra de. Prefácio ao conto *O bebê de tarlatana rosa*. Ilustrações Di Cavalcanti. Rio de Janeiro: Editora Brasileira Lux, s. d. p. 11-23.
- GOMES, Renato Cordeiro. Frívola-City. In: GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio* – velas do vício, ruas da graça. Rio de Janeiro: Relume / Damará, 1996. p. 79-87.
- GREEN, James. João do Rio e as ruas encantadoras da capital. In: GREEN, JAMES. *Além do carnaval* – homossexualidade masculina no Brasil do século XX. Tradução de Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: UNESP, 2000. p. 94- 106.
- HUYSMANS, J-K. *À rebours*. Paris: Garnier-Flammarion, 1978.
- IVO, Ledo. *João do Rio*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.
- LAFFON, Henri. Voir sans être vu. *Poétique* – revue de théorie et d'analyse littéraires. Paris: Seuil, n. 29, 1977.
- LORRAIN, Jean. *Monsieur de Phocas*. Paris: La Table ronde, 1992.
- LEVIN, Orna Messes. *As figuras do dândi*: um estudo sobre a obra de João do Rio. Campinas: UNICAMP, 1996.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da rua do Ouvidor*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1952.

- MACHADO DE ASSIS, José Maria. Uns braços. In: MACHADO DE ASSIS, José Maria. *Contos B*. Apresentação de Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro. p. 187-196.
- MAGALHÃES JR. Raimundo. *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1978.
- MAGALHÃES JR. Raimundo. *Antologia de poetas franceses: do século XV ao século XVIII*. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, 1950.
- MERQUIOR, José Guilherme. Coppelius ou a vontade alienada. In: MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks: 1996, p. 163-186.
- MEYER, Augusto. Da sensualidade na obra de Machado de Assis. In: *Lanterna Verde*, n.1. Rio de Janeiro, 1933. [editora não identificada] p. 23-37.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.
- NEVES MANTA, Inaldo. de Lyra. *A arte e a neurose de João do Rio: a individualidade e a obra mental de João do Rio em face da Psiquiatria*. Introdução Prof. Dias de Barros. Réplica Medeiros e Albuquerque. 2. ed. Rio de Janeiro : Editora do autor, 1934..
- NOIRAY, Jacques. Introduction. In: L'ISLE ADAM, Villiers de. *Claire Lenoir et autres contes insolites*. Paris: Flammarion, 1984. p.5-20.
- PARENTE CUNHA, Helena. O espaço da rua e da noite. In: RIO, João do. *Os melhores contos*. São Paulo: Global , 1990.
- PRAZ, Mario. *La chair, la mort, le diable — le romantisme noir*. Paris: Denöel, 1977.
- PRADO, Antonio Arnoni. Mutilados da belle époque. Notas sobre as reportagens de João do Rio. In: SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 68-72.
- RAMOS, Graciliano. Paulo Barreto, S. João Batista e D. Mariana. In: RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989. p. 203-205.
- RIO, João do. *Dentro da noite*. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado de Educação e cultura; Instituto Nacional do Livro, 1978.
- RIO, João do. *O homem da cabeça de papelão — velho conto*. In: RIO, João do. *Rosário de Ilusão*: Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1921.
- RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994..
- RIO, João do. *Cinématographo* (chronicas cariocas). Porto: Chardron, 1909.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1951.
- RIO, João do. *A mulher e os espelhos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio — uma biografia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *Morte e prazer em João do Rio*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.
- VALÉRY, Paul. Existência do simbolismo. In: BARBOSA, João Alexandre. *Variedades*. Tradução de Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 63-77.