



REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

N.61 V.33 - 2020

BRASIL BRAZIL

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE





EDITORS/EDITORES

Nelson H. Vieira, Brown University
Luiz Fernando Valente, Brown University
Maria da Glória Bordini, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Fernanda Verissimo, Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo

EDITORIAL BOARD/CONSELHO EDITORIAL

USA

Earl Fitz (Vanderbilt University)
Marguerite Itamar Harrison (Smith College)
Maria José Somerlate Barbosa (The University of Iowa)
Paul Dixon (Purdue University)
Pedro Meira Monteiro (Princeton University)
Renata Wasserman (Wayne State University)
Susan Canty Quinlan (Georgia University)

BRASIL

José Luís Jobim (Universidade Federal Fluminense)
Karl Erik Schøllhammer (Pontifícia Universidade Católica São Paulo)
Maria Ester Maciel (Universidade Federal de Minas Gerais)
Marisa Lajolo (Universidade Mackenzie)
Marta de Senna (Fundação Casa de Rui Barbosa)
Regina Dalcastagné (Universidade de Brasília)
Simone Pereira Schmidt (Universidade Federal de Santa Catarina)

ENSAIO/ESSAY

Em busca do “outro” noite adentro: um estudo do duplo em perspectiva polifônica.....1
Ana Lucia Macedo Novroth

Inferno provisório: violência nas relações sociais27
Ernani Mügge

Apontamentos sobre cidade livre: sentidos da não-morte de Valdivino.....41
Gabriela Hoffmann Lopes, Juracy Assmann Saraiva

Como sujeito amordaçado, pode a mulher ser protagonista da história?58
Christini Roman de Lima

Literatura brasileira e (re)configurações transviadas.....76
André Luis Mitidieri

Ideologias literárias da cor na reconfiguração do cânone brasileiro95
Luiz Maurício Azevedo da Silva

Geografias negro-lésbicas em Cidinha da Silva113
Elisabete Costa Silva

A composição em fuga e o tema do catolicismo em o resto é silêncio.....124
Thales Rodrigo Vieira

A narradora na construção do fantástico em dois contos de Augusta Faro.....139
Cecil Jeanine Albert Zinani, Cristina Loff Knapp

Cecília Meireles e sua travessia geomemorialística das terras brasileiras às lusitanas.....156
Tatiana Prevedello

ENTREVISTA/INTERVIEW

Three fictions by Amílcar Bettega.....178
Amílcar Bettega

RESENHA/REVIEW

BRASIL BRAZIL

- Alfredo Bosi. *Brazil and the Dialectic of Colonization*. Translated by Robert Patrick Newcomb. Champaign: University of Illinois Press, 2015.184**
David M. Mittelman
- Kátia da Costa Bezerra. *Postcards from Rio: favelas and the contested geographies of citizenship*. New York, NY: Fordham University Press, 2017.....192**
Andressa M. Maia
- Juliano Klevanskis. *Novos fármacos & outras histórias*. Belo Horizonte: Scriptum, 2019..197**
Jardel Dias Cavalcanti
-

EM BUSCA DO “OUTRO” *NOITE* ADENTRO: UM ESTUDO DO DUPLO EM PERSPECTIVA POLIFÔNICA

Ana Lucia Macedo Novroth

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Resumo: Este artigo tem como escopo analisar como se dá a duplicidade – entendido o termo como consciência que se multiplica – entre as personagens da novela *Noite*, de Erico Verissimo. Analisar-se-ão quais posicionamentos enunciativo-discursivos o protagonista assume na narrativa para evidenciar a duplicidade do sujeito em uma perspectiva polifônica. Pretende-se, ainda, investigar de que modo a descrição e a representação do espaço obscuro em *Noite* revelam o estado d’alma do protagonista e a crise identitária em que se encontra.

Palavras-chave: Duplo; Polifonia; *Noite*; Erico Verissimo; Crise identitária

Abstract: This article aims to analyze how duplicity -- understanding the term as a multiplied conscience – occurs among the characters of Erico Verissimo's novel *Night*. We will analyze which declarative-discursive positions the protagonist assumes in the narrative to show the duplicity of the subject in a polyphonic perspective. It is also intended to investigate how the description and the representation of the obscure space at *Night* reveal the state of soul of the protagonist and the identity crisis in which he is.

Keywords: Double; Polyphony; *Night*; Erico Verissimo; Identity crisis

Introdução

Um cavaleiro andante, solitário e partido, cuja missão é se aventurar pelo desconhecido em busca da sua própria essência: esse é o herói contemporâneo. O novo

paladino não se destaca mais por suas façanhas ou heroísmo. É um ser mais humano que almeja preencher um vazio existencial e anseia sobreviver à ameaça iminente de seu fim; como consequência, esse herói torna-se dividido entre o “eu” (*ego*) e o “outro eu” (*alter ego*). É nesse panorama do desdobramento do “eu” na aparição do “outro”, resultante da relação eu/outro, que o tema do duplo se inscreve nas narrativas e nelas desvela as contradições humanas e sociais. Como efeito estético desses temores, compõem o cenário obscuro e sombrio, as sensações de medo, sufocamento.

Tal conflito ontológico – a dissolução da identidade e o temor da morte – será analisado na novela *Noite*, de Erico Verissimo. Cabe ressaltar que o escritor gaúcho, ávido leitor, interessava-se em estudar algumas teorias psicanalíticas, conforme pode ser constatado em suas memórias nas páginas de *Solo de clarineta*. Leu várias obras de Freud, entre elas *O estranho* e *Totem e Tabu*, além de Melanie Klein, *Inveja e gratidão*. De acordo com Luiz Carlos Meneghini, psicanalista e amigo do autor, essa curiosidade devia-se ao fato de preocupar-se com a sondagem psicológica de suas personagens, “penetrando no inconsciente e no mundo interno onde convivem os contraditórios e o Bem caminha a par com o Mal” (1990: 59).

Pode-se afirmar que Verissimo, por meio de sua proficiência literária, realizou a tarefa de representar a crise identitária vivenciada pelo homem moderno, segundo a qual o ser duplicado é signo de um *eu* fragmentado. Neste sentido, não é por acaso que o protagonista de *Noite* entra em conflito, tem receio de ver a sua personalidade revelada, de não se perceber como autossuficiente, apto a tomar o controle de si.

Diante do exposto, intenta-se examinar a manifestação do duplo como representação artística dos conflitos que configuram a psique do protagonista. Para tanto, serão analisados: a) a figurativização dos estados d’alma nas descrições dos espaços obscuros percorridos pelo protagonista; b) os procedimentos enunciativo-discursivos utilizados para evidenciar a duplicidade desse sujeito; c) a concretização da cisão do ser, da personalidade oscilante em um duplo antagônico consubstanciado nas personagens “anão” e “homem alto”; d) a possibilidade de uma narrativa polifônica segundo os preceitos de Mikhail M. Bakhtin a partir da configuração de um duplo antagônico.

Para desenvolver as reflexões teóricas que darão sustentação ao exame da novela no que diz respeito à questão identitária serão convocados autores que transitam pela filosofia como Clément Rosset, pela psicologia e psicanálise como Otto Rank, Sigmund

Freud, Carl Gustav Jung, Carl Francis Keppler, e, para a análise do sujeito construído no processo enunciativo, Mikhail Bakhtin. Embora os teóricos adotem enfoques distintos no estudo do duplo, suas contribuições serão produtivas uma vez que a maioria admite certa correspondência quanto à questão da alteridade.

A obra literária, por apresentar o cenário de uma época e o modo como o ser vê o seu mundo e a si, constitui um meio para compreender o novo cavaleiro – devido a sua incompletude, a partir daqui, anti(herói) – em suas dimensões mais abrangentes e em suas verdades mais íntimas.

1 A estética do espaço pela *Noite* adentro

O medo como efeito estético é a tônica nas representações do duplo. Para se conseguir tal sensação e garantir uma atmosfera de suspense, a ambientação do espaço é elemento *sine qua non*. Dificilmente uma narrativa que persiga esse objetivo apresentará o mal – seja ele de quaisquer estatutos – em jardins floridos e verdejantes sob a luz do sol. Exibem-se dimensões distintas no que tange ao espaço quando os fatos são expostos à luz do dia e à penumbra da noite. Umberto Eco no ensaio “Sobre os espelhos” diz que a imagem especular pode ser invertida, simétrica ou de simetria inversa (1989: 14). De acordo com essa percepção do espaço, compreende-se que a cidade de dia apresente um ângulo de visão, e à noite ganhe simetria inversa. Gilbert Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário*, propõe dois regimes de imagens, o diurno e o noturno, os quais reúnem símbolos antitéticos, constituídos de figuras contrárias ou antagônicas: “A noite recolhe na sua substância maléfica todas as valorizações negativas [...]. Esta imaginação das trevas nefastas parece ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz e do dia” (DURAND, 1997: 146).

O espaço que de dia é vivo e agradável, à noite reveste-se de uma aura taciturna e lúgubre. De dia os sons dos passos aglomeram-se, confundem-se e perdem-se em meio a tantos outros; à noite esses passos reverberam no silêncio e no vazio. À noite, os mesmos caminhos, os mesmos edifícios, os mesmos objetos, recebem contornos diferentes; há, pois, uma dupla percepção do estado das coisas, vistas de dia ou de noite. Pode-se dizer que à noite emerge o duplo: do espaço, dos objetos, dos sujeitos. Pelas ruas, à noite, transitam criaturas sem nome, sem destino, sem nada. Não há heróis, não há ingenuidade, não há regozijo ou bem-aventurança. Somente condenação, melancolia

e infortúnios. Perambulam pelas ruas somente os desvalidos, os proscritos, os infelizes, em uma condenação, uma desgraça sem qualquer perspectiva, como se à noite surgissem espectros e, não, seres humanos: “[...] A noite e seus medonhos habitantes” (VERISSIMO, 2005: 42).

O breu da noite invade a alma umbrosa, desnorteada e abatida do anti(herói) de Erico Verissimo. Em uma diegese arrastada, lenta, o narrador heterodiegético captura a personagem no exato instante em que perde a memória e a cidade torna-se-lhe desconhecida: “E nas ruas *sem nome sem norte de sua noite* ele estava também perdido” (VERISSIMO, 2005: 13 -- grifos nossos). Os fatos são expostos, analisados cenicamente como se ocorressem naquele instante: às 8 horas de uma noite qualquer, um homem se vê diante de uma megalópole sem saber *quem é* ou *o que faz* naquele lugar e naquele momento. O tempo da narrativa é a única categoria marcada textualmente: começa no horário supracitado e termina às seis, com o raiar do dia, mais ou menos no horário das marés, ou seja, em um período cronológico que compreende dez horas. No entanto, a narrativa lenta parece diluir o tempo em horas, minutos, como se o relógio parasse: “Ele andou, andou, andou, dormiu, vagou e passaram-se 1 hora e 25 min” (VERISSIMO, 2005: 31).

A introdução comum aos contos de fadas se presentifica inversamente já que não se trata de um universo radiante, mas melancólico: “Era uma rua estreita e sombria” (VERISSIMO, 2005: 23). A alusão a um tempo e espaço remotos é mantida, pois se encontra na ambiência das lembranças, a sensação de *não-reconhecimento* ou de *desconhecimento*: “Deve ser outra cidade, pensou o homem de gris” (VERISSIMO, 2005: 23).

Em busca de pistas e desorientado, o protagonista lê em um periódico que naquele dia houvera dois crimes na cidade: um feminicídio por um marido enciumado e o roubo da carteira de um transeunte em certo parque da cidade. Reconhece neste momento que porta uma carteira sem documentos com um valor considerável em dinheiro, um relógio de ouro no pulso e traja uma roupa maculada de sangue e indaga-se como foram parar em seu poder. Atormentado pela culpa e aludindo à sua amnésia um dos crimes, é presa fácil de duas figuras sinistras que tentam convencê-lo da coincidência dos fatos. Os dois seres conduzem o desconhecido, a esmo, pelos lugares mais sórdidos e deprimentes até o amanhecer. Em meio à obscuridade, destaca-se a

figura de um homem vestido de branco, de olhar sereno e pacificante, que toca uma gaitinha. A noite termina com o desaparecimento das duas “aves noturnas” (2005: 46) e com o desconhecido dormindo profundamente no quarto de uma prostituta. Desperta ao amanhecer e, em um final epifânico, recupera a memória e a identidade. Surpreende-se por estar naquele lugar e naquela companhia, pois crê que o sucedido sobreviera devido aos problemas sexuais que afetavam a sua vida conjugal. Esse fato é revelado por *flashes* e por meio de analepses: instantes de sua infância com a sua mãe, com as tias agourentas, e de seu casamento fracassado. Há um redimensionamento temporal cada vez que o anti(herói) tenta assimilar a situação.

Ao raiar do dia, o tempo cronológico é entretido pelo psicológico em um presente que se funde em um passado e em um futuro. A presença de *flashbacks* ao final da narrativa fomenta as emoções que ficaram latentes. As ações, assim ordenadas, sucedem-se num crescendo, num ritmo cumulativo, de modo a construir um clima que se intensifica à medida que a personagem recupera a memória. Ao chegar em casa, instaurado por um monólogo interior, depara-se com a realidade que não quer enxergar: o abandono de sua mulher, exausta pelo fato de os problemas psicológicos dele interferirem na relação marital. Tal enredo envereda direta e/ou indiretamente, como se verá adiante, ao tema do duplo.

2 Os outros no espaço da *Noite*

Um emaranhado de existências figurativiza-se em *Noite*, a quem não são atribuídos nomes, identidade. O protagonista recebe a alcunha de Desconhecido ou homem de gris. A grafia em letra maiúscula é um recurso para individualizá-lo e destacá-lo dos outros muitos habitantes: “ele era apenas uma das muitas centenas de criaturas humanas que se moviam nas calçadas” (VERISSIMO, 2005:13). Ademais, a grafia em maiúscula opera como uma lente em *zoom*, já que a personagem é apresentada em meio à multidão: “Quem, entretanto, lhe examinasse o rosto mais de perto, notaria algo de anormal naqueles olhos cujas pupilas ora se esvaziavam” (2005: 13, grifos nossos). O narrador direciona o olhar e aproxima-se *daquele* indivíduo indiferenciado; deste modo ele deixa de ser *muitos* para ser *único*; não é um desconhecido, é o Desconhecido.

Conforme dito, a identidade do desmemoriado não é fornecida sequer por documentos, pois não se encontravam na carteira. Na tentativa de o narrador decifrar o anonimato do desmemoriado, suscita a dúvida. Sabe-se que “Era um homem de estatura mediana, teria quando muito trinta anos, trajava roupa de tropical gris e estava sem chapéu” (2005: 13). Na ambientação do duplo, a cor da roupa é deveras significativa, pois cinza “é a cor intermediária entre o branco e o preto, entre a luz e a treva, para as atmosferas de mistério em que se movem os personagens, debatendo-se nos meios-tons que separam a vida da morte”. (SILVA, 1985: 49).

As demais personagens também não recebem nomes e todas se mantêm indiferenciadas inclusive com registros em minúsculas. As antagonistas são apresentadas como “demônios”, “aves noturnas” “homem alto, homem de cravo vermelho”, “mestre” e “anão”; o pacificador é o “homem de branco”, “anjo”. As secundárias entram e saem de cena e são identificadas pela profissão, por apelidos ou pelas características físicas, criando um clima de total anonímia. Por carecerem de nomes próprios, são despossadas de individualidade, afetividade, valores morais. Paradoxalmente, os lugares que frequentam são diferenciados: o café Girassol dos Oceanos, a *boite* Vagalume.

As antagonistas aparecem ao anoitecer e desaparecem com a aurora, da mesma forma que os vampiros e os lobisomens, como se surgissem de regiões desconhecidas e inacessíveis, entes de um misterioso encantamento, inserindo índices que recriam o entre-lugar do duplo. As “aves noturnas” destoam na aparência, contudo assemelham-se quanto ao caráter; suas descrições equilibram-se no âmbito do *grotesco* e do *profano* e contrastam com o ar *sublime* e *angelical* do “homem de branco”. Ao domínio do profano aludem-se os Sete Pecados Capitais; ao domínio do sagrado, o Anjo da Guarda. Juntas, as personagens emquadram-se nos termos cunhados pelo psicanalista Carl Francis Keppler em *The literature of the second self* (1972): o duplo perseguidor (*the second self as pursuer*), o duplo tentador (*the second self as tempter*), o duplo bem-amado (*the second self as beloved*). As personagens seriam metáforas às três instâncias que coexistem na psiquê, respectivamente: o *ego* “homem de branco” (a consciência), o *superego* “o anão” (a moral) e o *id* “o homem alto” (as pulsões).

Percebe-se que o duplo se instaura a partir de tensões dualísticas ligadas às personagens mestre e anão *versus* homem de branco, podendo ser categorizadas nos

campos da euforia e disforia, e das pulsões de vida e morte, a saber: bem e mal; luz e sombra; animal e humano; beleza e feiura; cólera e mansidão, mentira e verdade. Destaca-se que as “verdades” se encontram no campo das disforias e das pulsões de morte, como se explanará à frente.

2.1 Em busca do “Outro” *Noite* adentro

O olhar está intimamente ligado às narrativas do estranho e manifesta-se de diversas formas: olhar para o espelho; olhar através das lentes dos óculos; o olhar estrábico. Segundo Todorov: “Significativamente, toda aparição de um elemento sobrenatural é acompanhada pela introdução paralela de um elemento pertencente ao domínio do olhar” (1975: 29). Assim dito, o duplo começa a se desenhar quando o desconhecido *olha* através de uma vitrine e não reconhece a sua imagem no reflexo, emergindo seu *Doppelgänger*, termo introduzido por Otto Rank, em seu trabalho *Der Doppelgänger* (*O duplo*), publicado na revista *Imago* (Alemanha, 1941). Segundo Antonio Candido (1995: 28), o espelho sugere a alegoria da sombra perdida e é um elemento que personifica a duplicidade; para Umberto Eco (1989: 37): “no mundo dos signos, transforma-se no fantasma de si mesmo, caricatura, escárnio, lembrança” e marca a transição entre o real e o estranho. Por conseguinte, no momento da contemplação, o duplo se configura como o a projeção do ego “como algo estranho a si mesmo” (FREUD, 1976: 139). Tudo o que até então era familiar (*heimlich*, no alemão) ao homem de gris torna-se assustador e passa a representar os fantasmas do inconsciente, o *unheimlich* (não familiar), termo empregado por Freud (1976) referindo-se ao estranho, cujo sentido está vinculado diretamente ao que provoca medo e pavor:

Um homem sem chapéu, o cabelo revoltado, a roupa manchada, um cigarro preso nos lábios...levou um tempo para perceber que estava diante do espelho. Começou a fazer gestos que o *outro* repetia. O *outro* era ele. (VERISSIMO, 2005: 21).

A imagem especular surge como uma forma de decifração do sujeito e aponta para o jogo dialético do *ser* e do *não-ser*, da *presença* e da *ausência*, do *existir* e do *não-existir*. As dicotomias, premissas fundamentais das narrativas que preconizam a existência de duplos, em *Noite* levam a personagens a indagações prementes em torno da identidade: “Quem sou eu? Onde estou? O que aconteceu? ” (VERISSIMO, 2005:

13). O duplo também se manifesta quando o Desconhecido imagina que é perseguido, depois reconhece que ouvia os próprios passos: “[...] Levou algum tempo para perceber que eram os seus próprios passos soando nas lajes de uma calçada solitária” (VERISSIMO, 2005: 23).

Em nível mais abstrato, infere-se a germinação de um processo metamórfico, meio ideal de transgressão dos limites incertos entre a matéria e o espírito, entre o físico e o mental. A metamorfose pode se dar pela transformação física ou pela transformação psíquica – comportamental do indivíduo, motivada por um agente, o qual, na novela em questão, é o espelho. Ela também pode ser suscitada pelas pressões sociais ou emocionais, associadas a um sentimento de culpa, à incompatibilidade entre o *eu* real e o *eu* ideal. Confirmam-se os fundamentos de Otto Rank (2013) que dizem respeito à cisão do *eu* representada na literatura pela imagem no espelho, pela sombra “[...] O parque estava cheio de sombras que o procuravam “ (VERISSIMO, 2005: 17) e, como será examinado, pelo retrato.

Os passos que perseguem o homem de gris e a sombra que o acompanha penetram a alma do desmemoriado e transfiguram-se nas sinistras “aves noturnas” as quais submetem o Desconhecido a um automatismo: “[...] Estava irremediavelmente dominado por aqueles homens e não via jeito de livrar-se deles” [...] (VERISSIMO, 2005: 36). Neste trânsito, o duplo eclode no início do conflito e acompanha o (anti)herói até o final da novela, projetado nas imagens antagônicas do “homem alto” e do “anão”, a última podendo ser vinculada à icônica personagem Hyde, de *O médico e o monstro* (Stevenson, 1886). Retoma-se Thomas Hyde em *Historia religionis veterum Persarum* (1700) quanto ao fato de a natureza humana compreender duas forças antagônicas que disputam o mesmo segmento de tempo e espaço, o *bem* e o *mal*. Os dois demônios representam o *mal*, o *profano*; o homem de branco o *bem*, o *sagrado*, e projetam simbolicamente a crise de interioridade do sujeito que se perde na dimensão da própria existência. Ambas, o homem alto e o homem baixo, são os desejos reprimidos, as verdades escondidas, as pulsões, o lado *cruel* e *animalesco* que, porventura, encontra-se oculto.

Na figura do anão, ganha vulto o grotesco e sua descrição fomenta, logo à primeira vista, antipatia, repulsa e ojeriza. O anão é retratado em traços caricaturais similares ao monstro de Stevenson: cruel, disforme, peludo, corcunda, com unhas

longas e roupas encardidas, de aparência simiesca, ou seja, um animal: “Numa mesa próxima achava-se uma estranha criatura, que à primeira vista lhe pareceu mais um bicho do que um ser humano. Era um corcunda. Não estava propriamente sentado na cadeira, mas empoleirado [...]” (VERISSIMO, 2005: 27). No decorrer da narrativa, notam-se que as deformações espelham um comportamento amoral, sádico e abjeto:

O anão a atacava [Passarinho, uma prostituta] com a fúria de um animal em cio [...] Por fim o corcunda conseguiu trazer o rosto do Passarinho para junto do seu e beijou-a avidamente na boca. A menina, porém, de novo libertou a cabeça, soltou um gemido e começou a cuspir para os lados com nojo. O anão ergueu a mão e deu-lhe uma bofetada. (VERISSIMO, 2005: 94).

Seus passatempos consistem em desenhar as pessoas – especialmente os rostos de mortos e de doentes – e preconizar os fatos, ao dizer as verdades que ninguém quer ver, ouvir, falar:

O corcunda empoleirou-se numa cadeira, tirou do bolso a caneta-tinteiro e começou a folhear o bloco de papel que tinha nas mãos, procurando uma folha em branco.
– Quer que eu diga qual o ano, o dia, e a hora exata em que ano *você* vai morrer? (VERISSIMO, 2005: 85).

O demônio anão investiga o olhar do desmemoriado e adentra seu interior, catalisando os desejos em um retrato com o qual o Desconhecido não se identifica. O anão mal-apegoado e repugnante captura os segredos, os comportamentos reprimidos do homem de gris.

– Pronto! exclamou o corcunda. E mostrou o desenho, para o qual o homem de gris baixou um olhar indiferente.
– Talvez você não se reconheça nesse retrato...
– O que me interessa é o drama que cada pessoa traz dentro de si e não aparece no exterior, mas que em certos casos, como o seu, se reflete nos olhos. Seu olhar me contou quase tudo. Mas não se impressione: sei guardar segredos. (VERISSIMO, 2005: 29).

Em seu estado amnésico, o Desconhecido projeta no anão seus instintos encobertos pela *persona*. Segundo Jung Carl Jung na obra *O homem e seus símbolos* (1994: 173), a sombra, seja sob qualquer forma que se apresente, é o lado contrário do ego e encarna os traços de caráter que mais se abominam nos *outros*. O homem de gris vê no *outro*, no anão feio e asqueroso, aquilo que nega em si, como o egoísmo, a negligência, as fantasias sexuais, a indiferença, a licenciosidade – as suas verdades – na crença de que só seriam amadas as pessoas perfeitas. Projetando-se no duplo, o Desconhecido dá vazão a um aspecto indistinto da personalidade que remete aos

sentimentos mais ignotos, às vontades inconfessáveis que não admite nem para si, ao hedonismo recalcado.

- Sei dum lugar donde você poderá espiar a cena sem ser visto, com toda a segurança. Um espetáculo inesquecível. A grande atração da noite. Quinhentos. É de graça. O coração do Desconhecido batia acelerado. Suas têmporas, o corpo inteiro agora latejava de desejo, mas dum desejo que o envergonhava, dum desejo sujo e meio incestuoso [...]. Ele baixou a cabeça, murmurando:
- Está bem. (VERISSIMO, 2005: 116).

O encontro com a sombra é doloroso, pois a estabilidade do ego está ligada à ideia positiva dos outros em relação a si. Jung viu o confronto com a sombra como uma condição essencial para o encontro do *eu* verdadeiro. No caso do Desconhecido, a fragilidade egoica corresponderia aos constrangimentos devido a dificuldades de ordem sexual enfrentadas desde a juventude até a maturidade: “*Como podia ficar em paz com todo aquele sentimento de vergonha e humilhação?*” (VERISSIMO, 2005:118).

Destarte, a aparência do anão está associada ao duplo perseguidor proposto por Keppler (1972), que pode ser um animal, um monstro, um retrato e/ou um reflexo. Nota-se que, além da aparência de um animal, um monstro, esse duplo persegue o Desconhecido na forma do retrato que desenha, e na forma da imagem especular da qual, em muitos momentos, o anti(herói) tenta fugir:

[...] caminhou para a pia e evitando o espelho, abriu a torneira” (VERISSIMO, 2005: 99).

[...] mirou-se no espelho sem se ver [...] (VERISSIMO, 2005: 117).

[...] ideia de que o espelho – testemunha de sua desgraça e de seu ridículo – era o culpado de tudo [...] (VERISSIMO, 2005: 106).

Tal como o anão, o homem alto também remete a uma personagem icástica da literatura, o Conde Drácula, de Bram Stoker (2001). O “príncipe” (VERISSIMO, 2005: 32), assim como a personagem de Stoker, tem hábitos noturnos, personalidade marcante, inteligente, insinuante, perspicaz, dificilmente tem seus desejos negados. O olhar do “príncipe” penetra no íntimo do ser, motivo pelo qual o Desconhecido sempre tenta evitar: “Mais tarde ou mais cedo meu príncipe descobre tudo. Tem um olho fenomenal” (VERISSIMO, 2005: 34). Recebe do anão o epíteto de “mestre”, em virtude da onisciência: “[...] Conhece todo mundo: ricos, pobres, remediados, brancos, pretos, todos! ” (VERISSIMO, 2005: 31 e 32). Em uma alusão a John Milton, em *O paraíso*

perdido (1674), “– Não se ordenou porque foi *expulso*. (MILTON, J. 2005: 32, grifos nossos); é, pois, o “senhor” do inferno que habita em cada um, em toda espécie de gente.

A articulação entre os polos sagrado e profano é exposta no instante em que o mestre deseja saber a origem do desmemoriado: “– De onde vem o amigo?” (2005: 33). Obtendo o silêncio como resposta, complementa: “Aquele que guarda sua boca, guarda seu coração” (2005: 33), em referência ao Livro dos Provérbios, da *Bíblia*: “Quem guarda a boca e a língua evitará muitos apertos” (Provérbios 21: 23). Note-se que a alusão bíblica percorre toda a novela. Em outro momento, em um velório, o mestre segreda ao Desconhecido como teria sido a vida do defunto, um cidadão dito exemplar e temente a Deus, em referência a dois dos Dez Mandamentos (não desejarás a mulher do teu próximo, não darás falso testemunho) e ao rito católico:

Estendeu o lábio inferior, mostrando o cadáver.

– Olhe só aquele idiota. Deve ter sido funcionário exemplar, pai amantíssimo, *primus inter pares* como marido. Votou sempre com o governo, *jamaís cometeu adultério*, ia à missa todos os domingos e usava balandrau nas procissões. Era caridoso e possivelmente fez tudo para não desejar a mulher do próximo, contra o qual *jamaís deu falso testemunho*. De que lhe serviu tudo isso? Morreu e já está apodrecendo. (VERISSIMO, 2005: 51, grifos nossos).

O mestre representa os prazeres: sucesso, felicidade, voga, astúcia; o anão, a comilança, a cólera. Juntos, os desejos enumerados vinculam-se a cinco dos sete pecados capitais: o orgulho, a gula -- “Olhe o meu salsichão! Espere. Peça dose dupla e traga dois pratos e dois talheres, que o amigo aqui também vai comer (2005: 29) ”; a vaidade, a luxúria, a ira – os defeitos morais mais graves dos cristãos, os quais estão diretamente ligados ao inferno e os quais suscitam culpa.

Do mesmo modo que o homem de gris projeta na imagem do anão traços que quer negar em si, a consubstanciação no “mestre” precipita a inscrição do duplo tentador que, com sua sutileza e persuasão, leva o seu opositor à autodestruição. Na figura do homem alto, o (anti)herói extravasa seus desejos, prazeres e o outro viés negativo de sua personalidade – o egoísmo, a negligência, a indiferença – que teria levado ao rompimento de seu matrimônio e aos fracassos na vida pessoal. Recorra-se a Tymms, quanto ao fato de que na psique do sujeito, alegoricamente, coexistem “as duas faces da cabeça de Jano” (*apud* KEPPLER, 1972: 188) --no original: “The twin faces of its Janus-head”. No íntimo do homem de gris, o consciente e o inconsciente compartilham o mesmo espaço; duas faces, duas sombras. As sombras arquejantes, o anão e o mestre,

nada mais são que o mundo secreto do homem de gris, o *outro* que o ego *deseja*, mas não *tem*, ou que *é*, mas não *quer ser*.

Ao abrir as portas que dão para si, onde pululam vícios e desejos, desponta, em projeção oposta, a onipresença furtiva do duplo salvador ou bem-amado. Esse vulto de face branca representa uma reluzente esperança, um refrigerio nos ambientes nebulosos, abafados, ruidosos por onde deambulam o desmemoriado e os seus demônios. O narrador o alcunha de “homem de branco”, ou “homem que toca a gaita”, “o monge”. Ele acompanha, à distância, os passos do Desconhecido – como se fosse um anjo da guarda, um santo – em outra articulação entre o sagrado, o grotesco e o profano, cuja dicotomia já se faz notar pela cor das vestes. Deste modo, as pulsões de morte, o profano e grotesco aliam-se ao sublime e ao sagrado, às pulsões de vida que habitam a alma do Desconhecido, como o bem-estar, a paz, a temperança:

Nesse momento seu olhar encontrou o do "monge" e ele se sentiu tomado por uma inexplicável sensação de bem-estar e paz – a certeza de que finalmente encontrava um amigo, alguém capaz de livrá-lo do magro e do corcunda. Os olhos do homem de branco eram escuros e profundos, tocados duma doçura um pouco triste. O Desconhecido mergulhou neles como num lago fresco, voltou à tona e ficou boiando abandonado naquela superfície plácida. Agora não estava mais sozinho nem perdido nem morto (VERISSIMO, 2005: 40).

É possível aludir ao homem de branco – personagem solitária, de olhos escuros, profundos, doces e tristes – a projeção do *eu mesmo*, o lado verdadeiro do Desconhecido. O lado bom do desmemoriado, separado do seu lado mau, estaria sempre presente e, na junção dos dois, o homem tornar-se-ia completo. A presença do monge é um alento para o Desconhecido, na perspectiva de retomada de sua vida e de seu casamento.

No lento retornar das lembranças, o Desconhecido distancia-se dessa figura que passa a lhe causar desagrado e mal-estar: “É estranho que este vagabundo com aspecto de santo ou profeta esteja a tocar na praça deserta a esta hora do amanhecer. Decerto dormiu ao relento, não tem casa, foi abandonado por alguém...” (VERISSIMO, 2005a: 110). Ou seja, quanto mais se aproxima da realidade, mais constata os fracassos da sua vida, dentre eles, a irrevogável separação. “A minha casa, a minha mulher... De súbito os acontecimentos da véspera lhe voltam à mente acompanhados duma sensação de desfalecimento e náusea” (VERISSIMO, 2005a: 105). O regresso da memória se dá

entremeado por retrospectivas às vivências infantis e aos acontecimentos recentes, em uma viagem para dentro de si, em um deslocamento rumo ao passado.

Assim que as recordações começam a aflorar, a personagem retorna à infância, à casa materna, “o ninho” segundo Bachelard (2012: 110). Naquele local de aconchego morava com os pais e as três tias maternas as quais o criaram sob rigorosa doutrina católica. Certa feita, flagra seus pais em intimidade e pensa que o progenitor estivesse ferindo a mãe querida, Maria. Visto que a considerava uma mulher pura, uma santa, a cena provoca devaneios, como o de que o pai um dia a mataria com uma faca. Sendo assim, no futuro, explica-se que a morte da mãe fosse interpretada como homicídio e o pai, como assassino. Essa experiência causa-lhe um trauma e seu posterior recalcamiento, refletindo-se, anos mais tarde, no matrimônio. Segundo Bachelard, a atmosfera da primeira casa reflete-se nas demais positiva ou negativamente. Assim, no enredo, o duplo perseguidor consubstancia-se nas lembranças que a perseguem continuamente evoca, inclusive na “casa sonhada” (BACHELARD, 2012: 74). Os acontecimentos da infância deixam uma marca indelével na vida sexual do Desconhecido de modo a torná-lo incapaz de cumprir o compromisso conjugal. Quando porventura a esposa, outra Maria, tomava a iniciativa, ele a hostilizava e ofendia “*Cadela indecente!*” (2005: 124). Afinal, segundo os preceitos bíblicos apregoados insistentemente pelas tias, uma mulher, uma “santa” não deveria agir daquela forma. O Desconhecido recalca aqueles segredos, definindo-os como pertencentes a um passado morto: “São cadáveres que devem permanecer sepultados e esquecidos” (2005: 113). Tentando reprimir as lembranças que o atormentam, instaura os duplos: o tentador, nos desejos de insultar a esposa, feri-la, fazê-la pagar por todas as humilhações; e o perseguidor, nos ímpetos de matá-la, de se matar, como uma maneira de acabar com toda a humilhação e sofrimento: “morta a facadas pelo marido” (VERISSIMO, 2005: 113).

À medida que a personagem exorciza seus fantasmas, sua memória clarifica, ganha a identidade e perde a ilusão, pois entende que o casamento chegara ao fim e ele era o culpado, referendando a proposta de Rosset: “o duplo está presente no espaço de qualquer ilusão” (1985: 23). Como citado anteriormente, o acabamento do duplo na literatura pode ser interpretado como uma alegoria à eliminação do passado. No entanto, na novela em estudo, não houve eliminação do passado, apenas uma

compreensão dele. O Desconhecido finalmente recupera a memória, entretanto não encontra a carteira de identidade, o nome e, principalmente, o amor próprio.

3 A polifonia e os “Outros” em *Noite adentro*

A novela *Noite* poderia ser apenas um bom exemplo conceitual de narrativa: o relato de um acontecimento em que se estabelecem relações – em geral de causa e de efeito – tornando-o compreensível. O tema do marido abandonado que reavalia e tenta reatar o casamento fracassado já foi (e ainda é) recorrente na literatura; no entanto, Erico Verissimo procura recobrir de significados essa situação trivial. Assim, em *Noite*, uma personagem é inserida, fortuitamente, por um narrador heterodiegético, em um espaço soturno e desconhecido. Toda a novela se restringe, cenograficamente, à tentativa desesperada de entender, dar sentido aos fatos que o levaram à amnésia. Encadeia-se uma narrativa que, de certa forma, pode ser classificada de autocomplacente.

O autor-criador – uma voz social refratada esteticamente – ocupa uma posição axiológica construída por meio de recordações e de cortes temporais para abarcar a trajetória do herói. Fornece às suas personagens as palavras que são permeadas por fios ideológicos, contraditórios entre si, uma vez que frequentam e se constituem em todos os campos das relações e dos conflitos sociais. Nos procedimentos de construção da narrativa, o criador escolhe se dará a sua voz à personagem ou se falará por ela. Ao dar voz às personagens, permite que essas vozes se entrecruzem, em um diálogo marcadamente polifônico. No romance polifônico, “toda a realidade se torna elemento de sua autoconsciência” (BAKHTIN, 2013: 53). Logo, a fim de examinar o duplo sob a perspectiva proposta por Bakhtin, há de se considerar *quem olha e de que lugar*.

Em *Noite*, o autor-criador obriga, muitas vezes, o (anti)herói a se olhar no espelho e, desse modo, a visão artística a que se tem acesso é a de uma personagem que quer se perceber na realidade em que está inserida: “[...] levou algum tempo para perceber que estava diante dum espelho. Começou a fazer gestos que o *outro* repetia”. (VERISSIMO, 2005: 21, 22). O anti(herói), logo nas primeiras páginas, olha-se no espelho com o olhar ajuizador dos outros, olhar que se funde com o seu, criando, assim, certa antipatia pelo seu rosto, como se fosse um inimigo: “Saiu a caminhar lentamente, e de instante a instante balbuciava – “Meu Deus!” – achando estranha a própria voz

como achara estranha a própria imagem. Passou por outras vitrinas e evitou-as, como se fossem novos inimigos” (VERISSIMO, 2005: 21, 22).

A imagem do espelho é falsa, pois cada um se contempla de um campo de visão; os de fora têm acesso a aspectos do desmemoriado que lhe são inalcançáveis, portanto, só a partir do *outro* é que se pode se enxergar na totalidade. Ao mirar-se no espelho, o Desconhecido não se enxerga como realmente é, mas como crê que os *outros* o veem, pois “está possuído por uma alma alheia” (BAKHTIN, 2011: 31). Para o homem de gris, a imagem que surge no seu campo de visão lhe causa espanto, torna-se-lhe valorativa, passa a ser objeto de reflexão, de sua autoconsciência. No ato da contemplação a personagem nunca está sozinha, posto que indaga a impressão que causará aos outros.

O *outro* era ele. Mas ele era... assim? Chegou a encostar a testa no vidro para ver mais de perto a própria imagem. Quedou-se por alguns segundos nessa postura, os olhos agrandados por uma nova espécie de temor. Teve ímpetos de quebrar o espelho [...] (VERISSIMO, 2005: 21, 22).

Em *Noite*, o (anti)herói tem um excedente de visão que lhe vem pela interação tensa do olhar do *outro* sobre si, inclusive quando o anão o retrata. Esse excedente só é possível a partir do momento em que o *eu daqui* interage com o *eu dali*, dando-lhe acabamento e, posteriormente, retornando ao lugar originário. Ao longo da narrativa, esse acabamento, contudo, não é consumado. Do lugar em que se encontra, o anão captura, não só a aparência, mas também a alma do desmemoriado “[...] Seus olhos me intrigaram. De longe eu não podia ver direito, por isso não completei o retrato. Espere, me olhe bem de frente. Assim...” (VERISSIMO, 2005: 28).

O Desconhecido entra em conflito, não se reconhece no desenho, pois não cria uma imagem sólida e pré-determinante de si e luta contra as imagens que o disforizam. Tal fato ocorre porque o (anti)herói tem uma impressão de si que não coincide com a do *outro*. Para se reconhecer no desenho, demandaria sair do seu lugar e assumir o lugar do *outro* em relação a ele, ainda que, para isso, fosse necessário imaginar esse *outro*:

Depois baixou o olhar para o retrato, que continuava sobre a mesa, todo respingado de farofa e sebo, e procurou descobrir *nos olhos da figura* a revelação de que o corcunda falava. (VERISSIMO, 2005: 36, grifos nossos).

Neste sentido, o sujeito, materializado na personagem, sempre dialoga com o discurso de *outrem*, os monólogos interiores representam o lado direito e avesso do discurso, um ressoar de entoações, uma relação dialógica que está em acordo ou em desacordo. Somente é possível revelar-se a si mesmo por um diálogo interior, na comunicação com outro participante, momento em que emerge o duplo. Para Bakhtin, o duplo é o *eu* e o *tu*, inscritos na consciência do anti(herói), que se confrontam na busca pela identidade. Esta, por sua vez, se constrói na tensa relação com o *outro*: o que o herói é realmente, o que é para si e o que é para os *outros*: “[...] só pode coexistir no mesmo plano outra consciência, ao lado do seu campo de visão, outro campo de visão, ao lado de sua concepção de mundo, outra concepção de mundo” (BAKHTIN, 2013: 57).

Na novela em exame, o acontecimento na véspera serve para acionar as vozes interiores as quais aprofundam o conflito do (anti)herói, pois a imagem que faz de si *é* e *não é* real ao mesmo tempo. O Desconhecido entra em conflito com os *tus* que aparecem no discurso, pois ele próprio se encontra em divergência consigo mesmo. Os *tus* são projetados nas personagens antagônicas do mestre, anão *versus* monge em um diálogo no limiar: “instala-se o diálogo no limiar [quando] a personagem se encontra entre o simulacro que constrói para esconder de si a verdade e a nova percepção dos fatos. [...]” (ALVAREZ; LOPONDO, 2012: 11). Verifica-se no Desconhecido um sujeito dividido entre o que é – indigno, insuficiente, culpado – e o que *deseja ser*: articulado, extrovertido, exímio conquistador e marido exemplar.

No plano formal estético, os diálogos consigo mesmo são expostos com travessões, assim se desenvolve a intriga com os duplos como uma confissão dramatizada de sua autoconsciência. Toda obra é construída com os diálogos entre vozes dissonantes que parecem exteriores, mas são interiores em uma consciência que se decompôs. Aos ouvidos do Desconhecido soam vozes diferentes: a dele, a dos *outros*, a do homem alto, a do corcunda. Os exemplos a seguir estão na ordem mencionada:

O remorso picou-o. Não *devia gastar o dinheiro alheio. Não era direito*. Teria um dia de responder por aquilo. Na primeira rua deserta ia livrar-se da carteira, atirá-la na sarjeta ou dentro de algum bueiro... (2005: 22, grifos nossos).

O Desconhecido foi despertado de sua contemplação por um grito. Tomado dum medo pânico rompeu a correr às cegas [...] E as *vozes às suas costas – agora eram muitas – faziam-se cada vez mais fortes, e pareceu-lhe que diziam: – Pega! Pega!* Ele corria sempre [...] (2005: 20, 21, grifos nossos).

– Temos posto muita gente para o outro lado da fronteira, hem, *nanico*? (2005: 36, grifos nossos).

– Mas não se esqueça – *ameaçou o corcunda* – que nós conhecemos o seu segredo. Não adianta fugir. (2005: 37, grifos nossos).

Enquanto o Desconhecido se encontra amnésico, confunde-se, especificamente, a voz do (anti)herói com as das personagens *anão* e *mestre*. O discurso parece ser independente em relação ao discurso do outro, inclusive na composição em travessões, mas se trata de um monólogo a respeito de sua existência e da tábua de valores que construiu para si. São personagens o acesso à autoconsciência e atuam como três vozes: o *eu para mim*, o *eu para os outros*, os *outros para mim*:

[Na voz do anão, o *eu para mim*]:

– Veja bem, cinquenta. *Sou um homem escrupuloso*. Guarde o seu dinheiro. O desenho é seu. *Vamos, bote a carteira no bolso, que este lugar não é lá muito seguro...* (2005a: 30, grifos nossos).

– Você é *o sujeito mais estúpido* que tenho encontrado em toda a minha vida. (2005: 37, grifos nossos).

[Na voz do anão, o *eu para mim* e os *outros para mim*]:

[...] *Detesto a virgindade, o pudor me dá náuseas, os chamados homens de caráter me matam de tédio. Sou um sujeito sincero*, Coisa que *muito poucos podem dizer de si mesmos*. (2005: 30, 31, grifos nossos).

[Na voz do mestre o *eu para os outros*]:

– Eis que *um homem moço, bem-apessoado e bem vestido é encontrado sozinho num café suspeito da zona do cais, o olhar desvairado de quem está sendo perseguido*. Dois cavaleiros de boa vontade sentam-se à sua mesa, oferecem-lhe sua amizade, querem ajudá-lo no transe difícil e eis que a *misteriosa personagem se nega a revelar a sua identidade, alegando que não se lembra de nada. No bolso, tem uma carteira recheada-e ninguém normalmente carrega consigo tanto dinheiro*. (2005: 39, grifos nossos).

Ressalta-se que não há três emissores diferentes e sim as réplicas com os valores do sujeito que enuncia, ou seja, pelos diálogos adentra-se à autoconsciência do herói, uma vez que é ele falando consigo mesmo. As vozes não só penetram a alma do Desconhecido, como são a própria alma do anti(herói).

[Na voz do anão]:

[...] E o que mais gosto neste café é o nome: "Girassol dos Oceanos". *Não tem nexo, não é mesmo?* É absurdo. Pois é justamente nisso que está o seu encanto. *Que seria da vida sem o absurdo?* (2005: 30, grifos nossos)

– *Está vendo aquela ali?* Tem quinze anos. Faz três meses que caiu na vida. Foi deflorada por um cobrador de ônibus. O pai expulsou-a de casa. Hoje é mulher de beira de cais. – Voltou a cabeça para ela e avaliou-a com olho lúbrico – *não é má, hein?* (2005: 31, grifos nossos).

[Na voz do mestre]:

– *Você* então acha que um deus que não pode defender-se a si mesmo e deixa crucificar-se será capaz de fazer alguma coisa por nós? *Você* acredita nessa balela de céu e eternidade? (2005: 50, grifos nossos).

Os demônios que povoam a autoconsciência do protagonista são ardilosos, segredam aos ouvidos do Desconhecido as próprias palavras dele, provocam, interrogam e gracejam, na investida em se reconhecer culpado, repetindo com o mesmo tom as ideias que lhe são mais ignotas:

[...] Guardou a carteira e ficou olhando para o chão. Decerto tinha roubado. Mas como, se não era ladrão? A verdade é que aqueles objetos não lhe pertenciam. Ia pagar caro o seu crime. Crime? Quem foi que falou em crime? Sim, podia ter assassinado alguém. (2005a: 17).

[...] Sim, era a solução. Não! Talvez fosse pior. Se o prendessem e ele não pudesse dar conta do dinheiro roubado? Mas eu não roubei! – gritou. (2005: 17).

– Talvez agora o cavalheiro nos queira contar com toda a franqueza o que se passou às seis e quarenta e sete... (2005: 38).

– No seu pulso –continuou o magro – traz um fino relógio: o vidro e o mostrador estão partidos, os ponteiros parados revelam a hora em que algo de violento aconteceu: seis e quarenta e sete. O Desconhecido continua a afirmar que não se lembra de nada, que não sabe quem é nem onde mora. *Bien!* Eis que de súbito, num gesto distraído, tira do bolso um lenço manchado de sangue... Que podemos deduzir de tudo isso? (2005: 39).

Segundo Bakhtin (2013), no romance polifônico os planos das personagens são conectados, refletem-se um no outro. Em *Noite*, A palavra que sai da boca dos duplos é ofensiva, pois são palavras dele mesmo proferidas por outros, às avessas. As próprias palavras na boca do anão ou do mestre provocam ódio ou temor: “Decerto o corcunda matou a menina. Teve ímpetos de saltar sobre o réptil e esmagá-lo. Suas mãos tremiam, o cigarro lhe caiu da boca. Odiava aqueles dois monstros! ” (2005: 45). O (anti)herói tem consciência dos limites do seu caráter, dos seus princípios, do que o enoja.; os duplos ultrapassam tais limiares. No seu íntimo povoam muitas vozes, há uma voz que lhe diz as verdades, outra que o coloca à prova, outra que o chama para a aventura; todas provocam o anti(herói) em vários tons, em um coro polifônico:

[...] E, como num pesadelo, o Desconhecido via agora a cabeça decepada do proprietário flutuando no ar. *Sim! Todos ali no café estavam mortos e postos em conserva, boiavam na atmosfera ácida, amolecendo, apodrecendo, numa dissolução irremediável [...]*. (2005: 40, grifos nossos)

Por uma razão misteriosa, o Desconhecido achava que não devia escutar o que o *outro* lhe dizia. No entanto ali estava sem dizer palavra nem fazer o menor gesto. E as coisas que *aquele homem lhe segredava eram esquisitamente sedutoras sem deixarem de ser hediondas*. (2005: 49, grifos nossos).

O anão murmurou:

– O céu é aqui e agora. Você está com a carteira recheada e a noite mal começou. (2005: 50).

– Está vendo? Sua morte também já começou. As moscas têm um faro infernal. É bom não perder tempo. (2005: 51).

O mesmo universo semântico, morte, morrer, é murmurado com diferentes sentidos ideológicos, com diferentes tons. Se se levar em consideração que os diálogos são desdobramentos da autoconsciência do herói, a forma como ele interpreta o mundo, há uma polêmica velada, mas que nas representações do anão e do mestre fica manifesta. Um lado do homem de gris revela que a vida dele era como a do defunto, morta, e que, portanto, não deveria perder as oportunidades de divertimento. Outra lhe assevera que, com dinheiro no bolso, deveria aproveitar, pois a vida era curta. Outra lhe afirma que todos são crápulas: “– É um crápula – disse o corcunda com nojo, cuspidando no chão”. (2005: 37); “– Qual! São todos iguais. Uns crápulas” (2005: 72). A palavra direcionada para o discurso do outro determina o estilo e o tom, a maneira de pensar e sentir, ver e compreender a si e o mundo que o cerca.

Enquanto fala, a personagem dirige-se a si mesmo por você, denunciando-se e muda de posição diante do interlocutor: fala para si mesmo, mais à frente se dirige a um delegado que julga as suas ações, outras interpela um público imaginário.

– Você matou a sua mulher.

A voz do mestre era um lento rosar. O homem de gris sacudia a cabeça—não! não! não!

– Onde escondeu a faca?

– Não me lembro!

Mas através dum nevoeiro ele divisava um homem ajoelhado no meio de árvores, a cavar no chão. Santo Deus! Teria enterrado a faca no Parque?

O mestre pareceu perder a paciência.

– Confesse logo. Por que matou sua mulher? Ciúme? Encontrou-a na cama com outro homem? Hem? Hem? (VERISSIMO, 2005a: 54).

[...] tudo isto pode ser apenas um sonho e ninguém nunca nos pede contas de que fazemos em sonhos... Quem é que o impede de deitar-se de novo? (VERISSIMO, 2005: 108).

Cabe lembrar que, segundo Volóchinov. (VOLÓCHINOV, 2017: 93) o sujeito sempre reflete e ressignifica acerca de tudo o que vive, assimila as verdades a partir de um filtro, em responsividade, age de acordo com a tábua de valores estabelecida ao longo da sua existência. Conforme adquire maturidade, esse quadro torna-se cada vez mais complexo, quer do ponto de vista estético, ético, moral ou religioso. O mundo externo e os costumes colaboram na formação da autoconsciência que vive do seu

caráter inacabado, em formação. Nesse sentido, a tábua de valores do (anti)herói de Verissimo foi erigida em severas bases religiosas e morais: “Nas manhãs de domingo costumava vir à missa a pé” (VERISSIMO, 2005: 109). Entretanto, na sociedade retratada em *Noite*, o *ethos* machista estabelecido é o do homem exitoso social e sexualmente. Destarte, os princípios morais e religiosos não autorizam o desmemoriado a ceder aos prazeres lúbricos, considerados pecaminosos, resultando em um sentimento de culpa. A pressão social de que o homem deve ser voluptuoso, conquistador, aliados à sua impotência resultam em sensação de fracasso, dissabor, constrangimento, desorientação. O Desconhecido reprime os desejos ligados ao prazer, às pulsões de vida: “*Estendeu-se na cama, cruzou os braços e por alguns segundos ficou entregue à vaga, mas perturbadora impressão de que estava fazendo algo de proibido, de ilegal, de pecaminoso*” (VERISSIMO, 2005: 118, 119 - negritos nossos)]. A consciência se converte numa luta entre ideias aceitas socialmente – em que a personagem acredita – e ideias não permitidas, por isso há um embate entre pontos de vista, de apreciações e a polêmica é desvelada. Os fundamentos morais do Desconhecido divergem dos *outros*, do anão, do homem alto e de si mesmo. O anti(herói), de certa forma, busca respostas para suas dúvidas e inseguranças no universo do grotesco e do profano o qual se entrechoca com o universo sagrado apreendido durante a vida. O Desconhecido não pode deixar de ser o que é, por isso a replicação em espectros.

À medida em que recobra a memória, desaparecem o homem alto e o anão, nota-se a coexistência das vozes dos *outros*, dele mesmo e do narrador, vários discursos em um só enunciador. Essa polêmica interna é revelada, esteticamente, por meio do discurso indireto livre o qual permite reconhecer duas vozes distintas nas mesmas palavras. A fronteira entre o que pensa a personagem e o que dizem o narrador e as demais personagens é tênue. As palavras são bivocais, em cada uma retumba a discussão: não se sabe se são as outras personagens que se dirigem ao anti-herói; se o narrador que se dirige ao leitor ou se é o anti-herói que se dirige ao leitor. Ademais, o narrador passa a impressão de que o Desconhecido é uma personagem pouco digna de confiança, tanto ao expor as suas memórias, como ao apresentar sua versão dos fatos, justificando-se o tempo todo, centrado em si mesmo. Dos muitos lugares em que se situa, o (anti)herói, autocomplacente, encontra justificativas e isenções para si mesmo. Nota-se um tom de comisseração e de assentimento diante dos fatos:

[...] tudo isso eram vozes que provocavam contar algo que ele não conseguia entender. Por que lhe falavam por enigmas? Por que não diziam tudo claramente? (VERISSIMO, 2005: 101).

Fui narcotizado, despido e trazido para aqui. Conspiração de inimigos, pessoas que me querem comprometer, desmoralizar, destruir (VERISSIMO, 2005: 105).

A própria voz lhe torna como um fantasma: "Minha mulher me abandonou". Disse estas palavras como se estivesse a transmitir a si mesmo a notícia terrível (VERISSIMO, 2005: 106, 107).

Um dos recursos estilísticos é a evasiva, a qual, segundo Bakhtin (2013), consiste em deixar o herói ambíguo para si mesmo. A evasiva deforma a percepção sobre si, não sabe se é a própria opinião, arrependido, ou a opinião do *outro* que o absolve: “eu me condeno o outro me absolve” (2013: 271). O desmemoriado condena a si mesmo para provocar o reconhecimento do *outro*.

Seu coração batia descompassado, a cabeça latejava-lhe de dor, mas ele sentia merecer tudo aquilo. Era um criminoso. Devia ser castigado. (VERISSIMO, 2005: 95).

[...] Se ela voltou, ó meu Deus, se ela voltou prometo que daqui por diante tudo vai ser diferente. Agora eu sei. *Mea culpa. Mea máxima culpa.* Prometo. Juro. Por tudo quanto há de mais sagrado. Juro. Juro. Juro (VERISSIMO, 2005: 126).

Em outra passagem conclui que a culpa dos seus atos era da esposa e o narrador deixa transparecer exatamente o contrário, que o anti(herói) é um sujeito tal como os duplos que se avultaram: desprezível, cruel e egoísta. Os desejos reprimidos, a necessidade de ser mais expansivo, admirado, desejado, sedutor – os seus demônios – vieram à tona. À medida em que recobra a memória, o anão e o mestre desaparecem e se instauram, definitivamente, no íntimo do Desconhecido.

No episódio que desencadeia o conflito, notam-se a coexistência das vozes das tias, dos *outros*, dele mesmo, do narrador, vários discursos em um só enunciador, A realidade do homem na boca dos *outros* penetra na alma inacabada e irresoluta do Desconhecido a polêmica não é dirigida a ninguém, só a ele.

Em solilóquio, a personagem sente-se culpada em virtude dos princípios adquiridos, verdades que foram moldadas com base em outras verdades. Ao humilhar a esposa, deveria responder por aquele ato, ter uma atitude responsivo-ativa e, para isso, (re)avaliar-se. O (anti)herói chega à terrível verdade por si mesmo, por meio de sua autoconsciência: ao aviltar a mulher, estava coberto de sangue, assassinara-a

simbolicamente era, verdadeiramente, “um crápula”. Dentro de si, o discurso sobre o mundo funde-se ao discurso autoconfessional, suscita o arrependimento figurativizado no homem da gaita cuja presença se faz até o final:

Chegava-lhe aos ouvidos o choro manso e sentido da mulher. Ele a havia ferido profundamente. O corpo e o espírito. Era um animal. Um cavalo! (VERISSIMO, 2005: 120).

[...] A musiquinha parece contar uma história, dizer alguma coisa que ele se esforça por entender, como se um amigo invisível estivesse a falar-lhe em surdina numa língua remota e quase esquecida. (VERISSIMO, 2005: 110).

O sujeito passa vida no limite de grandes decisões, diante das crises e reviravoltas de sua vida no limiar. As personagens são símbolos de uma possível solução vital aos seus dilemas pessoais, aos problemas ideológicos que as atormentam. No final da narrativa o herói encontra a solução para as perguntas que faz no início: “Quem sou eu? Onde estou? O que aconteceu?”. Uma voz encontra a própria voz, orienta-se em relação a outras e contrapõe-nas para separá-las da sua própria voz e revelar a si mesmo entre os outros discursos “na mais tensa orientação de reciprocidade com eles” (BAKTHIN, 2013: 277). O (anti)herói de *Noite* não é um discurso sobre si mesmo, mas um discurso sobre o mundo.

Considerações finais

O termo *Unheimliche* utilizado por Freud em seu artigo “*Das Unheimliche*” (1929) porta um significado bastante amplo: estrangeiro, inquietante, desconfortável, obscuro, repulsivo (entre outros). Tal conceito inscreve um novo modo de pensar sobre a questão do ameaçador e sinistro *outro* que habita o sujeito. A dualidade existe em cada ser tão separada a ponto de uma não saber da existência da outra; não obstante, se complementam. O esvaziamento do *eu*, a perda da identidade, da individualidade e da liberdade levam à eclosão do duplo e, conseqüentemente, a uma vivência em que o indivíduo não reconhece ou não quer admitir essa condição psíquica. É nesse momento que, sem a censura do superego, os resíduos ocultos no *id* vêm à tona, desarticulam o sujeito e causam-lhe estranhamento. O indivíduo toma consciência ou repensa sobre si na relação com o seu duplo, na representação artística dos conflitos que configuram a psique humana: bem/mal, certo/errado, passado/presente, beleza/feiura, homem/animal, sagrado/profano. Chegar ao equilíbrio é elevar a franqueza da *persona* e dissipar os conteúdos reprimidos pela sombra.

Em *Noite*, há estreitas relações entre os conteúdos reprimidos pelo Desconhecido e o espaço que percorre, entre aqueles e o aparecimento do duplo. A sombra é figurativizada por meio da escuridão e por uma personagem amnésica, desnorteada que vagueia sem rumo certo em um espaço anônimo. Os demônios surgem à noite em uma correspondência ao fato que cada sujeito traz em si os seus próprios fantasmas que podem surgir em momentos de desespero. As “aves noturnas” fazem analogia às relações do sujeito com os *outros* e consigo mesmo. A noite do Desconhecido é o momento em que, mais cedo ou mais tarde, querendo ou não, um aspecto latente irrompe. A necessidade de descobrir a si mesmo cobra-lhe um reconhecimento de si nesse limiar, um norte para a sua existência. Essa experiência traz à tona traumas do protagonista que foram recalcados na infância e que se encontravam no inconsciente, necessitando ser purgados e superados, para que pudesse encontrar, enfim, o equilíbrio.

Adentrou-se a personagem a partir dela mesma, sua consciência e sua autoconsciência, das reflexões de si e dos outros sobre ela, por meio do monólogo interior. O entrecruzamento de vozes distintas no discurso da personagem, a sobreposição de imagens, encaminham ao todo fragmentado do sujeito em busca de sua identidade, nos vários cenários que compõem a obra. Sob a ótica bakhtiniana, o duplo consiste no medo dos *outros*, “da alma alheia” (2011: 31). Bakhtin conclui que a personagem tem um ponto de vista sobre o mundo e sobre si mesma expondo sua consciência e sua autoconsciência: “importa o que é o mundo para a personagem e o que ela é para si mesma” (BAKHTIN, 2013: 52). Examinou-se que tal desdobramento se torna estratégia de autoconhecimento e, ao mesmo tempo, se dá como projeção identitária no *outro*.

Estas reflexões não esgotam as leituras possíveis de *Noite*, mas apontam metonimicamente para a real estatura da obra literária de Erico Verissimo que tão à vontade se move nos meandros da psique humana, ao desvelar os sentimentos paradoxais do novo cavaleiro – hesitante, destituído de autonomia – no encontro consigo mesmo, no cotejo com todos os seus temores secretos.

TRABALHOS CITADOS

ALVAREZ, A. G. R.; LOPONDO, L. Diálogo no limiar e diátribe: mecanismos de construção da autoconsciência do sujeito. *Bakhtiniana*, Revista de Estudos do Discurso. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, v. 7, n. 2, p. 5-18, 2012.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. 2. ed. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BAKHTIN, M. A forma espacial da personagem. In: _____. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 21- 90.

BAKHTIN, M. A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski. In: _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 52-86.

BAKHTIN, M. A ideia em Dostoiévski. In: _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 87- 114.

BAKHTIN, M. O discurso em Dostoiévski. In: _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 207-310.

BORDINI, Maria da Glória (Org.). *O escritor no tempo*. Porto Alegre: Sulina, 1990.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Erico Veríssimo, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.2, nov. 2003.

CANDIDO, A. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 17-39.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 2. ed. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FREUD, S. O estranho. In: *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Edição *Standart* brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v.17, p. 138-162.

FRIEDMAN, N. *O ponto de vista na ficção*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar. / mai. 2002. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/53/15-norman-2.pdf>>. Acesso em: 03 jun. 2018.

PROVÉRBIOS. In: *BÍBLIA SAGRADA*. São Paulo: Paulus, Edição Pastoral.

JUNG, C. G. *et. al. Ao encontro da sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana*. Trad. Merle Scoss. São Paulo: Cultrix, 2012.

JUNG, C. G. *et. al. Chegando ao inconsciente* In: _____ *O homem e seus símbolos*. 5. ed. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. p. 16-99.

KEPPLER, C.F. *The literature of the second self*. Arizona: The University of Arizona Press, 1972.

RANK, O. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Trad. Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz *et. al.* Porto Alegre: Dublinense, 2013. p. 128-130.

ROSSET, C. *O real e seu duplo*. 2. ed. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1985.

SANTO AGOSTINHO. *Les confessions*. Livro XI. (1864) Trad. M. Moreau. Disponível em: <<http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/confessions/confessions.htm>>. Acesso em: 07 out. 2018.

SILVA, V. M. T. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

STEVENSON, R. L. *O médico e o monstro: Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Trad. José Paulo Golob; Maria Angela Aguiar; Roberta Sartori. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2002.

STOKER, B. *Drácula*. Trad. Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Col. Debates.)

VERISSIMO, E. *Noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VOLÓCHINOV, Valentin (Círculo de Bakhtin). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

Ana Lucia Macedo Novroth possui graduação em Letras (Língua Portuguesa) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1989) e mestrado em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2015). Atualmente realiza seu doutorado na Universidade Presbiteriana Mackenzie na área de concentração "Estudos discursivos e textuais", linha de pesquisa "Procedimentos de constituição dos sentidos do discurso e do texto". O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1175-1876>

e-mail anovroth@terra.com.br

Artigo recebido em 13/10/2019. Aprovado em 20/03/2020.

INFERNO PROVISÓRIO: VIOLÊNCIA NAS RELAÇÕES SOCIAIS

Ernani Mügge

Universidade Feevale

Resumo: Este artigo se propõe a analisar a maneira como *Inferno provisório*, de Luiz Ruffato, expõe a violência em suas mais variadas formas, visíveis a partir de relações sociais em que a exploração, a injustiça social e a exclusão se manifestam. Ao evidenciar o percurso do proletariado brasileiro, que progressivamente toma forma, o romance assinala o esboroamento da agricultura de subsistência e a solidificação do período pós-industrial, principalmente a partir da segunda metade do século XX. Ao mesmo tempo que projeta luz sobre a fragmentação das famílias na zona rural, *Inferno provisório* traduz sonhos e frustrações, buscas e desistências da população jovem, que se dispersa por centros urbanos.

Palavras-chave: Violência; Relações sociais; *Inferno provisório*.

Abstract: This article aims to analyze the way as *Inferno provisório*, by Luiz Ruffato, exposes violence, in its most varied forms, visible from social relations in which the exploitation, the social injustice and the exclusion are manifested. By highlighting the route of Brazilian proletariat, which progressively takes shape, the novel marks the crumbling of subsistence agriculture and the solidification of the post-industrial period, especially from the second half of twentieth century. At same time as shedding light on the families' fragmentations in the country side, *Inferno provisório* translates dreams and frustrations, searches and dropouts of young population, which is scattered throughout urban centers.

Keywords: Violence; Social relations; *Inferno provisório*.

Considerações iniciais

A violência acompanha a humanidade desde sempre e tem assumido múltiplas configurações ao longo dos tempos. Comumente compreendida como conduta que resulta em danos físicos, ela pode, entretanto, também ocorrer a partir das relações entre as estruturas institucionais políticas e econômicas e a população em geral, a qual pode se tornar vulnerável a partir de decisões advindas do poder. Trata-se, aqui, da violência estrutural, que é

aquela que oferece um marco à violência do comportamento e se aplica tanto às estruturas organizadas e institucionalizadas da família como aos sistemas econômicos, culturais e políticos que conduzem à opressão de grupos, classes, nações e indivíduos, aos quais são negadas conquistas da sociedade, tornando-os mais vulneráveis que outros ao sofrimento e à morte (Minayo, 1994: 8).

Na configuração da sociedade capitalista brasileira, a violência estrutural pode ser percebida a partir da incapacidade do Estado de assegurar condições dignas ao trabalhador, que, seduzido pela aparente garantia de ascensão social, migra para polos industriais em busca de vida melhor, originando e dilatando, não raramente, bolsões de pobreza.

O atual modelo social classista brasileiro advém de um processo de industrialização que tomou vulto durante o Estado Novo. “A partir de novembro de 1937, o Estado embarcou com maior decisão em uma política de substituir importações pela produção interna e de estabelecer uma indústria de base” (Fausto, 2014: 203). A ideia fortaleceu-se com a entrada do Brasil na Segunda Guerra, em 1942, quando o governo assumiu a supervisão da economia, com a criação da Coordenação de Mobilização Econômica.

Na década de 1950, o capital estrangeiro impulsionou o processo de industrialização no Brasil, o que levou o mercado interno a suprir, de modo considerável, as demandas de bens duráveis. No dia 02 de fevereiro de 1956, o recém-empossado presidente da República, Juscelino Kubitschek, publicou, no *Diário Oficial*, seu Plano de Metas, “o primeiro e o mais ambicioso programa de modernização já apresentado ao país” (Schwarcz; Starling, 2015: 415). Tratava-se de uma agenda que previa a aceleração do crescimento econômico do país e que, entre outras coisas, intensificava o processo de industrialização.

Luiz Ruffato, ao circunscrever as narrativas de *Inferno Provisório* entre os primeiros anos de 1950 e o início do século XXI, elucida, via ficção, o impacto do

processo de industrialização e modernização na sociedade brasileira. Para tanto, coloca em cena personagens que são seduzidas pela possibilidade de se inserirem em um novo contexto, no qual a ascensão econômica e o consequente reconhecimento social se tornem um fato. A mudança, entretanto, muitas vezes implica perdas, em especial, de vínculos afetivos e familiares.

Acompanhar a trajetória desses seres criados pela imaginação possibilita ao leitor de *Inferno provisório* defrontar-se com a realidade empírica, acompanhando a trajetória de atores sociais desde sua saída das regiões de colonização italiana, na Zona da Mata mineira, até as cidades industrializadas, especialmente do estado de São Paulo.

1 A sedução da cidade e o abandono do campo

A narrativa que abre *Inferno provisório*, intitulada “Uma fábula”, tem como uma de suas personagens André Micheletto. Décimo terceiro e último filho de um casal de agricultores que se estabeleceram na região de Rodeiro, Minas Gerais, desde cedo se vê seduzido pelos encantos do além-fronteiras, desafiando o destino projetado pelo pai:

Orgulhoso, aos quinze anos André já conduzia seu nariz às roças fronteiras de Rodeiro, alugando a enxada em jornadas para os lados de Diamante e para os lados do Corgo do Sapo, nunca para as direções da Serra da Onça (Ruffato, 2016: 21).

A preferência do jovem por determinado espaço geográfico – Diamante e Corgo do Sapo – em detrimento de outro – Serra da Onça – antecipa, ao leitor, os futuros passos da personagem, pois o confronto entre esses dois espaços geográficos coloca em oposição campo e cidade, atraso e progresso, tristeza e alegria.

A opção de André em buscar outra alternativa de vida é sugerida pela passagem que descreve sua mudança após o trabalho. Ao final da lida na roça, a figura do roceiro se transforma em um morador de cidade:

esculachado em dentro do brim e da camisa de manga comprida riscada, bota dura no pé, chapéu de palha esfiapado, cigarro sem filtro margando o céu de boca lavados os pés, a cara, os braços e as partes virava outro, iludido em cima de sua Görike, espelhos retrovisores e campainha trim-trim no guidão, punhos com franjas multicoloridas, limpa-raios nas rodas, para-lamas e capa de selim com escudos do Botafogo, farol de dínamo, muda de roupa limpa, dentes brilhosos, cabelos finos assentados com Brylcreem, perfume ordinário no cangote, enfiando-se pelas ruas (Ruffato, 2016: 21).

A preocupação com a aparência e o cuidado com os apetrechos da bicicleta, de procedência alemã, revelam o desejo de um futuro longe da roça. A propriedade do pai já não o satisfaz, e a própria Cataguases é pequena diante de seus olhos.

[...] um zumbido nos ouvidos, um dia encorajar-se, aventurar em Ubá, dizem que cidade grande, de amplas modernidades, espiava o ônibus resfolegante na praça, Cataguases-Ubá, janelas pintadinhas de olhos, baixava a canga, iria ainda, deixa estar, arrumava emprego numa fábrica de móveis, ganhava dinheiro, punha um implante de dente de ouro na boca, e, depois sim, caçava uma noiva, casava, pois, a que outro fim se destina a vida (Ruffato, 2016: 22).

André simboliza a gênese do processo de migração do campo para a cidade, que caracteriza o esboroamento de uma estrutura pautada pela produção agrícola. “Entre 1940 e 1970, o Brasil saiu de uma sociedade agrária e ingressou na era industrial” (Pastore; Silva, 2000: 2). A busca por empregos transformou progressiva e rapidamente o cenário urbano:

Em 1940, o Brasil tinha apenas 51 cidades de mais de 20 mil habitantes, compondo 16% da população total. Em 1950, o número de cidades passou para 85 e, em 1960, para 155. Nesta data, o Brasil já tinha 6 macro-cidades (i.e., mais de 500 mil habitantes) e a população residente em cidades de mais de 20.000 habitantes já correspondia a 29% do total. Embora as cifras sejam bastante precárias, estima-se que o êxodo rural foi da ordem de três milhões, na década de 40, e de sete milhões na década de 50 (Martine; Garcia, 1987: 60-61).

Ruffato realça esse processo migratório na medida em que cria uma série de personagens que, tal qual André, estendem seu olhar para além das fronteiras. Na representação, Rodeiro se constrói como espaço rural que acolheu, em épocas passadas, os imigrantes italianos, mas que sofreu as consequências do processo migratório. Encurralados pela falta de políticas que lhes garantissem uma sobrevivência digna no campo, os filhos de agricultores migram em busca de melhores condições de vida. Esse é o caso de Zito Pereira, personagem de “A danação”:

Quando completou dez, onze anos, a roça de milho e fumo que tocavam à meia desandou, empurrando-o para longe da família. Arranjou-se em Cataguases, nos fundos de uma oficina mecânica, entrou no SENAI, Deus sabe como, e de lá atirou-se à vala comum, São Paulo (Ruffato, 2016: 66).

O destino de Zito foi o de muitos outros, o que tornou a região agrícola um espaço despovoado. A situação de abandono do campo aparece em “O segredo”, pelos

olhos da personagem Francisco Pretti, que, após décadas, visita o lugar de sua infância, em Bagagem, nas proximidades de Rodeiro:

Lá longe, uma casinha de sapé, fechada, abandonada, [...]; outra, suspensa no despenhadeiro, paredes arriadas, destelhada, a cruz envolvida numa massa disforme, um dia papel-crepom colorido, ainda agarrada à porta agora desnecessária... [...] À beira do caminho, as choças iam ficando para trás, ali morava o Orlando Spinelli; lá, a fazenda dos Bettio; acolá, os Finetto; na virada do morro, os Benvenuti... Alá!, os meninos roçando o pasto, colhendo milho, cavucando buraco atrás de tatu, de lagarto... Alá!, [...] E mato, mato, mato (Ruffato, 2016: 122-123).

Em artigo publicado no *El País*, o próprio Ruffato esclarece o destino dos imigrantes italianos que se estabeleceram na Zona da Mata mineira. De acordo com o autor, durou pouco a euforia dos imigrantes italianos que vieram para a região, na segunda metade do século XIX, fugindo da miséria do Vêneto:

Já no final da primeira década do século XX, a economia da Zona da Mata estava inteiramente desmantelada – o golpe fatal dado pela quebra da bolsa de Nova York em 1929 e a tomada do poder central por uma nova elite política, no ano seguinte. Assim, a região mergulhou num processo de letargia, que absorveu a quase totalidade de suas cidades. O empobrecimento empurrou as famílias imigrantes para a agricultura de subsistência, em terras pouco férteis e distantes dos centros consumidores (2016, s/p).

Durante o percurso, alguns imigrantes conseguiram acumular, como trabalhadores nas fazendas de café, um pequeno capital, que lhes serviu para adquirir pequenos lotes de terras. Consoante Campoli (*apud* Giroletti),

muitos imigrantes italianos tornam-se produtores autônomos de café em pequenas e médias propriedades, adquiridas por eles com recursos acumulados na agricultura, na prestação de serviços como assalariados ou mediante a compra de um módulo de terra quando de sua participação na fundação de núcleos coloniais organizados pelo governo ou por particulares nas Zonas da Mata e do Sul (Campoli, 2013:118).

Entretanto, de acordo com Ruffato, viviam de forma “espartana”, “isolados em suas propriedades montanhosas, muitas vezes de difícil acesso, vencidas as distâncias a custo por meio de cavalos, charretes ou carros de boi” (2016, s/p). É possível correlacionar esse cenário do mundo empírico com o contexto ficcional que se abre diante do professor Francisco Pretti, quando de sua ida a Bagagem.

2 Cataguases: o desencanto

Se, em meio ao desvairado processo de industrialização por que passa o país, Rodeiro representa o arcaico, o ultrapassado, o que agoniza, Cataguases, apesar de cidade que ostenta algumas indústrias – Manufatora, Industrial, Saco-Têxtil, Irmãos Prata – se revela, na obra ruffatiana, como lugar do desencanto, que perdeu sua atração diante de cidades mais industrializadas do eixo Rio-São Paulo. A frustração de grande parte dos trabalhadores de Cataguases tem suas razões: a condição de assalariados lhes garante somente o mínimo para a sobrevivência, negando-lhes a condição de uma vida digna. Nessa conjuntura, a opção de moradia de parte das personagens é o Beco do Zé Pinto, uma espécie de cortiço situado na região periférica da cidade. Estabelece-se, assim, o que Robert Castel assinala como uma das características da “condição proletária” do início da industrialização, e que ainda se mantém: “uma remuneração próxima de uma renda mínima que assegura apenas a reprodução do trabalhador e de sua família e que não permite investir no consumo” (1998: 419).

Hélia é uma das personagens de Ruffato que, em um desabafo com as amigas, sintetiza sua condição proletária: “Estou cansada... Cansada de morar nesse beco... nessa bagunça... nem um quarto só pra mim eu tenho!... E estou de saco cheio da fábrica... acordar cedo... aguentar o Jacy...” (Ruffato, 2016: 75).

A vida de Hélia resume-se na seguinte rotina:

[...] ligar o rádio, almoçar sem vontade, tomar um gole de café requentado, deitar na cama, mastigar os minutos à espera da hora de regressar para a fábrica, pegar o cataníquel, apear, conversar rapidamente com uma ou outra colega, ouvir o apito, bater o cartão de ponto, e se enterrar de novo na fornalha da tecelagem, todos os dias, todos os meses, todos os anos, até o fim dos tempos... (Ruffato, 2016: 78).

Não vendo saída para sua vida – “Não. Nunca vou conseguir sair desse inferno” (Ruffato, 2016: 79) – decide se jogar no Rio Pomba, mas é impedida pelo ex-namorado, que a leva para casa. Na narrativa, o destino da personagem permanece em aberto.

Enfatize-se, também, que a dinâmica do trabalho assalariado exerce forte influência nas práticas sociais. Uma vez que precisam cumprir horários fixos, os trabalhadores não conseguem participar de eventos que ocorrem no horário de expediente. Na ocasião do trágico falecimento de Marquinho, personagem de “A mancha”, a mãe vê-se privada de receber o apoio de amigos: “Amanhã o pessoal sai cedo pra trabalhar, cinco e meia, às seis a fábrica apita, não vai ninguém no enterro?” (Ruffato, 2016: 30).

Cataguases passa a ser, assim, um lugar detestado por parte de seus habitantes, especialmente jovens, ávidos por ascensão social que, acreditam, possa ser alcançada mediante um emprego em uma cidade industrial. Se o sonho de André, no início da narrativa, é trabalhar em uma empresa de móveis em Ubá, agora as atenções de seus conterrâneos se voltam para São Paulo e Rio de Janeiro. É o caso de Jorge Pelado que, jovem ainda, se vê envolvido pelo desejo de deixar a cidade, motivado pela miséria: “(Todos os domingos, Jorge Pelado ia para a rodoviária espiar o ônibus de Cataguases. Ensaiaava o dia em que compraria uma passagem e, todo lorde, na primeira poltrona, cumprimentaria os conterrâneos” (Ruffato, 2016: 187). Chega a imaginar a reação das pessoas quando retornasse para uma visita: “Aquele ali não é o Jorge da Bibica? É sim... Como está mudado... É, endinheirou... Roupa de ver Deus... Quem viu ele sair assim, uma mão na frente, outra atrás... nem acredita” (Ruffato, 2016: 187).

A personagem Jorge, portanto, pode ser vista como síntese do ator social que, em função de sistemas econômicos pautados pela exploração e exclusão, vive em condições sub-humanas, a ponto de fazer, do desejo de mudança, seu objetivo de vida.

“Cicatrizes” expõe de maneira protocolar essa realidade. Ao voltar, à noite, de um jogo de futebol contra o Ideal, de Recreio, o ônibus que leva os jogadores do Botafogo Futebol Clube de Cataguases para em um posto de combustíveis à margem da rodovia Rio-Bahia, por causa de um problema mecânico. O menino Paco, filho do fundador do clube, o ex-carroceiro seu Miguel, que acompanhava o elenco, com vergonha de acompanhar os adultos ao mictório, decide procurar um canto na escuridão para urinar. Durante o trajeto,

[...] esbarra em dois escangalhados caminhões, gêmeos em sua desamparada ruína. Intrigado, vazias as boleias, passos descalços movem-no temerosos, curiosos, entre as carrocerias de lonas esburacadas pareceu escutar sussurros, murmúrios, para. Orelhas afiladas, coração açulado. O breu. Ribombam motores que irrompem da estrada. Passos descalços movem-no temerosos, curiosos, perfila-se à traseira do F-600, a capota exala mau hálito. Receso, seus dedos miúdos arrojados franqueiam uma pequena fresta do fundo da treva brilham dezenas de faíscas alumando seu pálido rosto aterrorizado, “Menino, onde é aqui?”, uma débil voz indaga, ignoto sotaque; parálítico o corpo estaca, mãos esqueléticas rostos encaveirados, “Que povoado é esse, menino”, e, seca, a língua é medo e é pavor, “É São Paulo já?”, avoluma o burburinho, “É?”, e descarnados braços oferecem-se em murchas bocas, “Vai pra São Paulo também?, geme um bebê, “Amonta aqui”, risos, “Ô menino!” (Ruffato, 2016: p. 147).

Trata-se de trabalhadores de indústrias que, por motivos similares aos de Jorge, dirigem-se a São Paulo em um pau de arara, em busca de algum trabalho que lhes garanta o mínimo para sua sobrevivência.

Em “Aquário” aparece novamente o processo migratório pela Rio-Bahia. Ao passar por Leopoldina, em direção ao litoral capixaba, Carlinho e a mãe veem a movimentação dos coletivos pela rodovia:

Ônibus apinhados descem ligeiro a Rio-Bahia.
Vão para onde?
Vão para onde?
Vão para o Rio de Janeiro.
Vão para São Paulo.
Não voltam mais. Nunca mais (Ruffato, 2016: p. 147).

O polo industrial funciona, portanto, como uma espécie de ímã, que atrai e, conforme sugere o trecho destacado, fixa permanentemente os atores sociais que são impulsionados a engrossar a massa de trabalhadores nas cidades.

3 Nova realidade: a (não) conquista

As personagens de Ruffato que migram para São Paulo têm destinos variados: alguns conseguem prosperar, enquanto outros permanecem na miséria, como a própria lógica que se estabelece no mundo empírico, em que se constitui um quadro de desigualdade significativo nas regiões atingidas por processos migratórios. É preciso considerar, todavia, que nem sempre a ascendência econômica significa atendimento a todos os requisitos para uma vida digna. Pastore e Haller, em estudo sobre a mobilidade social no Brasil, constatam que “a grande maioria subiu um ou dois degraus na escada social. Mas, em função de o status social dos pais ser muito baixo, qualquer movimento dos filhos representou uma promoção social” (1993: 29). Por essa razão, afirmam, “O Brasil dos anos 50, 60 e grande parte dos 70 teve uma população que se sentiu promovida em relação aos seus pais e ao seu próprio início da carreira, apesar de o país continuar pobre, com condições de habitação, saneamento, saúde e educação precárias” (Ruffato, 1993: 30).

Esse parece ser o caso da personagem Gildo, de “Amigos”, filho de dona Marta e de seu Marciano, moradores próximos do Beco do Zé Pinto, que migra para São Paulo e trabalha como operário em uma empresa. De volta a Cataguases, para uma visita à mãe na véspera de Natal, ostenta sua (nova) condição ao amigo Luzimar, alcançada em sete anos como embalador: “Fui pra lá, arrumei emprego, ganho bem, comprei até carro,

você viu?, um fusquinha verde aí fora, mando dinheiro pra mãe... Dá até pra ajudar a Ana Elisa e a Ana Lúcia de vez em quando, lembra delas?” (Ruffato, 2016: p. 245, 256). Presenteia a mãe, ex-professora de corte e costura, com um televisor para o Natal e festeja o encontro com o amigo com rodadas de cerveja, iniciativas que revelam sua condição econômica diferenciada.

O fusca 1300 e o televisor constituem-se em símbolos do progresso; são bens materiais com os quais sonha a classe média-baixa. Dialoga com esses bens, a vestimenta de Gildo – bermuda jeans, camiseta de propaganda puída, chinelo havaiana – na medida em que constitui a figura de quem curte as férias sem preocupações – e o cenário da casa: capas de tecido ordinário que protegem o sofá da poeira; o cinzeiro em forma de coração sobre a mesinha de centro, a margarida de plástico no solitário, assim como as rodelas de salame com palitos espetados em pratinho de papelão, servidas como tira-gosto e a sidra na geladeira com a qual irão brindar o Natal.

Diferente é a situação de Luzimar, ainda morador da cidade, que vive na pobreza. Funcionário da Manufatora, não tem sequer condições de comprar um presentinho para a namorada. Anda de bicicleta, e sua imagem é bem diferente: quando a mãe de Gildo vai chamar o filho, “Luzimar esfrega a graxa seca dos dedos no forro do bolso, espana os minúsculos fiapos de algodão agarrados nos cabelos, na camisa, na calça” (Ruffato, 2016: 242).

O sentimento de superioridade de Gildo em relação ao amigo se escancara no seguinte trecho:

– Eu tenho pena de você, cara. Pena mesmo, juro... Porque você está fodido... Já estou até vendo: daqui a pouco vêm os filhos, uma fieira deles, e você aí, dando duro na fábrica... O salário não chega, eles param de estudar, vão pegar no batente pra ajudar... E você ficando velho... Um dia, quando menos perceber, acabou... é o fim da linha... E que merda de vida você levou, cara!, que merda de vida! (Ruffato, 2016: p. 248).

O comportamento pode ser traduzido como prepotência, na medida em que institui uma hierarquia a qual desequilibra as forças de poder: se, antes da ida a São Paulo, a condição econômica dos dois era idêntica, o que os mantinha em uma relação cordial, agora, a amizade sofre grave abalo. Ao final da narrativa, quando Luzimar, preocupado com Soninha, a namorada, finalmente consegue se desvencilhar de Gildo e sai pedalando sua bicicleta, este, visivelmente alterado por não ter sido atendido, corre até o meio da rua e grita-lhe impropérios: “Vai, panaca, vai cuidar da mulherzinha! Vai, bundão! Trouxa! Panaca! Vai!” (Ruffato, 2016: 249). Dessa forma, o leitor percebe que

Gildo, ao ascender socialmente, sofreu um processo de metamorfose, assumindo um outro lugar, em que se destacam a arrogância e o individualismo.

Para Valdomiro, personagem de “Mirim”, São Paulo também representou a possibilidade de vida mais digna. Lá chegou no ano de 1967, “mão na frente, mão atrás, nem blusa direito” (Ruffato, 2016: 286) e empregou-se na Conforja, a maior forjaria da América Latina, em Diadema. Entretanto, a atividade na indústria foi prematuramente interrompida em função de uma escoliose. Não há referência sobre a vida que a personagem levava em Diadema, o que faz o leitor inferir, com base nesse silenciamento, que nada de marcante tenha ocorrido, ou seja, que a vida de Valdomiro tenha sido uma extensa rotina. De certa maneira, seus guardados atestam a afirmação:

estufados envelopes pardos, carteiras profissionais e do INPS, receitas e atestados médicos, chapas e resultados de exames de urina e sangue, santinhos e números antigos da *Revista Placar*, a carta lavrando a aposentadoria, a amarelada fotografia: sentado, braços debruçados sobre a mesa, à esquerda uma plaquinha, Grupo Escolar Padre Lourenço Massachio, à direita o globo terrestre, ao fundo, semienroladas, as bandeiras do Brasil e de Minas Gerais (Ruffato, 2016: 285).

A fotografia assume importância fundamental na vida de Valdomiro, internado no Centro de Recreação do Idoso, pois convoca a lembrança do momento “mais arco-de-triunfo da sua vida” (Ruffato, 2016: 288). Ao fazê-lo, descarta a importância da carteira de trabalho, colocando-a na condição de algo necessário apenas para a sobrevivência, mas sem a energia de marcar um momento inesquecível.

A escolha da imagem da infância por parte de Valdomiro problematiza o sentido de felicidade, assim como ocorre em “O aquário”, quando Carlinho é perguntado pela mãe se ele conseguiu ser feliz em São Paulo. Diante da pergunta, a personagem hesita e não consegue ser afirmativa, como pode ser visto no seguinte excerto:

– E você, Carlinho... Você que largou tudo e foi embora... Você conseguiu ser... feliz?
Carlos acende um cigarro.
– Conseguiu?
– Do meu jeito... acho que sim...
– Que jeito?
– Meu jeito... (Ruffato, 2016 : 254).

Seu plano de viver uma vida nova – “Eu queria deslembrar minha história. Pensava desmanchar as paredes do meu passado e fundar meu presente sobre novos alicerces” (Ruffato, 2016: 257) – não deu certo: fracassou com o término de seu casamento com Mariana, uma das filhas de seu chefe na firma de autopeças em Santo

André. A saída que encontrou foi recuperar seus antigos laços afetivos com a mãe, em Cataguases.

Se Gildo está convencido de ter encontrado a felicidade, em Valdomiro e Carlinho o leitor não encontra a mesma percepção, o que pode ser justificado pela juventude de um e pela experiência dos outros. A estes, alia-se Baiano, para quem a estadia no Rio de Janeiro foi consideravelmente negativa, em função de sua personalidade. “Desde cedo renegou patrão, não por temor de pegar no pesado, que despossuía, mas por vagas ideias de não se querer cavalgado” (Ruffato, 2016: 166). Chegado ao Rio, conseguiu emprego em uma oficina de conserto de bicicletas, em Bangu,

calor dos infernos, sete meses fedendo
a óleo
lubrificando e engraxando cubos e blocos e rolamentos
banhando correntes no querosene
trocando aros e raios e catracas e coroas e pedais
desempenando rodas
testando câmaras de ar
trocando paralamas e sapatas de freio e selins e pneus
soldando garupeiras e garfos
convencendo-se de campainhas e limpa-raios e espelhos e faróis e bombas e cadeados e franjas
para punhos
e distinguindo marcas (Ruffato, 2016: 166).

A enumeração das ações e a repetição da vogal “e” apontam para a rotina que se estabelece na vida da personagem, ao mesmo tempo que expõem as obrigações do trabalhador, que o levam ao alcoolismo e ao retorno a Cataguases, motivado por uma paixão. Na cidade de origem, foi “Pau pra toda obra, de tudo um pouco Baiano fez” (Ruffato, 2016: 167).

Ruffato, ao expor ficcionalmente os efeitos do processo de industrialização no Brasil, revela um cenário em que pelo menos parte de suas personagens, por fatores diversos, têm êxito na sua empreitada, basicamente porque o emprego nas grandes indústrias lhes proporciona melhores condições de sobrevivência. O contexto exposto na narrativa ruffatiana se coaduna com a afirmação de Wilnês Henrique, para quem a “industrialização brasileira representou, para alguns novos segmentos da população, o acesso efetivo a padrões de consumo [...] e, para outros, o sonho nem sempre alcançado da ascensão social e da melhoria de vida” (1998: p. 80). Ficam excluídos do processo,

entretanto, aqueles que não se adaptam minimamente à rotina do exaustivo e repetitivo trabalho em uma empresa.

Considerações finais

A análise da trajetória das personagens de *Inferno provisório*, selecionadas para este estudo, permitiu construir, sinteticamente, o panorama do processo de industrialização no Brasil, impulsionado por um projeto desenvolvimentista materializado em sucessivos pactos políticos que influenciaram de maneira decisiva o contexto social brasileiro. Como visto na análise, os pequenos produtores, esquecidos pelo poder público, foram sufocados e viram os filhos serem seduzidos pelas luzes do progresso e abandonarem suas terras. Assim, em poucos anos, as propriedades dos imigrantes italianos de Rodeiro e arredores constituíram uma grande extensão de terra desabitada.

Diante da impossibilidade de os atores sociais alcançarem vida digna como empregados nas poucas indústrias que figuravam em Cataguases, as cidades em plena expansão industrial tornaram-se o alvo, especialmente os municípios do estado de São Paulo. Apesar de a maioria deles alcançar uma condição de vida melhor do que a que levavam em Cataguases, o nível salarial e a própria dinâmica de trabalho no setor industrial não lhes asseguraram acesso a uma vida confortável, de modo que se pode falar em violência estrutural, que se manifesta a partir da lógica da política empreendida pelas estruturas de poder. Ocorrem o empobrecimento e a completa aniquilação da pequena propriedade; constitui-se um quadro de penúria em Cataguases, cidade em que se veem o surgimento de bairros pobres, sem as mínimas condições de infraestrutura, ao largo da margem do Rio Pomba, e a edificação de cortiços, como o Beco do Zé Pinto; e, por último, verifica-se a constituição de uma massa de trabalhadores nas cidades industrializadas, mas que, por motivos diversos, não encontram a felicidade. O processo é permeado pela fragmentação da família, pela ruína de laços afetivos, pela perda da relação com o local de origem e, com isso, da própria identidade.

TRABALHOS CITADOS

CASTEL, Robert. *As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário*. Petrópolis: Vozes, 1998.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2014.

GIROLETTI, Domingos. Participação dos imigrantes italianos no desenvolvimento de Minas Gerais. In: RADÜNZ, Roberto; HERÉDIA, Vania Beatriz Merlotti (Orgs.). *Imigração e sociedade: fontes e acervos da imigração italiana no Brasil*. Caxias: Ed. Univ de Caxias do Sul, 2015. p. 328-85.

HENRIQUE, Wilnês. Questão social e políticas sociais no Brasil. In: OLIVEIRA, Carlos Alonso Barbosa de et al. *Economia & trabalho: textos básicos*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas; Instituto de Economia, 1998.

MARTINE, G. Êxodo rural, concentração urbana e fronteira agrícola. In: MARTINE, G. e GARCIA, R.C. *Os impactos sociais da modernização agrícola*. São Paulo: Caetés, 1987. p. 59-79.

MINAYO, M. C. de S. A violência social sob a perspectiva da saúde pública. *Cadernos de Saúde pública*, n. 10, p. 7-18, suplemento 1, 1994.

PASTORE, José; HALLER, Archibald O. O que está acontecendo com a mobilidade social no Brasil? In: VELLOSO, João Paulo dos Reis; ALBUQUERQUE, Roberto Cavalcanti de (Orgs.). *Pobreza e mobilidade social*. São Paulo: Nobel, 1993.

PASTORE, J.; SILVA, N. V. *Mobilidade social no Brasil*. São Paulo: Makron Books, 2000.

RUFFATO, Luiz. *Infêrno provisório*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RUFFATO, Luiz. Os italianos invisíveis de Minas Gerais. *El País*, 13 jan. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/01/13/opinion/1452701029_579409.html Acesso em: 06 jun. 2018.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Ernani Mügge possui graduação em Letras, Português/Alemão pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (1991), Especialização em Linguística do Texto pela mesma Universidade (1993) e mestrado em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2001). É doutor em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-africana pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente, é professor e pesquisador da Universidade Feevale, atuando no Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais e no Mestrado Profissional em Letras. Atua no Grupo de Pesquisa Linguagens e Manifestações Culturais, constituído pelas linhas de pesquisa "Linguagens estéticas: processos e produção" e "Aquisição e desenvolvimento da linguagem". Entre outras publicações, é coautor do livro *Literatura na Escola - Propostas para o Ensino Fundamental*

(Artmed). Tem experiência na área de Educação, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura e metodologia de ensino da literatura. E-mail: ernani@feevale.br

Artigo recebido em 25/03/2020. Aprovado em 26/04/2020.

APONTAMENTOS SOBRE CIDADE LIVRE:
SENTIDOS DA NÃO-MORTE DE VALDIVINO

Gabriela Hoffmann Lopes

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Juracy Assmann Saraiva

Universidade Feevale

Resumo: Cidade Livre, romance de João Almino (2010), registra a construção de Brasília, desde o momento inicial até sua inauguração. Parte de dados factuais para compor uma narração em que a reconstituição do acontecimento real funde-se com o poder da imaginação de inúmeros narradores. O esfacelamento entre o âmbito do real e o da ficção soma-se à ruptura da sequencialidade da história e dos paradigmas convencionais de uma narração e à incompletude da história, que deve ser organizada e preenchida pelo leitor. O presente artigo parte dessa constatação e analisa a provável e não esclarecida morte da personagem messiânica, Valdivino, vinculando os sentidos dessa morte à intersecção entre literatura, memória e identidade e ao desaparecimento, na Amazônia, do Coronel Percy Fawcett, com o intuito de demonstrar a força do imaginário coletivo e sua manifestação na literatura.

Palavras-chave: Cidade Livre; Narrativa; Ficção; História.

Abstract: *Free City* – a novel written by João Almino (2010) – features the making of Brasília, from its initial stage to its inauguration. It draws on factual data to develop a narrative in which the reconstruction of the real event merges with the power of imagination of countless narrators. The fragmenting between the realm of the real and that of fiction adds to the rupture of the sequence

of the story and the conventional paradigms of a narration and the incompleteness of the story, which must be reorganized and fulfilled by the reader. This essay starts from this observation and discusses the probable and unclarified death of the messianic character, Valdivino, by linking the meanings of his death to the intersection between literature, memory and identity and the disappearance, in the Amazon, of Colonel Percy Fawcett. By doing so, the article illustrates the strength of the collective imagination and its appearance in literature.

Key-words: *Free City*; Narrative; Fiction; History.

No dia da morte de Valdivino, se é que de fato morreu, [...] que pela primeira vez pensei em ser jornalista e em escrever sobre os tempos da Cidade Livre, e foi de uma vontade [...], de um vento e de uma força, que as palavras com as quais pude rememorar aqueles tempos foram surgindo, uma a uma, [...] da incerteza, da ignorância, da dívida, da culpa, daquilo que nos falta. Eu não queria dizer nada, pois a memória nada quer dizer, apenas diz em meio ao esquecimento e ao que procura ocultar, e por isso, não há o que interpretar - as palavras, como as lembranças, são o que são e nada mais.

João Almino, *Cidade Livre*

Introdução

A narrativa de *Cidade Livre*, premiado romance de João Almino¹, publicado em 2010, registra a construção de Brasília, desde o momento inicial até sua inauguração. Parte, pois, de dados factuais para compor os elementos próprios a uma narração em que a reconstituição do acontecimento real funde-se com o poder da imaginação de inúmeros

¹ Em 2011, o romance *Cidade Livre* recebeu o 7º Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura e foi finalista do Prêmio Jabuti e do Prêmio Portugal-Telecom.

narradores. O esfacelamento das fronteiras entre o âmbito do real e o da ficção soma-se à ruptura da sequencialidade da história e dos paradigmas convencionais de uma narração. Dessa forma, a história deve ser organizada e preenchida pelo leitor, que se defronta, ainda, com uma reflexão sobre a dinâmica do ato de narrar, cujas alternativas são múltiplas e cuja incompletude se expõe em *Cidade Livre*.

Esse pressuposto orienta o presente ensaio, que traz contribuições para a elucidação de um dos eventos paralelos ao da construção da capital federal, qual seja, o da provável e não esclarecida morte de Valdivino. Para tanto, vinculam-se sentidos da morte dessa personagem à intersecção entre literatura, memória e identidade, conjugando quatro ângulos de análise: a constituição do romance e o desaparecimento do candango, bem como as incertezas que o envolvem; a ficcionalização da história a partir da narrativa da construção de Brasília e de sua relação com a morte de Valdivino; a presença de elementos messiânicos que constituem a identidade da personagem. Por último, relaciona-se o sumiço de Valdivino com o desaparecimento de Percy Fawcett – acontecimento histórico – a partir de ligação sugerida pela própria narrativa, com o intuito de demonstrar a força do imaginário coletivo e sua manifestação na literatura.

1 Convergência de eventos e centralidade do leitor

Em *Cidade Livre*, é possível identificar a fusão de, ao menos, duas grandes narrativas: a da vida do narrador, a qual envolve acontecimentos que giram em torno dele e de sua família, e a narrativa acerca do processo de construção de Brasília, a qual traz um recorte da história da vida pública brasileira. Embora pareça ser apenas o cenário onde transcorrem os eventos da vida pessoal do narrador, o acontecimento histórico ganha uma importância inquestionável, pois ambas as narrativas se cruzam, se complementam e compartilham sentidos.

O narrador do romance² identifica-se como João, ou “JA”, e discorre, nos primeiros capítulos, sobre sua vida privada: a infância, o desastre fatal sofrido pelos pais que o

² Para um estudo sobre o narrador de *Cidade Livre*, ler o artigo de Saraiva e Mügge (2016). Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/25090/14490>>. Acesso em: 10. nov. 2019.

deixaram órfão quando tinha seis anos de idade e sua posterior adoção pelo médico Moacyr Ribeiro. Moacyr, junto com a tia Francisca, com a tia Matilde e com JA, ainda criança, muda-se para começar uma nova etapa de vida na Cidade Livre, espécie de cidade-berço da capital brasileira e que abrigava os operários, construtores de Brasília. Moacyr e JA conhecem Valdivino de forma inusitada, à noite, em meio a uma caçada, e a família do narrador passa a conviver com ele intensamente por alguns anos, até o evento de seu sumiço e provável morte.

Valdivino é um migrante, vindo do Nordeste do Brasil para Brasília com a intenção de ajudar a erguer a capital federal. É descrito pelo narrador da seguinte forma: “De uma simplicidade tosca, com um chapéu grande demais para sua cabeça pequena, [...] conversador, parece inteligente [...], mas se atrai minha atenção, é por sua fragilidade” (ALMINO, 2010: 25-26). Segundo tia Francisca, trata-se de “um menino bonito, simpático, bem-educado”, que inspira ternura, demonstra inteligência e simplicidade e que “aprende as coisas com facilidade” (ALMINO, 2010: 96). Embora Moacyr e tia Matilde não sejam da mesma opinião, todos concordam que Valdivino é um rapaz sincero, que evita discórdias a todo custo e tem em si o desejo de sempre fazer tudo certo. Essas características da personagem estão inscritas no próprio nome – Valdivino –, cuja etimologia reúne os valores de ousadia, destemor, audácia e amizade³. Todavia, as palavras do próprio narrador incutem certo mistério em relação a Valdivino e apontam para a subjetividade das percepções:

Ninguém conhece ninguém na sua totalidade, a gente vai formando em nossa cabeça o retrato impressionista dos outros com elementos aqui e ali, mas o quadro pode mudar quando enxergamos outro ângulo, pois pintado pelo nosso próprio pensamento. Conhecíamos e não conhecíamos Valdivino. Eu conhecia e não conhecia papai. (ALMINO, 2010: 230)

³ “Tem origem no nome germânico *Baldavin*, *Balduíno* em português, o mesmo que *Valdivino*, cujo significado é o resultado da junção dos elementos *balt*, que tem o sentido de ousado, destemido, audaz e *win*, que tem o sentido de amigo, de modo que Valdivino significa amigo ousado, amigo destemido, amigo audaz.” Disponível em: <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/valdivino/>>. Acesso em: 10 de fev. de 2020.

A possível morte de Valdivino motiva o narrador a contar a história de sua própria vida. Repleto de incertezas, o misterioso evento o perturba, obrigando-o a retornar inúmeras vezes a ele ao longo de seu discurso, assombrado pela possibilidade de haver algum tipo de responsabilidade do pai no funesto episódio: “É que ele não está morto, ninguém o matou, papai me respondia, está apenas viajando ou dormindo, como Íris disse” (ALMINO, 2010: 27). São essas incertezas que prendem o leitor à narrativa e, confirmando o princípio de Bloom (2001: 21) de que “para ler bem é preciso ser inventor”, levam-no a se interrogar: Valdivino morreu de fato? Ele foi morto intencionalmente ou foi um acidente? Quem teria feito isso e por quê? No caso de ele não ter morrido, como explicar seu desaparecimento? O pai adotivo de JA, Moacyr, teria alguma culpa, como o filho chega a suspeitar? O leitor coloca, então, em funcionamento os apelos do texto, “mecanismo preguiçoso” (ECO, 2012: 37), e busca não apenas os ditos, mas também os não-ditos em *Cidade Livre*. Sob esse ângulo, o incidente em torno de Valdivino passa a ser percebido como núcleo centralizador da narrativa, ainda que não apague a importância da inauguração de Brasília e da vida do narrador.

2 Ficcionalização da História

A ideia de transferir a capital brasileira do Rio de Janeiro para o interior da nação já fora incluída entre as prioridades nacionais em 1823 e passara por diversas fases ao longo da história do Brasil, até que tomou forma sob a liderança de Juscelino Kubitschek, que presidiu o país entre 1956 e 1960⁴. A construção de uma cidade a partir do nada, no deserto que caracterizava o Planalto Central brasileiro (Figuras 1 e 2), é o evento histórico apresentado pelo narrador, que mistura suas próprias memórias às do pai, das tias, de Valdivino e de outras personagens, como Íris Quelemém e, até mesmo, às dos leitores do *blog* em que o livro, vicariamente, é publicado. Portanto, *Cidade Livre* conjuga seu valor estético a uma função documental e, como representação coletiva de uma determinada

⁴ Fonte das informações e das Figuras 1 e 2: Construção de Brasília. *Memorial da democracia*. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/construcao-de-brasil>>. Acesso em: 30 de nov. 2019.

época, torna-se “uma forma de conhecimento” (CHIAPPINI, 2000: p.24) que ensina a ler o real.

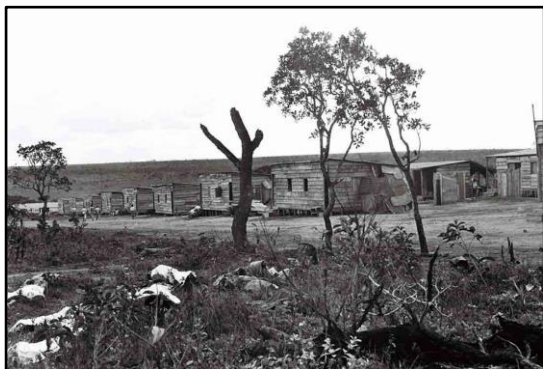


Figura 1 - A “Cidade Livre”, em 1957
Fonte: *Arquivo Público do DF*.



Figura 2 - Construção da Esplanada dos Ministérios
Fonte: *Arquivo Público do DF*.

A relação entre a construção de Brasília e Cidade Livre é elucidada por dados factuais, visto que, em 1956, essa

[...] foi fundada pela NOVACAP I com o principal objetivo de atender aos trabalhadores da construção civil. Era o ponto de chegada onde os migrantes se instalavam. Os lotes eram cedidos em regime de comodato por quatro anos, e os comércios não pagavam impostos. Assim, a Cidade Livre tornou-se referência para o comércio de Brasília. O crescimento rápido fez com que em pouco tempo surgissem hotéis, agências bancárias e companhias de aviação onde [sic] foi destinado para ser a cidade-dormitório dos candangos. Está incluída na Região Metropolitana de Brasília [...desde 1964] e [...o núcleo] passou a ser chamado Núcleo Bandeirante – o primeiro nome escolhido para a cidade. (SOUZA, 2019: *online*)

O romance de Almino confirma os relatos históricos, informando que a Cidade Livre atraiu gente de todo o Brasil, predominantemente mineiros e nordestinos, com a intenção de trabalhar ou, simplesmente, de encontrar uma oportunidade de sobrevivência ou de enriquecimento. “Quando os novos candangos não podiam morar com suas famílias nos acampamentos das obras, vinham para as áreas comerciais, dominadas por árabes e nordestinos, ou para as invasões que foram surgindo” (ALMINO, 2010: 43). A literatura, portanto, é uma forma de conhecimento que se constitui por meio da ficção, mediação necessária e útil para que o leitor possa se aproximar da verdade (CHIAPPINI, 2000: 25).

A interdependência entre o romance *Cidade Livre* e a história da construção da capital federal torna-se mais eloquente quando a provável morte de Valdivino – candango que veio da Bahia especialmente para construir Brasília –, é vinculada à destruição do núcleo habitacional onde residiam os operários, prevista desde sua fundação. Ou seja, depois de inaugurada a capital federal, o Núcleo – a Cidade Livre – passa a ser desnecessário, assim como desnecessária era a presença dos trabalhadores, que, por conseguinte, poderiam sumir, deixar de existir. Dessa forma, a morte de Valdivino pode ser concebida como metáfora da extinção da Cidade Livre, interpretação que a narrativa sublinha, ao explicar a forma de ocupação desse espaço da urbe:

[...] os lotes eram distribuídos em regime de comodato e, como a escritura não era definitiva, deveriam ser devolvidas à Novacap no final de 1959; [...] não se davam alvarás para residências, *que deveriam ser destruídas quando Brasília fosse inaugurada - primeira cidade descartável, a Cidade Livre era construída para ser destruída*. (ALMINO, 2010: 43, grifo nosso)

3 Messianismo e identidade

Na tarde de 20 de abril de 1960, iniciaram os ritos de inauguração de Brasília, com a entrega da chave da cidade a Juscelino Kubitschek, momento que foi sucedido pela celebração de uma missa solene, à zero hora do dia 21. A inauguração é marcada pela presença de símbolos profanos e religiosos que, integrados à narrativa, conotam o destino da classe operária, que Valdivino representa, e prenunciam seu destino de vítima inocente. A entrega da chave simboliza a transferência do poder dos operários, executores da monumental obra, aos que dela viriam a usufruir, e a exclusão da força de trabalho sitiada nos limites da Cidade Livre. A Cruz de Ferro, trazida de Braga, Portugal, que fizera parte da primeira missa rezada no Brasil, em 22 de abril de 1500 (Figura 3); o sino da Capela do Padre Faria, que dobrara pela morte de Tiradentes, em 21 de abril de 1792 (Figura 4); a peça de Mozart, *A Missa da Coroação*, que exalta o *Agnus Dei*, o cordeiro que deve ser imolado; a exposição da hóstia, perante a qual os espectadores se curvam em comunhão, são elementos que, abstraídos do evento real e referidos no âmbito da ficção, impregnam sua simbologia com novos sentidos e passam a indiciar o sacrifício vindouro da personagem Valdivino, o construtor de catedrais.

A cruz presentifica, para os cristãos, o próprio Cristo e seu suplício, e o *Agnus Dei*⁵, canto final da missa da inauguração, é mais uma referência ao Salvador, cujo corpo, simbolizado no pão e consumido pelos discípulos antes da crucificação, na Última Ceia, se concretiza na hóstia, durante o rito da consagração. O sino, por sua vez, badala quando algo memorável ocorre, acompanhando “toda a existência humana” (CASCUDO, 2002: 638). Na cena da inauguração de Brasília, o ressoar do sino projeta um sentido ambivalente: ele presentifica a morte do herói nacional, Tiradentes, cuja execução no cadafalso foi marcada por sua lúgubre sonoridade, e acentua a importância do momento, que assinala a autoafirmação da pátria no contexto das nações. Portanto, o sino e os outros objetos que sublinham o peso da tradição remetem à ideia de identidade e sugerem, por um lado, aniquilação e morte e, por outro, exaltação e vida. Paralelamente, em sua convergência, os símbolos transferem para Valdivino a imagem de um messias e instalam um mistério, sustentado por convicções coletivas.



Figura 3 - A Cruz de Braga (MG)
Fonte: *Internet*⁶.



Figura 4 - O sino da Capela de Padre Faria, Ouro Preto (MG)
Fonte: *Internet*⁷.

⁵ *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. / Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.* Em tradução: Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós./ Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, dai-nos a paz. Em celebrações religiosas cristãs, o *Agnus Dei*, ou Cordeiro de Deus, é entoado para rememorar o sacrifício de Jesus Cristo para salvar a humanidade.

⁶ Imagem encontrada em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc25049917.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

⁷ Disponível em: <<http://www.sinosecampanarios.com.br/dadosinteres.aspx>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

O reforço do caráter messiânico de Valdivino se faz igualmente presente na constituição da cena que sucede ao momento da celebração missa: a execução do hino nacional e a significação dos versos, coletivamente entoados, “*Em teu seio, ó liberdade, desafia o nosso peito a própria morte! / Verás que um filho teu não foge à luta, nem teme, quem te adora, a própria morte*”⁸, bem como a repentina iluminação pública de pontos significativos da cidade invocam mais uma vez a coragem do indivíduo, sua morte iminente e a superação que ela representa. Além disso, essa sequência de acontecimentos festivos provoca uma comoção geral que faz toda a multidão presente no ato se abraçar e chorar, contagiando até mesmo o presidente da República (cf. ALMINO, 2010: 77). Imediatamente depois desse prenúncio transcendental e catártico, Valdivino é arrancado raivosamente do núcleo familiar de JA por uma mulher decidida e nunca mais é visto por eles.

A indefinição acerca da morte de Valdivino, ou de sua não-morte, é mais um elemento que aproxima a personagem de um mito messiânico. O corpo de Cristo desaparece, segundo a versão bíblica, para sua posterior ressurreição; o corpo do candango, também não se deteriora, de acordo com o relato de Moacyr, que, por ser médico de profissão, é chamado às pressas ao Jardim da Salvação no dia do incidente, 22 de abril de 1960, e vê o amigo inerte, parecendo estar morto. O próprio Moacyr não garante ao leitor a certeza da morte, e a versão de Íris Quelemém, apresentada pelo narrador, reforça a ideia de perenidade: “Valdivino nunca morreu” (ALMINO, 2010: 24); “Ele é um santo [...]”. Nunca vai apodrecer, vaticinou, e mais tarde espalhou que Valdivino ressuscitara, estava vivo, embora papai nem ninguém lá em casa nunca mais o tivesse visto” (ALMINO, 2010: 30).

Outro ponto impreciso da narrativa é o suposto assassinato do candango e a impossibilidade de definir sua autoria: “a temida Guarda Especial de Brasília, [...], podia ter sido a responsável pela morte de Valdivino, se era que de fato Valdivino estava morto” (ALMINO, 2010: 52). Além disso, Valdivino, poderia ter sido morto por um policial ou por um coronel a quem ele devia ou, ainda, pelo pai da moça a quem ele engravidara

⁸ Trecho do Hino Nacional, retirado de <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/hino.htm>. Acesso em: 12 dez. 2019.

(ALMINO, 2010: 195). JA transpõe uma afirmação de Valdivino que reforça o mistério que ronda o leitor: “É que o cabra já anunciou para todo mundo, quer mesmo me matar, e *não é o único*” (ALMINO, 2010: 76, grifo nosso). O próprio Moacyr é, muitas vezes, colocado como suspeito do homicídio aos olhos do narrador, e ele mesmo, JA, também já se sente como o “assassino de Valdivino, um assassino sem remorso” (ALMINO, 2010: 232).

A busca pela verdade, pela definição das incertezas, é o que guia incessantemente o leitor e o leva invariavelmente de volta à ficção, em concordância com o que diz Gustavo Krause:

Ora, se não sabe tudo, nunca se sabe se se sabe algo. Se não se percorreu todo o caminho, não se pode saber quanto falta para se chegar lá. Em consequência, toda ciência não é mais do que um conjunto de aproximações à realidade, aproximações das quais não se pode determinar o valor preciso. Cada aproximação é uma suposição; cada suposição, uma ficção necessária. (KRAUSE, 2010: 18)

4 A cidade perdida de Z, Percy Fawcett e o imaginário popular

No romance de Almino, o leitor estabelece uma linha difusa entre o real, o fictício e o imaginário, por meio das menções à cidade perdida de Z e à figura de Percy Fawcett. Em termos gerais, o imaginário opõe-se ao que é real, verdadeiro; assemelha-se à ficção e carece de consistência e de realidade, seja ela econômica, política ou social (MAFFESOLI, 2001). Esse viés romântico, atribuído ao imaginário, baseia-se em uma tradição abandonada devido à dominação da filosofia racionalista, originária da França, que encontrou, posteriormente, em Gaston Bachelard e em Gilbert Durand uma continuação, ou melhor, uma reelaboração. As reflexões desses dois pensadores demonstram que as construções mentais podem ser eficazes na constituição do real concreto e que o real é acionado pelo imaginário e pelas construções do espírito. Nesse sentido, torna-se difícil isolar o real do imaginário e ignorar as fortes influências de um sobre o outro.

Wolfgang Iser (1999) afirma que fictício e o imaginário não são exclusivos da literatura. Eles são parte de experiências cotidianas e estão presentes na mentira, na ilusão, nos sonhos e devaneios e nas alucinações; eles conduzem os indivíduos para além dos

limites de sua situação ou dos limites de sua identidade. “Se dissermos que o fictício é intencional, porque é dirigido a alguma coisa [...] e o imaginário, espontâneo, só estaremos identificando suas formas de manifestação, o que permite uma distinção entre ambos, sem contudo explicar o que vêm a ser” (ISER, 1999: 67). O fictício e o imaginário não são, para Iser, uma condição para a literatura; ela é o resultado da interação entre ambos e sua estrutura reguladora é o jogo, estabelecido *com* e *para* o leitor. O imaginário que povoa *Cidade Livre* é vasto, como já foi referido, e sua evidência é sublinhada por meio da alusão à cidade perdida de Z, que, vinculada à (des)aventura de Percy Fawcett, a aproxima da busca do Eldorado⁹.

A primeira menção à cidade perdida de Z aparece em *Cidade Livre* quando Moacyr, novamente por intermédio da narrativa do filho, sugere que ele acredite na versão de Íris Quelemém, profetisa do Jardim da Salvação, segundo a qual Valdivino “não havia de fato morrido e talvez nunca viesse a morrer, sempre fora um insone e um sonâmbulo, ainda andava solto, caminhando dia e noite pela floresta, *em busca de Z, a cidade perdida*” (ALMINO, 2010: 26, grifo nosso). A cidade perdida de Z remete ao caso verídico do sumiço do Coronel britânico Percy Fawcett, que comoveu o Brasil em meados da década de 1920, e continuou posteriormente sendo um tema presente na imprensa e no imaginário coletivo nacional e internacional.

Em 1925, o internacionalmente famoso arqueólogo, cartógrafo e geógrafo, Percy Harisson Fawcett, aventurou-se, na companhia do filho Jack e de um amigo, na selva amazônica, em busca de uma civilização perdida. Depois do contato com os Kalapalo, povo indígena do Alto Xingu, os componentes da expedição nunca mais foram vistos. Antes de se embrenhar definitivamente na mata, Fawcett, que tinha trabalhado na demarcação das fronteiras entre o Brasil e a Bolívia, junto com Marechal Rondon, em 1909, fez um anúncio de seu interesse em jornais da época: “explorar a mesma região onde se imaginou, durante séculos, existir o ouro dos Martírios”. Os jornais também registraram “a forma hostil com que as ideias do coronel Percy H. Fawcett foi recebida [sic] por militares e jornais brasileiros” (RAMOS; ERTZOGUE, 2016: 89). Dezenas de tentativas infrutíferas de

⁹ Ver o verbete “Eldorado,” no *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas* (ESTEVES in BERND, 2006).

encontrar o Coronel e seu acompanhantes se sucederam ao evento, que nunca foi totalmente esclarecido.

Dessas tentativas, em diferentes décadas, resultaram muitas obras no campo literário brasileiro e estrangeiro, como as seguintes: “*A Verdadeira História de Indiana Jones*, de Hermes Leal (Geração Editorial, 1996); [...] *Z – a Cidade Perdida*, de David Grann (Companhia das Letras, 2009); [...] *Esqueleto na Lagoa Verde*, relato de Antonio Callado sobre sua viagem, em 1952, ao Xingu, local onde o inglês teria desaparecido” (ORICCHIO, 2010: *online*). Uma década depois do incidente, o jornalista brasileiro Edmar Morel publicou uma série de artigos sobre Fawcett¹⁰, pois “não acreditava nas motivações científicas do militar inglês; ele [Fawcett] estaria em busca de ouro, diamantes, outros minerais, em vez de relíquias arqueológicas”. Morel tentou desenvolver uma teoria segundo a qual Fawcett teria sobrevivido à expedição e gerado descendência com uma nativa indígena (Figura 5). O livro *Exploração Fawcett*, de 1953, que consiste em um diário de Fawcett, organizado por outro filho do Coronel, Brian, “logo se tornou best-seller – menos no Brasil –, [e] permitiu uma leitura menos enviesada de Fawcett; suas ideias foram reavaliadas, sobretudo entre os interessados na pré-história da região amazônica” (RAMOS; ERTZOGUE, 2016: 91).

Continuaram, desde então, e continuam até a atualidade a serem produzidas reportagens, documentários e filmes sobre o tema. Em versão mais recente, uma peça de teatro de 2004, o diretor de televisão e teatro, Misha Williams, afirma ter estudado documentos privados de Fawcett e acredita que o explorador nunca teve a intenção de voltar de sua última expedição. O real objetivo do descobridor britânico seria o de fundar na selva uma comunidade baseada em princípios do movimento teosófico¹¹, ou seja, formar um núcleo da fraternidade universal da humanidade, sem distinção de raça, credo, sexo, casta ou cor, encorajar o estudo de Religião Comparada, Filosofia e Ciência e investigar as

¹⁰ Um dos artigos de Morel pode ser lido em *O Cruzeiro*: Revista (RJ) - 1928 a 1985. Ano 1947, Ed. 11. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=52647&Pesq=%22percy%20fawcett%22>>. Acesso em: 13 dez. 2019.

¹¹ Ver notícia publicada no jornal britânico *The Observer*: “Veil lifts on jungle mystery of the colonel who vanished”, de Vanessa Thorpe, publicada em 21 de março de 2004. Disponível em:

<<https://www.theguardian.com/uk/2004/mar/21/research.brazil>>. Acesso em: 12 dez. 2019.

leis não explicadas da natureza e os poderes latentes no homem. A Sociedade Teosófica no Brasil, cujo lema é “Não há religião superior à Verdade”, prega o amplo princípio humanitário da fraternidade universal¹².

Essa versão mística e igualmente misteriosa do desaparecimento de Percy Fawcett encontra eco no trecho do romance *Cidade Livre*, quando o próprio Valdivino explica a Moacyr o que vem a ser a cidade de Z:

Pois é uma cidade perdida aqui por essa região, na direção do Araguaia, num lugar onde houve uma grande civilização, e o explorador que veio procurar essa cidade parece que fundou uma comunidade teosófica onde, como na nossa, se tem respeito por todas as religiões, um dia ainda encontro essa cidade perdida. (ALMINO, 2010: 92)

A veracidade dessa versão ou de qualquer uma das soluções encontradas para o desaparecimento de Fawcett, como, por exemplo, a de seu assassinato pelos indígenas Kalapalo, não está aqui em questão, pois as histórias podem ser múltiplas, conforme forem múltiplos seus contadores (JENKINS, 2001: 31). Ao aproximar a história verídica do desaparecimento de Fawcett do misterioso destino de Valdivino, a narrativa de *Cidade Livre* acrescenta nova hipótese ao que poderia ter ocorrido com o candango e reforça as bases da criação ficcional: “Assim como é necessário uma referência absoluta para se estabelecer uma relação, o real continua necessário para que a ficção se construa a partir dele ou contra ele” (KRAUSE, 2010: 15).

Portanto,

O desaparecimento misterioso de pesquisadores que partem em busca do ancestral reino [de Eldorado] apenas contribui para manter vivo o mito, e não é difícil encontrar historiadores ou antropólogos contemporâneos tentando provar que o fantástico reino onde estaria o lago do ouro continua perdido em algum misterioso ponto do coração da floresta amazônica. (ESTEVES in BERND, 2006:238).

Evidencia-se, pois, a importância do imaginário popular, coletivo, para a manutenção da literatura, pois ele a alimenta, ao mesmo tempo em que é alimentado por ela. Nas palavras de Maffesoli, baseado em reflexões de Durand, o imaginário tem algo de imponderável; configura-se em uma espécie de aura, atmosfera, formada por imagens,

¹² A fonte dessas informações é o site da Sociedade Teosófica no Brasil. Disponível em: <<http://www.sociedadeteosofica.org.br/index.php/sociedade-teosofica/a-sociedade-teosofica>>. Acesso em: 07 nov. 2019.

lembranças, experiências. Por ser algo que “envolve e ultrapassa a obra” (MAFFESOLI, 2001: 75), o imaginário está além das próprias obras culturais. Nesse sentido, a cultura, representada aqui pela literatura, contém uma parte do imaginário, mas não se reduz a ele; da mesma forma, o imaginário não se reduz à cultura, pois tem autonomia e algo de não-racionalizável. Ao afirmar que só existe imaginário coletivo, em detrimento de um individual, Maffesoli reforça o vínculo existente entre cultura e imaginário e enfatiza o caráter invariavelmente interacional desse: “o imaginário é a cultura de um grupo” (2001: 76). Dessa forma, a relação entre “real - fictício - imaginário” está presente no cerne da própria definição de literatura e concretiza-se no romance *Cidade Livre*.

Considerações finais

Novos questionamentos enredam o leitor ao término da leitura do romance de João Almino: Valdivino foi morto por que se aproximou da descoberta de sua identidade e da de Íris, possível namorada e também mãe? Valdivino não foi morto, apenas tomou um rumo incerto, seguindo sua vocação de construir catedrais? A morte/vida do baiano nasce do mito da existência de heróis em lugares perdidos, no interior do Brasil? As conjecturas se sobrepõem umas às outras, mas, diante delas, impõe-se a resposta que é dada pelo pai ao próprio narrador: “E por que você quer resolver esse problema?, nem todo problema tem solução [...]. Nosso passado se esconde atrás de muros impenetráveis e se revela ao acaso, aqui e ali, quando o evocamos por meio de um indício, de uma palavra, [...] de um detalhe qualquer” (ALMINO, 2010: 232). As palavras proferidas pelo pai, em sua derradeira hora, não respondem aos questionamentos do leitor sobre o ignorado destino do candango, nem a quaisquer outras questões surgidas ao longo da leitura. Elas jogam o leitor em um labirinto sem fim e o convidam a uma releitura da narrativa, em busca de palavras escondidas, de detalhes despercebidos.

Cidade Livre é, portanto, um romance que está apto a inscrever-se na memória do leitor como parte das obras que “servem a um prazer produtivo e ativo”, que enriquecem e desafiam “a imaginação e a inteligência” (CHIAPPINI, 2000: 22). Sua leitura incita o prazer, pois desafia o leitor a preencher lacunas de sentido e confirma o preceito de Bloom

(2001) segundo o qual os melhores livros são aqueles em que o receptor encontra algo que lhe diz respeito, algo que pode ser utilizado como base para avaliar e refletir e que parece ser fruto de uma natureza semelhante à sua.

A epígrafe deste ensaio deixa evidente que a (não)morte de Valdivino é também definidora da identidade do próprio narrador, que vê, na oportunidade de contá-la, uma forma de trazer seus primeiros anos de vida à memória. Esse rememorar permite-lhe refletir sobre sua própria existência, passando pelo surgimento da capital federal durante sua infância, até a chegada à adolescência em meio a um ambiente conturbado, que ele tenta compreender na idade adulta. Nesse sentido, as palavras de Gustavo Krause tornam-se paradigmáticas: “A ficção é a instância absolutamente necessária não apenas ao conhecimento, mas à vida” (KRAUSE, 2010: 15).

A conexão entre textos e memórias em geral, evidenciada no romance de Almino, seja por meio da retomada do discurso histórico da construção de Brasília, seja pelo caso do Coronel Percy Fawcett ou pelas diferentes vozes presentes no discurso constituem, de acordo com Samoyault (2008), marca da própria literatura. Desse modo, as interrogações sobre a morte ou sobre a não-morte de Valdivino estabelecem a intersecção entre literatura, memória e identidade e, a partir da análise da constituição do romance, esclarecem o próprio fazer literário, que se alimenta do imaginário coletivo. Portanto, a literatura, além de falar da vida, fala também de si mesma, da história de sua produção e de suas origens. Cada texto constrói sua origem e se inscreve em sua própria genealogia. Literatura, identidade, memória e imaginário podem ser vistos, portanto, como elementos constitutivos uns dos outros e complementares entre si no universo da ficção.

Esse é o motivo por que a construção de *Cidade Livre* reúne dados factuais sobre a construção de Brasília, mistura a esses a memória de várias personagens que, em sua singular mescla identitária, desenham outra arquitetura para a cidade, mostrando-a em seus desvãos. É também a razão para que, a partir de uma morte anunciada, seja buscado um cadáver inexistente e, em meio à verdade ficcional, surja uma cidade ilusória escondida na selva. Interligam-se, assim, Valdivino e Percy Fawcett, ambos corpos inalcançáveis que determinam a relação semântica entre a cidade de Z e Brasília: uma e outra excluem de seu

espaço aqueles que as criaram, seja pela intervenção do mítico, seja pela superposição de tijolos.

TRABALHOS CITADOS

ALMINO, João. *Cidade livre*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

BLOOM, Harold. Prólogo: por que ler? In: _____. *Como e por que ler*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p.17 a 25.

ESTEVES, Antonio R. Eldorado. In: BERND, Zilá (Org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial/ Ed. da Universidade, 2007. p. 235-241.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2002.

CHIAPPINI, Ligia. Literatura e História. Notas sobre as relações entre os estudos literários e os estudos historiográficos. In: _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo, 2000, v. 5. p.18-28.

ECO, Umberto. O leitor-modelo. In: _____. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 35-49.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999. p. 65- 77.

JENKINS, Keith. *A história repensada*. São Paulo: Contexto, 2001.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade (Entrevista). *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, n. 15, ago. 2001. Disponível em:
<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123>>. Acesso em: 20 de fev. 2020.

ORICCHIO, Luís Zanin. O mistério do Coronel Fawcett. *Estadão Online*, 12 jun. 2010. Disponível em:
<<https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/o-segredo-do-coronel-fawcett/>>. Acesso em: 07 de nov. 2019.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.

SARAIVA, Juracy Assmann; MÜGGE, Ernani. Cidade Livre: Reflexão metaficcional. *Letras*, Santa Maria, v. 26, n. 53, p. 199-214, jul./dez. 2016. Disponível em:
<<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/25090>>. Acesso em: 10 de nov. 2019.

SOUZA, Karine. Verbete Fundação da cidade-satélite Núcleo Bandeirante (Cidade Livre). *Cronologia do pensamento urbanístico*. Disponível em:

<<http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbetes=1602>>. Acesso em: 10 de nov. 2019.

RAMOS, Dernival Venancio; ERTZOGUE, Marina Hainzenreder. “Temporariamente inacessível”: José Vieira Couto de Magalhães, Percy Harrison Fawcett e as racionalizações do Eldorado (1868–1925). *Revista de História Iberoamericana*, v. 9, n. 2, p.78-98, 2016. Disponível em:
<<https://revistahistoria.universia.net/article/view/2399/-temporariamente-inacessivel-jose-vieira-couto>>

Juracy Assmann Saraiva é doutora em Letras (PUCRS) e pós-doutora em Teoria Literária (UNICAMP). É professora em cursos de graduação e de pós-graduação da Universidade Feevale, situada no Rio Grande do Sul, e bolsista de produtividade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Suas pesquisas centram-se na obra de Machado de Assis e na metodologia do ensino de literatura.

Gabriela Hoffmann Lopes é licenciada em Letras - Português/Alemão (UNISINOS) e Mestre em Letras - Teoria Literária (PUCRS). É professora efetiva de Língua Alemã no Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Suas pesquisas voltam-se para o ensino de literatura e o ensino de Alemão como língua estrangeira. Atualmente é Doutoranda em Processos e Manifestações Culturais na Universidade Feevale e bolsista CAPES.

Artigo recebido em 26/03/2020.

Aprovado em 26/03/2020.

COMO SUJEITO AMORDAÇADO, PODE A MULHER SER PROTAGONISTA DA HISTÓRIA?

Christini Roman de Lima

Resumo: Quem pode ser protagonista das histórias (e da História) é o questionamento que recobrirá as análises de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, e do conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis. A partir do exame das personagens Pombinha e Arminda, depreende-se a posição dessas mulheres como individualidades em sujeição: tem-se, de um lado, o percurso até a independência do corpo e do prazer femininos – independência essa, no entanto, restrita à marginalidade – e, de outro, a total subjugação que exclui o indivíduo de sua condição humana em função da posição social que exerce, ou seja, a escravidão.

Palavras-chave: Pombinha; Arminda; história; História; mulher; sujeição.

Abstract: Who can be the protagonist of the stories (and history) is the questioning that will cover the analyzes of *O Cortiço*, by Aluísio Azevedo, and the short story “Pai contra mãe”, by Machado de Assis. From the examination of the characters Pombinha and Arminda, it is possible to understand the position of these women as individuals in subjection: we have, on the one hand, the journey to the independence of the female body and pleasure – independence this, however, restricted to marginality – and, on the other hand, the total subjugation that excludes the individual from his human condition in function of his social position, that is, slavery.

Keywords: Pombinha; Arminda; Story; History; Women; Subjection.

A pretexto de introdução

O trabalho aqui empreendido procura analisar o romance de Aluísio Azevedo, *O Cortiço*, e o conto de Machado de Assis, “Pai contra mãe”, com o objetivo de salientar a posição da mulher em duas perspectivas: a mulher dona de seu destino, mesmo que ainda à margem social porque prostituta; e a mulher destituída de sua condição de sujeito, privada de sua humanidade porque escrava. Essas personagens, imersas no sistema patriarcal e escravocrata do Rio de Janeiro do final do século XIX, representam, assim, individualidades em sujeição.

O presente artigo trata, portanto, da mulher como “subalterno”, termo utilizado pela crítica indiana Gayatri Spivak em *Pode o subalterno falar?* (2010)¹. Os sujeitos subalternos, consoante o pensamento de Spivak (2010:12), são aqueles que pertencem às “camadas mais baixas da sociedade constituídos pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos do extrato social dominante”.

Spivak (2010: 61) enfatiza ainda que Michel Foucault estaria certo ao sugerir que:

(...) tornar visível o que não é visto pode também significar uma mudança de nível, dirigindo-se a uma camada de material que, até então, não tinha tido permanência alguma para a história e que não havia sido reconhecida como tendo qualquer valor moral, estético ou histórico.

Para a crítica indiana (2010: 61), entretanto, o problema dessa mediação consistiria justamente na complexidade de transformar o “mecanismo visível e o tornar o indivíduo vocal” sem realizar, nessa equação, uma “análise psicológica, psicanalítica ou linguística” do sujeito. Nesse processo de representação – representação política e artística –, em que o falar pelo outro pode ser uma forma de reproduzir as estruturas de poder e de opressão (que manteriam os subalternos silenciados, ou seja, sem um espaço dialógico de fala e de escuta), caberia ao intelectual pensar o seu lugar de fala, ou seja, sua condição privilegiada, distinguindo e interpelando os mecanismos de opressão. A literatura, nesse sentido, seria um espaço propício à contestação e ao questionamento dos lugares de poder.

¹ Na análise aqui realizada, atribui-se o termo para designar aquelas a quem não se concede voz. Sandra Regina Goulart Almeida, em prefácio à obra (2010: 12), destaca o que Spivak considera como apropriação equivocada da expressão “subalterno”, expressão essa “que não pode ser usad[a] para se referir a todo e qualquer sujeito marginalizado. Para ela, o termo deve ser resgatado, retomando o significado que Gramsci lhe atribuiu ao se referir a “proletariado”, ou seja, àquele “cuja voz não pode ser ouvida”.

Uma das primeiras representações de personagens desvalidas data do ano de 1864, quando os irmãos Goncourt lançaram o romance *Germinie Lacerteux*, o qual tem como protagonista uma criada. Os irmãos justificam a escolha da personagem – representante das classes inferiores da população – e o tratamento sério a que lhe dedicaram:

Como vivemos no século XIX, num tempo de sufrágio universal, de democracia, de liberalismo, perguntamo-nos se o que é chamado de “as classes baixas” não teria direito ao Romance; se este mundo sob um mundo, o povo, deveria ficar submisso à interdição literária e ao desprezo dos autores, que guardaram silêncio até aqui acerca da alma e do corpo que possa ter. Perguntamo-nos se havia, ainda, para o escritor e para o leitor, nestes anos de igualdade em que estamos, classes indignas, desgraças baixas demais, dramas demasiado desbocados, catástrofes de um horror pouco nobre (apud AUERBACH, 2013: 445).

Erich Auerbach (2013) aponta, seguindo o exposto pelos irmãos Goncourt, que seria injusto excluir o povo do tratamento literário sério. Jacques Rancière, por sua vez, em *O Efeito de Realidade e a Política da Ficção* (2010), destaca que o romance se configura como um gênero revolucionário pela igualdade de todos os temas, o que seria a própria democracia em literatura. Com o advento do romance, portanto, ocorreu a ruptura dos preceitos aristotélicos sobre elevado e inferior, digno e indigno. O romance foi uma espécie de criação que transgrediu os limites e as prescrições de legitimidade poética, gerando a revolução que embaralhou as posições e que abriu espaço para o tratamento sério de pessoas comuns, para o banal, o medíocre. E essa ascensão do homem comum a protagonista seria também uma projeção de sua dignidade, pois daria visibilidade ao excluído e apagado das tramas das histórias (e da História).

Dentro dessa conjuntura, Aluísio Azevedo retrata em *O Cortiço* trabalhadores pobres que vivem em um cortiço do Rio de Janeiro no final do século XIX. Ele descreve esse conjunto de indivíduos – que representavam os sujeitos à margem social – vivendo em um ambiente fechado em si mesmo. Já o conto “Pai contra mãe” também traz ao cenário personagens excluídas: o homem branco, pobre e livre e a mulata, escrava e fugitiva. O conto, publicado em *Relíquias da Casa Velha* no ano de 1906 (após a Lei Áurea, portanto), apresenta o embate por sobrevivência e continuidade entre esse homem branco, livre e pobre e a mulher mulata e escrava.

Aluísio de Azevedo e Machado de Assis, à parte isso, apresentam perspectivas

distintas: o primeiro volta-se para o conjunto de homens e mulheres explorados e o segundo retrata o universo dos exploradores. Os dois autores, todavia, questionaram a sociedade de que faziam parte, seja de forma direta e explícita; seja de modo irônico e implícito. Nesse contexto, o excluído – ou o “subalterno”, segundo Spivak (2010) – encontra-se como objeto do explorador tanto em *O Cortiço*, quanto (e mais radicalmente) em “Pai contra mãe”. Mesmo que esses sujeitos não tenham voz ou que seu lugar de fala seja mediado, trazê-los para o horizonte de representação configurar-se-ia como uma conquista importante para a época em que os dois autores escrevem.

A “re-presentação” [*Darstellung*] da mulher – ou de sua voz (desejos e reivindicações) – no período, pautava-se, na maior parte das vezes, por uma imagem indeterminada, romantizada, superficial e tipificada. Ademais, tal qual Spivak (2010: 66), “[n]o contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual (...) [apresenta-se] duplamente obliterado”. Nesse sentido, o artigo em questão buscará, por meio das personagens Pombinha, de *O Cortiço*, e Arminda, de “Pai contra mãe”, apontar como o lugar social em que as mulheres estavam inseridas determinava o espaço dado a elas nas histórias – e na História.

1 Pombinha, senhora de seu destino?

O romance de Aluísio Azevedo foi publicado no ano de 1890 e apresenta a história do cortiço de São Romão, fundado pelo taverneiro de mesmo nome. João Romão erige a estalagem e a fortuna (amealhada ao longo da vida) mediante exploração – em um primeiro momento, vale-se da escrava Bertoleza e, posteriormente, de todos os moradores do local. A obra apresenta, a princípio, a perspectiva do cortiço através da uniformidade de sujeitos. Não obstante, apenas João Romão se diferencia do conjunto de indivíduos, uma vez que, além de construir a estalagem, busca arrecadar todo o lucro possível por meio do aluguel de tinhas para o trabalho das lavadeiras, da venda de mantimentos, entre outras coisas. À medida que os interesses do taverneiro atingem um patamar mais alto – ao tornar-se capitalista (com aspiração a comendador ou a outro título de nobreza) –, o cortiço se abre para o mundo externo, tornando-se avenida – Avenida João Romão –, e o grupo quase indistinto de caracteres se dissolve.

Todavia, seis personagens se destacam da massa de caracteres do cortiço: João Romão; Miranda, o comerciante antagonista do taverneiro e morador do sobrado vizinho ao cortiço; Jerônimo, português contratado para o trabalho nas minas de João Romão; Piedade, esposa deste, e Pombinha. Essas personagens se distinguem porque passam por transformações ao longo da intriga. Ademais, cabe salientar, são brancas e, em sua maioria, portuguesas – o que pode refletir a impossibilidade de ascensão e modificação da condição estática a que estavam restritos os negros e os mulatos no contexto da época. Nessa conjuntura, algumas esferas da massa pobre, a que *O Cortiço* retrata, mesmo tendo visibilidade, não podem ser efetivamente protagonistas da história (e da História).

Cabe aqui a referência à personagem Bertoleza, e sua condição de “besta de carga” – animalizada ao extremo dentro da violenta narrativa de Aluísio – que se impõe como uma aporia ao novo capitalista, João Romão, ao final da trama. O seu destino último representa o intuito do estalajadeiro de apagar os vestígios da origem humilde (a que a relação com Bertoleza remetia) e da participação da escrava na construção de sua ascensão. Diante da impossibilidade de excluí-la totalmente da sua história, ele buscou devolvê-la à escravidão; a Bertoleza restou uma derradeira insubordinação, o suicídio.

A análise deter-se-á na personagem Pombinha, uma menina de boa família que a casualidade levou ao cortiço, e esse, por sua vez, conduziu-a à prostituição. Pombinha era filha de Dona Isabel, uma senhora que teve posses e educação, além de ostentar “maneiras graves de pessoa que já teve tratamento” (31), mas que recorreu ao cortiço e ao trabalho de lavadeira depois que o marido, dono de uma casa de chapéus, faliu e cometeu suicídio. Pombinha era uma menina “muito doentinha e fraca”, a quem a mãe proporcionou estudo – com direito a mestre de francês. Era a “flor do cortiço” e todos a estimavam, mesmo porque era ela quem escrevia as cartas, quem lia os jornais e quem fazia as contas dos moradores vizinhos, entre outras coisas.

A jovem é caracterizada como uma moça bonita, loira, muito pálida e “com modos de menina de boa família” (31). Diferentemente das demais mulheres do enredo – quase todas lavadeiras –, à Pombinha estava vetado o trabalho, proibido pela mãe e pelo médico. A garota era noiva de um jovem comerciante de futuro, João Costa, o qual conhecia desde criança – antes do seu declínio social, portanto. O

casamento, porém, adiava-se constantemente porque as regras menstruais da menina não haviam iniciado, apesar dos seus dezoito anos.

O enlace representava para a mãe da garota a possibilidade de restituição ao antigo meio social. Pombinha, no entanto, estava imiscuída na atmosfera de degradação a que o cortiço a submetia e, conseqüentemente, não ficou ileso. O narrador destaca que, por meio das cartas que escrevia, ela acumulava em si “toda súpula daquelas paixões e daqueles ressentimentos, às vezes mais fétidos do que a evaporação de um lameiro em dias de grande calor” (48).

A “flor do cortiço” era afilhada de Léonie, uma “prostituta de casa aberta”. A transformação² de Pombinha se dá a partir da experiência sexual com a cortesã. Léonie introduziu e despertou nela os prazeres do corpo:

Pombinha arfava, relutando; mas o atrito daquelas duas grossas pomas irrequietas sobre seu mesquinho peito de donzela impúbere e o roçar vertiginoso daqueles cabelos ásperos e crespos nas estações mais sensíveis da sua feminilidade, acabaram por foguear-lhe a pólvora do sangue, desertando-lhe a razão ao rebote dos sentidos (93).

Mesmo que o ato tenha sido imposto, a jovem participou e sentiu prazer: as carícias forçadas “acabaram por foguear-lhe a pólvora do sangue” e não resultaram em uma experiência traumática. A sua iniciação sexual orquestrou-se em um jogo prazeroso para as duas envolvidas – diferentemente do que ocorre no estupro, em que o abusador força a vítima visando à própria satisfação.

Pombinha compreendeu o que ocorrera entre ela e a amiga somente depois do seu concílio com o sol (masturbação?), da chegada de sua menarca – concomitante a esse episódio – e da carta que escreveu para Bruno (que seria remetida à mulher que lhe fora infiel). Pombinha não poderia mais assumir o papel da esposa virtuosa (restrição imposta às mulheres pela sociedade) depois de explorar o prazer e entender a potência feminina diante do sexo e dos homens. Conseqüentemente, como fruto do cortiço, Pombinha não seguiria o destino da normatização.

De outro lado, a condição de menina educada possibilitar-lhe-ia uma vida de liberdade e facilidades financeiras concedidas mediante a prostituição de luxo – liberdade essa a que as mulheres casadas estavam restritas, do mesmo modo que o

² A transformação da jovem faria parte do determinismo a que algumas personagens estariam sujeitas, como Jerônimo, e que submeteria a filha do “cavouqueiro”, Senhorinha, (em um movimento circular da narrativa) ao mesmo destino de Pombinha.

capital que a prostituição proporcionaria estava distante das lavadeiras do cortiço. Rita Baiana destaca:

“Ora! era preciso ser bem esperta e valer muito para arrancar assim a pele dos homens ricos aquela porção de joias e todo aquele luxo de roupa por dentro e por fora!”
(...) Enfim, só o que afianço é que esta não está sujeita, como a Leocádia e outras, a pontapés e cachações de um bruto de marido! É dona das suas ações! Livre como o lindo amor! Senhora do seu corpinho, que ela só entrega a quem muito bem lhe der na veneta! (75).

Pombinha não poderia sujeitar-se depois de despertar para os sentidos do corpo, dos prazeres sensuais; passou a compreender o poder feminino, a força que o sexo exercia no mundo patriarcal:

Que estranho poder era esse, que a mulher exercia sobre eles, a tal ponto, que os infelizes, carregados de desonra e de ludíbrio, ainda vinham covardes e suplicantes a mendigar-lhe o perdão pelo mal que ela lhes fizera?...

E surgiu-lhe então uma ideia bem clara da sua própria força e do seu próprio valor.

Sorriu.

E no seu sorriso já havia garras.

(...) Compreendeu como era que certos velhos respeitáveis, cujas fotografias Léonie lhe mostrara no dia que passaram juntas, deixavam-se vilmente cavalgar pela loureira, cativos e submissos, pagando a escravidão com a honra, os bens, e até com a própria vida, se a prostituta, depois de os ter esgotado, fechava-lhes o corpo. E continuou a sorrir, desvanecida na sua superioridade sobre esse outro sexo, vaidoso e fanfarrão, que se julgava senhor e que no entanto fora posto no mundo simplesmente para servir ao feminino (100, 101, grifos nossos).

Vislumbra-se, no excerto, a transformação de Pombinha, ou seja, a passagem da alienação ao entendimento, entendimento que a levou a tomar as rédeas de sua vida, ser dona de seu destino. O trecho ainda demonstra que, dentro do universo de poder masculino, a mulher com liberdade sexual também pode subjugar, e a arma para tal seria a sensualidade – arma esta que elenca senhores e grandes proprietários no inventário de “bestas sensuais”, tal qual as demais personagens de *O Cortiço*. A citação aponta ainda para uma crítica explícita aos detentores do poder que se tornam joguetes nas mãos das prostitutas, alienando-se – e aos seus capitais – em prol da satisfação de desejos libidinais.

O discurso patriarcal postula que o corpo feminino deva se submeter ao masculino – e o prazer, nesse âmbito, seria interdito à mulher³. O corpo feminino

³ A representação do prazer feminino no século XIX era considerada, muitas vezes, polêmica e fruto de duras críticas, como a vista no ensaio “Eça de Queirós: *O Primo Basílio*”, de Machado de Assis, publicado em *O Cruzeiro*, no ano de 1878: “(...) a fatalidade das obras do Sr. Eça de Queirós — ou, noutros termos, do seu realismo sem condescendência: é a sensação física. (...) Há episódios mais crus do que outros. (...) Ora, o tom é o espetáculo dos ardores, exigências e perversões físicas”. A recepção brasileira da obra foi intensa no período e classificou-a como imoral justamente porque

rompe, no entanto, com os paradigmas de poder estabelecidos e desarticula o lugar imposto a si quando deixa de ser um instrumento de prazer ao “outro” e busca a própria satisfação. Nesse contexto, a prostituição representada na obra de Aluísio opera em um duplo vértice. De um lado, atua como a resistência possível, resistência essa alçada na construção da personagem como um ser “desejante” e não apenas “desejável”. A prostituição configura-se, assim, como uma ruptura no tocante aos discursos dominantes que restringiam as temáticas e o tratamento outorgado à mulher.

A prostituição, desde a Idade Média até o final do século XIX, caracterizava-se como o submundo da sexualidade que, por sua vez, deveria ser exercida fora do lar. Já, no âmbito familiar ela se situaria dentro dos padrões tradicionais, sendo eliminados os desvios. Nessa conjuntura, a prostituição tornou-se “um mal necessário”, criminalizada apenas na virada do século XIX para o XX, e postulada como ato imoral e ameaçador à vida social. A repressão sanitária, para mais, condenava a prostituição como anti-higiênica, reprimindo-a em prol da profilaxia contra a sífilis (MAZZIEIRO, 1998).

Nesse cenário – e mesmo que o autor de *O Cortiço* inverta a perspectiva sobre Pombinha, configurando o exercício sexual remunerado como forma de libertação –, a prostituição era um estigma que estabelecia a cortesã como o “outro”, fixando-a à margem social. O sexo pago reduziria seu corpo a um objeto vendável que manteria a personagem em um lugar de exclusão – diferentemente, no entanto, do espaço de exclusão que o cortiço constituía. O mesmo princípio que concedia liberdade, uma vez que Pombinha fruía de sua sexualidade, movimentando-se no universo patriarcal a partir dela, a rebaixava e a tornava indigna de frequentar certas esferas sociais. A sexualidade, nesse sentido, faz parte dos mecanismos de dominação feminina: o corpo é o lugar onde se inscrevem as lutas de poder, é nele também que se materializa a dominação (BOURDIEU apud ARAÚJO, 2010).

Para mais, o narrador d’*O Cortiço* reforça o estigma da prostituição com seus julgamentos morais. Ele assevera, por exemplo, depois de informar que Pombinha

trazia em suas páginas o prazer feminino: “[Basílio] fez-lhe baixinho um pedido. Ela corou, sorriu, dizia: — Não! Não! — E quando saiu do seu delírio tapou o rosto com as mãos, toda escarlate, murmurou repreensivamente: — Oh Basílio! Ele torcia o bigode, muito satisfeito! Ensinara-lhe uma sensação nova: tinha-a na mão!”. Essa “sensação nova” foi motivo de escândalo, assim como mote de poemas, charges e piadas de alguns jornais cariocas do tempo.

largara o marido e fora viver com Léonie em um Hotel, que “[a] serpente vencia afinal” (154) e, mais adiante: “fazia delas uma só cobra de duas cabeças” (155). Esse viés corrobora a ação moralista em torno do controle e repressão da sexualidade feminina, elencando-a, irremediavelmente, ao plano da prostituição. O narrador vale-se ainda do estereótipo que vincula a mulher ao demoníaco, no caso, à serpente bíblica.

Não obstante, *O Cortiço* ajusta a prostituição como possibilidade de resistência sobre os poderes normatizadores. A composição das personagens Pombinha e Léonie, desvinculada de culpa e pautada pela consciência de suas ações dentro do universo masculino em que transitavam, singulariza o caráter empenhado do texto de Aluísio, o qual alça Pombinha a protagonista, não da história, mas de seu próprio destino.

Arminda: mais que oprimida, um não-sujeito.

A obra de Machado de Assis, geralmente, apresenta as mulheres através da lente masculina⁴, “mesmo que os narradores possuam a onisciência de uma terceira pessoa, a perspectiva dada às obras é sempre voltada ao elemento masculino da questão, ou seja, o foco é dado pela óptica do homem, e a mulher é o ‘outro’, visto de longe, externamente” (LIMA, 2015: 30). Do mesmo modo, as cenas de escravidão são, em grande parte das vezes, retratadas de modo oblíquo: são os olhos de Brás Cubas que veem Prudêncio como cavalo de montar, como objeto sujeito à violência e que, ao ser alforriado, fará uso do “vergalho” para se impor como senhor a um outro indivíduo subjugado; no conto “O Espelho”, é com a fuga dos escravos que Jacobina perde a identidade e, portanto, priva-se de afirmar a superioridade que a posição social lhe garantia.

A pena machadiana, nesse contexto, ao expor as mulheres e os escravos pela lente do dominador, retrata também o silêncio dessas personagens, assim como o não-lugar desses indivíduos em sujeição. No conto “Pai contra mãe”, tem-se, em vista disso, não apenas a perspectiva da escravidão – fator mais aparente do conto –, mas a irremediável condição da mulher escrava.

Gayatri Spivak (2010: 64) destaca que:

⁴ Exceto no conto “Confissões de uma viúva moça”.

O que é importante em um trabalho é o que ele não diz. Não é o mesmo que a observação descuidada do que é “o que se recusa a dizer”, embora isso seja, por si só, interessante: um método pode ser construído sobre isso, com a tarefa de medir os silêncios, sejam esses reconhecidos ou não. Mas, mais do que isso, o que o trabalho não pode dizer é importante, pois aí a elaboração da declaração é executada em um tipo de jornada ao silêncio.

No contexto de quem pode ser protagonista da história/ História, o conto “Pai contra mãe” é emblemático não somente por abordar indivíduos à margem social, mas, principalmente, por privilegiar, tanto no embate físico das personagens quanto na perspectiva narrativa, o não-lugar dos escravos que, mesmo elencados como parte do enredo, são silenciados. À mulher escrava, nessa conjuntura, cabia o cerceamento da liberdade, da voz, do direito à sexualidade e à defesa do corpo e, mais que isso, os filhos gerados por esse corpo subjugado ser-lhe-iam tirados violentamente.

A intriga de “Pai contra mãe”, narrada em terceira pessoa, apresenta a óptica de Cândido Neves, que, inepto a qualquer trabalho, recorre ao ofício de caçador de escravos para prover o seu sustento. Casa-se com Clara – uma jovem tão pobre quanto ele – com quem tem um filho. O casal é despejado de casa e, por intermédio da tia da mulher, passa a viver de favor em outra habitação. A perspectiva de extrema pobreza leva o homem a abandonar o filho na Roda dos Enjeitados. No caminho, porém, Cândido se depara com uma escrava fugitiva, Arminda, com quem trava um embate. A mulher, grávida, é restituída ao seu dono depois de muita luta, abortando no mesmo instante. Cândido recebe a indenização e mantém o filho consigo:

Cândido Neves, beijando o filho, entre lágrimas, verdadeiras, abençoava a fuga e não se lhe dava o aborto.
– Nem todas as crianças vingam – bateu-lhe o coração (627).

O posicionamento (irônico) do narrador em favor da manutenção da ordem escravocrata e da propriedade, em contraste com a brutalidade exposta ao final do conto – com o aborto da mulher e a indiferença do protagonista –, expõe a violência como pilar de sustentação dessa instituição, pilar que sustenta a identidade brasileira. Dentro desse contexto, a construção social pode ser aproximada à construção narrativa do conto, orquestrada por desvios, negativas e apagamentos.

O andamento narrativo inicia a partir da descrição dos itens que compunham a instituição escravocrata, depois trata das funções que a mantinham e segue com os casos de fuga dos escravos:

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. (...) Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. (...) O ferro ao pescoço era aplicado aos escravos fujões. Imaginai uma coleira grossa, com a haste grossa também à direita ou à esquerda, até ao alto da cabeça e fechada atrás com chave. Pesava, naturalmente, mas era menos castigo que sinal. Escravo que fugia assim, onde quer que andasse, mostrava um reincidente, e com pouco era pegado. Há meio século, os escravos fugiam com frequência. Eram muitos, e nem todos gostavam da escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada (621).

As fugas, assim, justificariam os aparelhos que foram apresentados inicialmente pelo narrador. A exposição descritiva passa, subsequentemente, dos objetos para o ofício de “pegar escravos fugidios”, ressaltando que esse ofício não era uma ocupação nobre, mas que a nobreza estava implícita na ação reivindicadora (sobre a propriedade), uma vez que era o “instrumento da força” que imporia a “ordem à desordem” (621). Nesse processo, o narrador cerca seu discurso de elementos minimizadores e justificadores que beiram o grotesco: “Nem todos gostavam de escravidão. Sucedia ocasionalmente apanharem pancada, e nem todos gostavam de apanhar pancada” (621).

A repetição da oração “nem todos gostavam”, relaciona a pancada, ou seja, a violência, com a escravidão. A ironia, conseqüentemente, é clara em vários momentos. Por exemplo: “o sentimento da propriedade moderava a ação, porque dinheiro também dói” (621). O fato desse narrador afirmar que grande parte dos escravos não sofriam violência, e sim eram repreendidos, contrasta e se opõe aos aparelhos descritos no início do conto. A ordem escravocrata era mantida por meio da força e da violência, é o que o conto demonstra em suas brechas.

O narrador situa sua enunciação distante cinquenta anos da abolição. Entretanto (um parágrafo antes), a perspectiva parece temporalmente afastada do que está descrevendo por que os instrumentos apresentados para o leitor – a quem ele se reporta – precisariam ser imaginados – “Imaginai uma coleira grossa” (621). A crítica velada, nesse âmbito, recairia sobre a memória coletiva recente que esquecera a escravidão de ontem. Para mais, na descrição fria dos objetos e ofícios, o escravo é elencado como parte – e não como sujeito – dos aparelhos que constituem a

instituição escravagista, sendo peça da propriedade que geraria perda de capital em caso de fuga.

O conto caminha, além disso, da esfera objetiva para a subjetiva – o ponto de vista do protagonista Cândido –, e chega no desfecho amalgamando a exposição fria (em relação à escrava) à empática (no que diz respeito ao protagonista). Ao se referir à personagem Arminda, o narrador expõe o horror exercido pelo protagonista como parte do ofício desse homem – próximo ao modo como apresentou, no início da trama, os objetos que configuravam a instituição escravocrata. Ao particularizar a história de Cândido, entretanto, busca sensibilizar o leitor em relação ao drama vivido por ele: “– Não, tia Mônica! – bradou Candinho, recusou um conselho que **me custa escrever**, quanto mais ao pai ouvi-lo” (624, grifos nossos). Ademais, a barbárie é dissimulada pelo prisma das fatalidades do protagonista.

A brutalidade exibida ao final da história choca-se ainda com a impassividade tanto do protagonista quanto do modo narrativo. A banalização da violência é o que resta como o não-dito do conto. A crítica, desse modo, recai na naturalização da violência, seja ela objetiva e explícita ou implícita e simbólica – com as quais as estruturas sociais foram erigidas. De outro lado, o “não-enunciado” contempla ainda a problematização em torno da tentativa de apagamento dos rastros da herança negra e escrava dos alicerces da identidade nacional.

No que concerne ao enredo, conto “Pai contra mãe” pode ser dividido em três partes: a primeira apresentando o universo escravocrata – encerrado “meio século” antes da narração –; a segunda, caracterizando Cândido e sua constituição familiar; e a terceira, retratando o embate entre ele e a escrava Arminda.

Ao apresentar a personagem Cândido Neves – cujo nome já contempla sua constituição física como alvo, muito branco –, o narrador destaca que contará a história da personagem porque ela era a “pessoa a quem se liga a história de uma fuga” (621). Consequentemente, a fuga é o centro a que converge a narrativa. Cândido torna-se a figura a quem o narrador privilegia como protagonista porque o escravo, como um bem semovente, era tido como destituído de humanidade – por se tratar de escravo e mulher, a personagem Arminda torna-se duplamente desqualificada.

O privilégio dado à personagem Candido pelo narrador ocorre porque esse homem faz parte do sistema de manutenção da ordem. Mesmo que rebaixado

socialmente, sua posição garante-lhe um lugar acima ao do escravo – o estigma da escravidão estava marcado na cor da pele, o que confundia condição social com raça. Candido externa a distinção, de homem branco e livre, na indisposição para o trabalho. Todavia, sua relação com os superiores, senhores ou pessoas com posses – incluindo a tia de sua mulher – era de submissão, pois dependia dos favores destes para sobreviver. Roberto Schwarz destaca que (2000 20):

Tratava-se, portanto, de uma combinação instável (...). Para manter-se precisava de cumplicidade permanente, cumplicidade que a prática do favor tende a garantir. (...) no contexto brasileiro, o favor assegurava às duas partes [proprietários e homens livres], em especial à mais fraca, de que nenhuma é escrava.

No cenário onde trabalho se funde aos escravos negros ou mulatos, aos homens livres e pobres estaria vetado qualquer perspectiva de mudança ou de ascensão com o fim da escravidão.

De outro lado, no enquadramento narrativo de “Pai contra mãe”, tem-se ainda a luta por sobrevivência do rebento do homem pobre, mas livre e branco, contra a continuidade da gestação por parte da escrava mulata. A eliminação do filho da escrava resultaria apenas em um paliativo para a situação do homem pobre, não obstante, garantir-lhe-ia direito à descendência; benesse negada à Arminda e sua prole, sujeitas aos aparelhos e aos indivíduos da ordem, aos paladinos da escravidão.

Outrossim, o que é informado pelo narrador sobre Arminda, o não-sujeito da história? Sua particularização na trama consiste no que Cândido sabe por meio dos sinais expostos na nota do jornal (que gratificaria quem encontrasse a escrava e a restituísse ao dono). Os sinais dos escravos fugitivos são apontados pelo narrador:

Quem perdia um escravo por fuga dava algum dinheiro a quem lho levasse. Punha anúncio nas folhas públicas, com os sinais do fugido, o nome, a roupa, o defeito físico, se o tinha, o bairro por onde andava e a quantia de gratificação. (...) Muita vez o anúncio trazia em cima ou ao lado uma vinheta, figura de preto, descalço, correndo, vara ao ombro, e na ponta uma trouxa (621).

O conto não apresenta maiores informações além do nome e da cor da pele, ou seja, que Arminda era mulata. Ademais, o seu nome (que tem origem germânica – *Heermant* –, significando a que possui armada; guerreira) é exposto apenas ao final do conto. Já, a gravidez da personagem é indicada por meio de sua própria voz, uma voz que escapa ao controle narrativo: “– Estou grávida, meu senhor! – exclamou. – Se vossa senhoria tem algum filho, peço-lhe por amor dele que me solte; eu serei tua

escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser” (626). A voz de Arminda, entretanto, não tem eco nem diálogo, se propaga no vazio. Essa mulher, apesar de possuir uma armada no nome, não tem outro meio de resistência excetuando mãos, a agarrar paredes, e pés, a debater-se contra o opressor.

Cabe salientar o rebaixamento do feminino como um dos aspectos das entrelinhas do conto. Tal elemento tem uma de suas marcas na explanação sobre o sexo do filho recém-nascido de Cândido: “Notai que era um menino, e que ambos os pais desejavam justamente este sexo” (625). O fato de o escravo fugitivo ser uma mulher constituir-se-ia como mais um aspecto do rebaixamento de Arminda em detrimento de Cândido.

A mulher escrava, à parte isso, estava sujeita a violência sexual como prática corrente. Nesse contexto, os filhos do abuso tinham na cor da pele mais um elemento constitutivo da brutalidade entranhada na estrutura da formação social. O elemento violento da miscigenação, portanto, seria outro aspecto negado, tanto pelo narrador – que não conta a história da descendência da mulata Arminda, assim como da criança que ela espera –, quanto pelo protagonista, que julga a mulher sem qualquer conhecimento prévio: “– Você é que tem culpa. Quem lhe manda fazer filhos e fugir depois?” (627). Para Cândido (assim como para a tia de sua mulher, o que, metonimicamente, caracteriza o pensamento da sociedade da época) Arminda seria a culpada por engravidar, independente do contexto em que se deu a concepção; além de ser culpada por almejar que a criança nasça como uma pessoa independente e livre. Cândido, em contrapartida, projeta em Arminda a culpa sobre a violência que ele – e todo o sistema escravocrata – exerce sobre ela.

De acordo com Grada Kilomba (2016: 174):

(...) o sujeito Negro torna-se (...) aquilo a que o sujeito *branco* não quer ser relacionado. Enquanto o sujeito Negro se transforma em inimigo intrusivo, o branco torna-se a vítima compassiva, ou seja, o opressor torna-se oprimido e o oprimido, o tirano. Este fato é baseado em processos nos quais partes *cindidas* da psique são projetadas para fora, criando o chamado ‘Outro’, sempre como antagonista do ‘eu’. Essa cisão evoca o fato de que o sujeito *branco* de alguma forma está dividido dentro de si próprio, pois desenvolve duas atitudes em relação à realidade externa: somente uma parte do ego – a parte “boa”, acolhedora e benevolente – é vista e vivenciada como ‘self’, como ‘eu’ e o resto – a parte “má”, rejeitada e malévola – é projetada sobre o ‘Outro’ e retratada como algo externo. O ‘Outro’ torna-se então a representação mental do que o sujeito *branco* teme reconhecer sobre si mesmo, neste caso: o ladrão/ a ladra violento (a), o(a) bandido(a) indolente e malicioso(a).

A violência objetiva e explícita, exercida pelo protagonista, extrapola o âmbito pessoal, estendendo-o à esfera social em função da sua banalização. Tal aspecto é apontado pelo narrador quando refere que a “escrava quis gritar, parece que chegou a soltar alguma voz mais alta que de costume, mas entendeu logo que ninguém viria libertá-la, ao contrário” (626), e é corroborado pela informação de que “quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia” (627).

No conto, o pai branco e livre triunfa em todos os aspectos dispostos no embate travado em “Pai contra mãe”. Na trama exposta por esse narrador mordaz, à mulher escrava (vencida) restava o silêncio e a negação de sua condição de sujeito. O reconhecimento dos destituídos de voz no encadeamento das tramas da história – tal qual na grande História dos vencedores –, só emergirá da latência do reprimido através da reconstituição dos fios que compõem os seus entrecos, da leitura enviesada do discurso dominante ou dos vestígios das ruínas acumuladas pelo progresso da sociedade dita civilizada.

3 Perspectivas em reflexo

Em *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, e em “Pai contra mãe”, de Machado de Assis, destaca-se o modo distinto de representar a posição da mulher. Como ponto de encontro, as personagens examinadas nesse trabalho elencam-se como párias: Pombinha por ser prostituta e Arminda por ser escrava. Além disso, as duas não são protagonistas dos enredos e suas vozes são pouco manifestas. Pombinha e Arminda, no entanto, representam a heterogeneidade das individualidades em sujeição. Segundo Gayatri Spivak (2010), o sujeito subalterno feminino encontra-se ainda mais profundamente na obscuridade que o subalterno masculino.

A diferença entre Pombinha e Arminda, todavia, consiste em que a primeira, como prostituta, garantiu seu lugar de destaque na história porque, ao se conscientizar da potência que podia exercer como mulher, ganhou liberdade de escolha e, com isso, mobilidade social; já, para a segunda, a posição de escravidão era-lhe irremediável – mesmo que ela buscasse livrar-se com a fuga –, fator que exerce o apagamento de seu lugar na história/ História.

A forma narrativa de Machado e de Aluísio representa também modos distintos de apresentar os questionamentos e as críticas em relação à sociedade em que viviam. No entanto, a descrição e a narração ganham sentidos próximos nos textos em questão: Aluísio evidencia a imobilidade do cortiço, e de alguns de seus moradores, por meio da descrição estanque e a transformação dos indivíduos através da narração das intrigas que acompanham essas mudanças. Machado, nesse conto, descreve os objetos e ofícios da escravidão visando revelar o caráter invariável da sociedade e narra a história de Cândido Neves para expor a violência implícita e explícita presente em todo o funcionamento social – violência que não deixará de existir com a abolição.

Aluísio, em contrapartida, busca reivindicar a palavra do “outro” e, por isso, descreve as mazelas que o circundam em seus pormenores. A importância de sua representação, todavia, consiste no espaço de visibilidade dado a essas personagens marginalizadas – além do que, as mulheres dividem o mesmo espaço (de circulação e de atenção) que os homens em seu romance. Machado, por sua vez, delimita o agente silenciador e o silenciado no universo que representa. Ele não agencia a voz do “outro”; em outros termos, ele não fala pelos desvalidos, pelas mulheres, pelos pobres ou pelos escravos. Sua representação aponta para a violência a partir de seu propulsor, ou seja, da elite que legitima seus atos e naturaliza a brutalidade decorrente da manutenção de sua posição social.

De outro lado, entre o que é exposto e os não-ditos nos dois textos, tem-se, no que concerne a *O Cortiço*, a representação do prazer sexual de Pombinha, prazer que age em dois níveis: de um lado – o exposto pela narrativa –, ele é o responsável pela liberdade e consciência da personagem; de outro – o não-dito –, é também fator de exclusão, convertendo essa mulher em prostituta “nata”, quer dizer, o prazer, tido como patológico para as mulheres, gerava também exclusão e rebaixamento. O conto “Pai contra mãe”, por sua vez, é entremeado por não-ditos que se recobrem na ironia do narrador ou no seu silenciar. Esses não-ditos pautam-se pela banalização da violência – encoberta no próprio tratamento da sociedade em relação a toda instituição da escravidão –, na ocultação da contribuição do negro para a formação da sociedade e da identidade nacional, entre outros aspectos.

A representação dessas mulheres estabelece também o lugar de articulação de seus autores: como intelectuais, ambos distinguem e interpelam os mecanismos de

opressão mediante sua escrita; em outras palavras, o engajamento de Aluísio, visto em sua pena direta e franca, e o pensamento crítico e contundente de Machado de Assis, disposto em uma escrita oblíqua e sinuosa, são as ferramentas de contestação empregadas por eles.

Destaca-se, por fim, do cotejo da representação heterogênea da mulher que Aluísio deixa de apresentar na sua exposição pormenorizada a dualidade do lugar da prostituição no contexto da época, ainda que o autor a apresente como uma alternativa para a implacável sujeição imposta à mulher na época. Em contrapartida, ele expressa a força das figuras femininas que transitam em seu universo ficcional. Machado, de seu lado, opta por englobar nas entrelinhas do discurso arbitrário do narrador a impossibilidade de fala e de entendimento dessa personagem que, como mulher e escrava, é duplamente marginalizada. A verdade do narrador – tal qual a verdade histórica – demonstra a brutalidade exercida sobre aqueles/as que foram calados/as tanto pela “máscara de flandres” quanto pelas verdades dominantes. Assim, a escravidão revogaria não apenas o direito à liberdade, ao domínio do corpo feminino, mas negaria a própria condição de sujeito, negaria a sua humanidade, o que é exposto na violência comedida da fala do narrador que é convertida em violência arrebatadora no desfecho das ações de “Pai contra mãe”.

TRABALHOS CITADOS

ARAÚJO, Neuza de Farias. *Diferentes definições de poder e dominação: repercussões na participação política envolvendo as relações de gênero*. Anais eletrônicos do Seminário Internacional Fazendo Gênero 9, 2010. Disponível em:

[http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278086119_ARQUIVO_ARTIGOREVISAODOC\[1\].pdf](http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278086119_ARQUIVO_ARTIGOREVISAODOC[1].pdf). Acesso em: 10 dez. 2018.

ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: obra completa em quatro volumes*. São Paulo: Nova Aguilar, 2015.

AUERBACH, Erich. *Mimeses: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1983.

KILOMBA, Grada. A Máscara. *Cadernos de Literatura em Tradução*, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, São Paulo, n. 16, 2016.

LIMA, Christini Roman de. *“Como fruta dentro da casca”: Dom Casmurro em Memórias póstumas de Brás Cubas*. Saarbrücken, Deutschland: Novas Edições Acadêmicas, 2015.

MAZZIEIRO, João Batista. Sexualidade criminalizada: prostituição, lenocínio e outros delitos. *Rev. Bras. Hist.*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 247-285, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100012&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 03 dez. 2018.

RANCIERE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos estud. – CEBRAP* [online], n.86, p.75-80, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100004&lng=en&nrm=isso. Acesso em: 25 set. 2018.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SILVA, Gabriela Natalia. *As muitas faces da prostituição*: uma abordagem histórica sobre o controle da sexualidade a partir de Foucault. *Divers@ Revista Eletrônica Interdisciplinar*, Matinhos, v. 11, n. 1, p. 15-25, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiUpczViITfAhVFIZAKHe4PAooQFjAAegQICRAC&url=https%3A%2F%2Frevistas.ufpr.br%2Fdiver%2Farticle%2Fdownload%2F51975%2F35937&usg=AOvVaw2tJHlkLhgqg8mvB2o9wOYj>. Acesso em: 03 dez. 2018.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Christini Roman de Lima é graduada em Comunicação Social (Jornalismo) pela Universidade de Passo Fundo (UPF). É Especialista, Mestre e Doutora em Letras/Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Desenvolve pesquisas nas áreas de Literatura Brasileira e Portuguesa, atuando em torno das temáticas do feminino, da guerra, do trauma e da violência (entre outros). Colabora com diversos periódicos de literatura brasileira.

Artigo recebido em 30/03/2020.

Aprovado em 10/04/2020.

LITERATURA BRASILEIRA E (RE)CONFIGURAÇÕES TRANSVIADAS

André Luis Mitidieri

UESC

Resumo: Ao negar a essencialização e certo caráter sistêmico que estariam implicados na adjetivação da literatura homossexual, gay e/ou homoerótica, penso ser talvez produtivo considerar a ideia de “configurações literárias do homoerotismo”, defendida por José Carlos Barcellos e por José Luiz Foureaux de Souza Júnior, e a de “olhar homoerótico”, sugerida pelo último estudioso. Tais noções permitem propor, a partir da expressão “configurações homoeróticas na literatura”, que “configurações transviadas” na literatura e no espaço biográfico brasileiros não cessem de indicar práticas de violência e promoção da ininteligibilidade dos sujeitos LGBTQIA. Dessa forma, tais configurações, que incidem em outros discursos, requerem trânsito crítico, dos olhares homoeróticos a reconfigurações transviadas, equivalente à virada cucaracha que, aproximada ao giro decolonial, opera tradução idiossincrática do “cuir” como “estudos/ativismos transviados”, conforme a apresenta Berenice Bento.

Palavras-chave: Estudos transviados; Literatura brasileira; Espaço biográfico.

Abstract: To name a kind of literature as homosexual, gay and/or homoerotic would implicate essentialization and a certain systemic character. So it may be productive to consider the idea of “literary configurations of homoerotism”, defended by José Carlos Barcellos and José Luiz Foureaux de Souza Júnior, and that of “homoerotic approach”, by the last professor. Such notions allow us to propose, based on the expression “homoerotic configurations in literature”, that “queer configurations” in the Brazilian literature and biographical space do not cease to indicate practices of violence and promotion of unintelligibility of LGBTQIA subjects. In this way, such configurations, which affect other discourses, require a critical transit, from a homoerotic approach to queer (re)configurations, equivalent to the “cucaracha turn” that, similar to the “decolonial turn”, operates idiosyncratic translation of queer/*cuir* in Latin American studies/activisms, as presented by Berenice Bento.

Key-words: Queer Theory; Brazilian literature; Biographical space.

Sabendo da notória necessidade de reunir, situar, debater e disseminar aportes teóricos relativos às possíveis relações entre literatura e homossexualidades, buscamos elaborar um roteiro contextualizado, que possa auxiliar outros pesquisadores da área a empreenderem um diálogo produtivo com o pensamento atual sobre a temática em vista. Com tal propósito, o instrumental teórico selecionado para estudo e discussão constitui-se por reflexões basilares acerca de espaços, gêneros e temas que possibilitam revisar pressupostos históricos e literários tradicionais, os quais já não conseguem dar conta de impasses para cuja análise se fazem necessários conceitos e instrumentações mais contemporâneos. Nesse sentido, práticas discursivas tidas como extrínsecas à literatura, por exemplo, (auto)biografias e formas semelhantes, proliferam, realizadas por pessoas LGBTTQIA¹ ou a seu respeito.

Para tanto, inauguramos a presente discussão por intermédio do conceito de “homocultura”, conforme identificado, dentre outros pesquisadores, por Didier Eribon (2000) e José Carlos Barcellos (2006), nos quais ressoa a leitura da obra de Michel Foucault, especialmente, quando esse aborda traços interculturais e subjetivos que ganham vigor com os agenciamentos e as políticas, firmados como meios de resistir aos discursos, métodos, procedimentos e técnicas destinados à regulação das sexualidades não enquadráveis nos padrões da heteronormatividade.² A “homocultura” era então compreendida enquanto arena de lutas simbólicas, que objetivava a afirmação de valores ocultos pela máscara da normalidade. Admitir sua viabilidade conceitual exige rastrear o que a identifica e discutir forças de expressão, espaços de discursos, instrumentos de reafirmação, como elucida Foucault (2010), para quem uma possível “cultura *gay*” não se restringirá simplesmente a

¹ A sigla LGBTTQIA, como toda e qualquer materialização da dinamicidade da linguagem, sujeita-se a modificações complementares, significando, de modo ainda provisório, Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transgêneros, *Queers*, Intersexuais e Assexuais.

² A heteronormatividade é definida por Michael Warner (1991) como um sistema complexo, que envolve variados ângulos das formas e dispositivos de ordem social, constituindo relações de poder através das quais a sexualidade vem caber dentro da norma e a ser regulamentada. Do mesmo modo, as relações heterossexuais idealizadas acabam por se institucionalizar e configuram um único modelo “normal” de conduta, tornado praticamente obrigatório, porque supostamente caracterizaria o ser humano de modo inequívoco.

uma escolha de homossexuais por homossexuais, mas “criará relações que podem ser, até certo ponto, transpostas para os heterossexuais” (122).

Desdobramentos críticos do pensamento foucaultiano permitem considerar a “homocultura” como um encadeamento de ressignificações produzidas por pessoas que não se enquadram na cultura heteroerótica, como forma de resistência às normas dessa sexualidade atualmente majoritária. Trata-se de um fenômeno inserido no imaginário social, capaz de ser reconhecido como entrelaçamento simbólico, e já histórico, “que inventa modalidades de relações, modos de vida, tipos de valores, formas de troca entre indivíduos que sejam realmente novas, que não sejam homogêneas nem se sobreponham às formas culturais gerais” (FOUCAULT, 2010: 122).

Essas possíveis diferenças culturais, destacadas pelo pensador francês, levam-nos ao entendimento de que a “homocultura” não se desvincula do caráter político e libertário, sublinhado por Eribon (2000) em “uma cultura homossexual que se cria ao longo do século XX, resistindo à repressão, às normas, à ‘normalidade’, seja na literatura e no teatro, seja simplesmente na criação e na manutenção de espaços de sociabilidade e solidariedade (bares, lugares de encontro, associações etc.)” (29, tradução nossa). Segundo o autor, extrai-se do pensamento foucaultiano a ideia de uma “subjetivação coletiva”, assinalada pela reinvenção de interações socioculturais e afetivas cujo modelo residia nas comunidades *gays* dos Estados Unidos.

Embora não se valha exatamente do termo “homocultura”, Barcellos (2006: 65) pensa em uma “cultura homoerótica”, a incluir

o que poderíamos chamar de cultura homossexual e de cultura *gay* — também pode ser identificada e apreciada como tal por um público não exclusivamente *gay*. Ao mesmo tempo, muitas obras somente serão reconhecidas como pertencentes a essa cultura, na medida em que se dominem determinados códigos que nelas se fazem presentes.

Aspecto talvez caracterizador da cultura homoerótica, o “homoerotismo” se associa, no pensamento de Jurandir Freire Costa (1992), a toda uma convergência de bens simbólicos elaborados por ou sobre quem “guarda, do costume linguístico admitido, a ideia de ‘atração pelo mesmo sexo’, ideia que deve ser aceita com reservas, dada sua ambiguidade

semântica. Melhor seria dizer, então, que o emprego do termo visa sobretudo distanciar o interlocutor de sua familiaridade com a noção de “homossexualidade” (Costa, 1992: 23).

Costa (1992) vale-se do termo homoerotismo, avalizado por Freud (1920), em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, mas “criado por F. Karsch-Haack, em 1911, e utilizado neste mesmo ano por Sandor Ferenczi” (COSTA, 2000: 113), devido primeiramente a uma questão de ordem teórica, relacionada à clareza e à flexibilidade que ganha, quando confrontado com “homossexualismo” e “homossexualidade”, prestando-se, pois, a melhor descrição da pluralidade das práticas ou desejos orientados ao mesmo sexo, e a evitar o “grande erro etnocêntrico” que consiste em interpretá-la como essência, estrutura ou denominador comum universalizante:

Primeiro, porque exclui toda e qualquer alusão a doença, desvio, anormalidade, perversão etc., que acabaram por fazer parte do sentido da palavra ‘homossexual’. Segundo, porque nega a ideia de que existe algo como ‘uma substância homossexual’ orgânica ou psíquica comum a todos os homens com tendências homoeróticas. Terceiro, enfim, porque o termo não possui a forma substantiva que indica identidade, como no caso do ‘homossexualismo’ de onde derivou o substantivo ‘homossexual’. O último aspecto é importante por seus efeitos imaginários. Porque usamos na linguagem ordinária o substantivo ‘homossexual’, terminamos reféns de nossos hábitos. O emprego frequente do termo leva-nos a crer que realmente existe um tipo humano específico designado por esse substantivo comum. Vamos além, acreditamos que a peculiaridade apresentada por esse tipo é uma propriedade permanente da natureza de certos homens, que independe das descrições que a tornam visível e plausível aos nossos hábitos linguísticos. Ou seja, é uma qualidade de certos humanos que antecede os vocabulários responsáveis pela invenção do termo ‘homossexual’ e do suposto tipo de homem que lhe corresponde (COSTA, 1992: 21-22).

O segundo motivo listado por Costa (1992) para referendar sua escolha por homoerotismo é de ordem histórica, porque a palavra “homossexual” atrela-se por demais “ao contexto médico-legal, psiquiátrico, sexológico e higienista de onde surgiu” (24). A terceira e última razão prende-se ao fato de que seguir autenticando a “existência de uma tendência natural de uma minoria de homens a ser, sempre e em qualquer circunstância, exemplar de uma ‘mesma variação natural de homossexualismo’ [...] significa manter o sistema de nominação criado para fazer do homoerotismo a contrapartida rebaixada e degradada da sexualidade heteroerótica” (35).

Contudo, João Silvério Trevisan (2018) não invalida a categoria “homossexual”, apesar das limitações que carrega:

Do ponto de vista do significado, a vantagem do termo homoerotismo é indiscutível: ao contrário de homossexualismo, exclusivamente voltado para a prática sexual, sua abrangência abrigaria uma gama bem ampla de comportamentos e tendências. Talvez seja importante introduzi-lo em nosso vocabulário cotidiano. Ainda assim, as ponderações de Jurandir Freire Costa não me parecem convincentes, pelo simples motivo de que no dia a dia precisamos de um termo para nos referenciarmos. Por mais provisórios que possam ser, esses ‘artefatos identitários’ instauram a possibilidade de comunicação, pois ‘não podemos vagar no universo ambiental como pedaços de tábua de um naufrágio’, nas palavras do próprio Jurandir. Por outro lado, qualquer descrição ou definição da atração sexual (ou meramente erótica) entre pessoas do mesmo sexo continuará se carregando de elementos pejorativos enquanto a sociedade mantiver a propensão a estigmatizar esse tipo de tendência. Daí por que me parece frágil qualquer substituição meramente linguística. Afinal, cada tempo tem a sua maneira de nomear, interpretar e *identificar* o mundo (36).

De qualquer modo, cultura homoerótica converte-se em noção que, apesar de pouco compreensível à primeira vista, parece menos negativizada do que cultura homossexual e mais ampla do que homocultura e cultura *gay*. Por sua vez, Eribon (2000) alerta:

Querer falar em nome da ‘comunidade’ pressuporia não só que tal comunidade existisse, mas que fosse um grupo homogêneo, dotado dum conjunto de ideias ou objetivos bastante identificáveis. Evidentemente, não é o caso e não é possível – nem por outra parte, desejável – que tal coisa possa ocorrer (37, tradução nossa).

O pesquisador francês recorre a estudos históricos e sociológicos, mas também a autobiografias e a textos literários, levando-nos a crer no potencial desses tipos de enunciados para resistir a engrenagens opressivas e perturbar o *status quo*, quando seus focos se voltam a ambientes, desejos, discursos, espaços, experiências, gírias, inter-relações, modas, personalidades, representações, sentimentos, subjetividades, vivências etc., compartilhados em formatações plurais, que não podem ser elididas em favor da universalidade.

De alguma maneira, dinâmicas homogeneizantes veem-se rompidas a partir do desvelamento de artistas, autores, personagens, perspectivas e temáticas com assinalamento contra-hegemônico em termos de gênero e sexualidade. Com tal propósito, fez-se premente a divulgação de uma “literatura guei”, assim grafada em conformidade com os editores do jornal *Lampião da Esquina* que, em 1978, optaram por abrigar a palavra *gay* (a qual ia se tornando sinônimo de homossexualidade feminina ou masculina), para marcar nossa diferenciação e nosso distanciamento da cultura norte-americana.

Posteriormente, “literatura homoerótica” se converteria em expressão provavelmente mais ampla do que literatura *gêi*, já que, no Brasil e em outros lugares, *gay* pode restringir-se aos homossexuais masculinos, ao contrário do que ocorre nos Estados Unidos, onde a palavra também se estende às lésbicas. Porém, advertimos desde logo acerca da sua insuficiência quando estão em jogo demais sexualidades não normativas, pois não acolhe, dentre outras, a bissexualidade, a intersexualidade, a transgeneridade, a assexualidade etc.

Mesmo como essa limitação, textos de sujeitos homoeroticamente inclinados ou a seu respeito dão visibilidade a sentidos ocultos e silenciados pelos cânones nacionais que, quando muito, ousam cooptá-los em função do critério utilizado para sua ordenação – o da nacionalidade –, como alerta Mário César Lugarinho (2003). Trata-se de uma escrita pouco analisada pela crítica universitária, tacanha em conferir destaque à inclinação homoerótica dos escritores ou à explicitação (ainda rara) da temática: “Por conta disso, certos autores e obras foram colocados à margem da História da Literatura e, convenientemente, esquecidos pelo cânone; ou, pior, a abordagem da questão foi considerada, muitas vezes, não pertinente por se comprometer com um sentido extraliterário e, às vezes, biográfico” (Lugarinho, 2003: 134).

Produções excluídas das histórias literárias, ou que delas mal fazem parte, a modo de figuração “para constar”, instalam lugar propício à reflexão em meio à qual o “olhar homoerótico” defendido por José Luiz Foureaux de Souza Junior (2019) avista e seleciona elementos a partir dos quais construir e reconstruir os sentidos: “[...] abre-se para o leitor, por sua posição central e fundamental, a oportunidade de se fazer responsável pelo discurso de ‘identificação’ que vai guiar, a ele próprio, pelas sendas da leitura que realiza” (262).

Essas visadas fluidas parecem contraditar uma tradição patriarcal, androcêntrica e religiosa, pois:

a inflexão de um olhar como o homoerótico faz diluir fronteiras, agregando perspectivas, integrando abordagens, articulando discursividades que, antes, eram sempre mais departamentalizadas, fazendo pensar na hegemonia de um campo sobre o outro. Fica demonstrada, então, a peculiaridade do ‘entre’ que coloca o olhar homoerótico, quando da articulação dialética, discursiva, plurivocal e interdisciplinar dos Estudos Literários ‘e’ dos Estudos Culturais (SOUZA JÚNIOR, 2019: 141-142).

A disciplinarização, o elitismo cultural e o essencialismo teórico, sustentados por visões estéticas que se arraigaram nas instituições literárias, demasiado cúmplices do academicismo oitocentista, além de dependentes do pensamento europeu e norte-americano, veem-se contrapostos pela ideia de “literatura homoerótica”, assim defendida por Antonio de Pádua Dias da Silva (2009):

Todo e qualquer texto literário ou de ficção que represente prioritariamente (não exclusivamente) questões referentes à cultura gay, seja através de personagens (centrais), de narradores, de falas, de discursos, de práticas discursivas, de alusões ao submundo gay, que exponham ou não conflitos envolvendo os gays e os não gays, numa demonstração de que a ficção vislumbra uma sociedade tolerante à diversidade sexual, ao mesmo tempo em que a mimetiza como homofóbica (102).

Em consonância, Emerson Inácio (2010) retoma considerações foucaultianas sobre o poder disciplinar dos séculos XVIII e XIX, que tanto atinge as Ciências Humanas e a linguagem, quanto o corpo e o sexo, para inferir que o cânone literário “funcionaria como um disciplinador dos diversos discursos autodeclarados estéticos, mas que por diversas razões tornar-se-ão excêntricos, marginais e/ou periféricos, procurando responder aprioristicamente à demanda ‘o que é literatura?’” (112). O autor aponta que tensões entre a chancela reguladora, por parte das instituições, e a reivindicação de lugar, por parte das produções, confundem-se com critérios variados, tais como

classe social, permeabilidade do autor ou da obra em determinados contextos e espaços, gênero, raça e etnia, ou ainda com o tipo de suporte utilizado na divulgação da obra. Aliás, o trinômio gênero-sexo-orientação sexual talvez seja de todos os elementos citados aqui o que mais cause (ou tenha causado) desconfortos ao cânone, considerando sua inscrição nas histórias literárias [...] muito salta aos olhos o fato de a sequência masculino, homem e heterossexual ser silenciosamente o *modus operandi* dos cânones literários (INÁCIO, 2010: 113).

Portanto, ao expandir horizontes na problematização de subjetividades humanas controladas, quando não, suprimidas, pelo ideário burguês alicerçado no binômio família e Estado-nação, o estudo da literatura homoerótica torna-se potencialmente desestabilizador dos modelos e normas instituídos para regular as sexualidades. Elementos de resistência e emancipação podem ser nela analisados, com vistas a elaborar posições, pensamentos e reflexões que realoquem sujeitos homoeroticamente inclinados, dos parques enunciados, em que figuram timidamente, até avançado século XX, lugares de enunciação nos quais não se vejam aliados do protagonismo.

O afastamento da heteronormatividade, bem como a afirmação dos corpos e sexualidades considerados abjetos auxilia no redimensionamento, e na exposição da fragilidade, de imagens e projetos alicerçados na ideia de construção nacional. No caso específico do cânone literário brasileiro, de acordo com Regina Dalcastagné (2012a), a conformação é pouco plural e dominada por homens brancos da classe média cujas narrativas abordam apenas os dramas vivenciados na metrópole, com foco para o que eles e seus pares vivem. A professora comenta pesquisa por ela realizada, que abarca romances publicados no Brasil entre 2005 e 2014:

Só para citar alguns números, em todos os principais prêmios literários brasileiros (Portugal Telecom, Jabuti, Machado de Assis, São Paulo de Literatura, Passo Fundo Zaffari & Bourbon), entre os anos de 2006 e 2011, foram premiados 29 autores homens e apenas uma mulher (na categoria estreante, do Prêmio São Paulo de Literatura). Outra pesquisa, mais extensa, coordenada por mim na Universidade de Brasília, mostra que, de todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras, em um período de 15 anos (de 1990 a 2004), 120 em 165 autores eram homens, ou seja, 72,7%. Mais gritante ainda é a homogeneidade racial: 93,9% dos autores são brancos. Mais de 60% deles vivem no Rio de Janeiro e em São Paulo. Quase todos estão em profissões que abarcam espaços já privilegiados de produção de discurso: os meios jornalístico e acadêmico. Por isso, a entrada em cena de autores (ou autoras) que destoam desse perfil causa desconforto quase imediato (DALCASTAGNÉ, 2012b: 14).

Ainda segundo Dalcastagné (2012b), “muito além de estilos ou escolhas repertoriais, o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele. Hoje, cada vez mais, autores e críticos se movimentam na cena literária em busca de espaço – e de poder, o poder de falar com legitimidade ou de legitimar aquele que fala” (13). Nesse sentido, a literatura brasileira apresenta-se como território contestado de poder, no qual forças discursivas se enfrentam e engendram lutas, as mais das vezes desiguais, em virtude dos modos de silenciamento e opressão impostos pelas forças homogeneizantes e canônicas (DALCASTAGNÉ, 2012a; 2012b) – também entendidas como forças brancas e heteronormativas.

A literatura homoerótica assim se desvelaria como força contracanônica, na qual, conforme Silva (2014), os espaços de poder se constroem, ou se inventam, para usar terminologia foucaultiana, quando as personagens dos textos “propagam imagens valorizando a si e aos outros da mesma subjetividade na relação físico-corporal, afetivo-sexual ou no trabalho, nas amizades [...]” (62). Conforme o pesquisador, o texto literário assume também o valor e a função de “demover lugares antes solidamente cimentados

numa ou por uma cultura heteronormativa conservadora e perceber como personagens-sujeitos avançam nas relações sociais de poder” (62).

Compreendemos, entretanto, que não é possível condicionar a existência da literatura homoerótica a um público receptor, como se exige das comunidades interpretativas, para as literaturas nacionais, já que, muitas vezes, os textos nem são conhecidos, o que também exige da crítica todo um trabalho de arqueologia e disseminação das obras literárias. E antes de nos perguntarmos se o autor é guei; a autora, lésbica, ou o texto, homoassinalado, como pensa Stockinger (1978) numa perspectiva mais essencialista, talvez seja atentar a Barcelllos (2006) que, além de se referir a “configurações do homoerotismo masculino”, conjectura a impropriedade de se falar em:

[...] representação do homoerotismo na literatura, mas sim de configurações literárias do mesmo. Ou seja, postulamos que é na linguagem e através dela que as experiências se fazem enquanto tais no momento mesmo em que se dizem. É, pois, no espaço histórico e social da(s) linguagem(ns), que procuraremos detectar as diferentes experiências homoeróticas que chegaram a se configurar nas narrativas estudadas (105-106).

A partir dessa base conceitual, optamos pela expressão “configurações homoeróticas na literatura”, considerando “[...] mais as relações (ainda quando isoladas) do que as pessoas isoladamente” (Trevisan, 2018: 39) que abrangem tanto a homossexualidade quanto formas anteriores à criação linguística do homossexual no século XIX, e também identificações, práticas, tradições, estilos de vida etc. definidos como gueis ou lésbicos e compreendidos desde o marco histórico dos movimentos de emancipação política da década de 1960. Ao entendermos que uma configuração textual ou discursiva realiza “a mediação entre a prefiguração do campo prático e sua refiguração pela recepção da obra” (RICOEUR, 2010: 95), notamos no “olhar homoerótico” (SOUZA JÚNIOR, 2019), tributário da Escola de Constança, determinada confluência com a proposta de Jonathan Dollimore (1991) de se levar em conta a perversão, em parte, produzida no interior mesmo das estruturas, provocando a que, uma vez identificada, possa ser reinscrita e se desestabilizar.

Verdade que, no Brasil, tais configurações seguem escassas, marcando-se, pelo menos até os anos 1990, por autorias, personagens e tematizações gueis, primeiramente, e

lésbicas, num segundo plano mais rarefeito.³ Em tal panorama, Natalia Borges Polezzo (2018) declara sobre a literatura escrita por lésbicas:

Podemos apontar também certo corte etário (mulheres jovens) e social (classe média ou alta), e determinado trânsito por grandes cidades (capitais ou cidades mais cosmopolitas). Neste sentido, as representações não são muito plurais e, por vezes, a autoria se encaixa com os cortes etários, sociais e geográficos (3).

Embora se verifique pequeno número de personagens travestis na literatura brasileira, desde o conto de Raimundo Magalhães Júnior, “A grande atração”, publicado em 1936 (FERNANDES; SCHNEIDER, 2017), a escrita de autoria travesti só ocorreu em 1980, mas com enunciação no masculino. Trata-se do livro de poemas *Eu, Ruddy*, publicado pela cabeleireira Ruddy Pinho, que editaria outras reuniões poéticas: *O sabor do cio* (1981); *Certos movimentos de um coração* (1983). Junto com as crônicas de *Quando eu passo batom me embriago* (1983), esses textos que, de algum modo, se conformam como autobiográficos, nunca revelam o “[...] sofrimento por ver-se obrigada a caber dentro de uma identidade que, com os livros posteriores, veremos não ser a sua” (Moira, 2018). As autobiografias de Ruddy, *Liberdade ainda que profana* (1998) e *Nem tão bela nem tão louca* (2007), somadas ao livro de contos *In...confidências mineiras e outras histórias* (1999), contemplam já sua existência pública como mulher trans.

Anderson Herzer publicou, em 1982, *A queda para o alto*, primeira autobiografia escrita por pessoa trans no Brasil, contudo, “em momento algum ele chega a se dizer trans e, apesar de se tratar sempre como Anderson, e sempre no masculino, é só nas entrelinhas do texto que se afirma homem” (Moira, 2018). Por isso, o texto de João W. Néry – *Erro de pessoa: Joana ou João?* (1984) – marca-se como a primeira autobiografia brasileira

[...] conscientemente trans, com um autor que revela conhecer intimamente os debates feitos pela medicina e ciências do seu tempo e que já tinha, inclusive, se submetido a uma série de intervenções cirúrgicas clandestinas para tornar seu corpo legível como um corpo de homem (Moira, 2018).

Na década seguinte, Danilo Angrimani publicaria *Nicola*: um romance transgênero (1999). João W. Néry volta à escrita memorialística em *Viagem solitária*: memórias de um

³ Inventários da literatura homoerótica brasileira podem ser encontrados em: CAMARGO; GARCIA, 2016; FACCO, 2003; FERNANDES, 2015; GREEN; POLITO, 2006; MITIDIERI; CAMARGO, 2015; SILVA, 2012; THOMÉ, 2009.; TREVISAN, 2018.

transexual 30 anos depois (2012) e *Vidas trans: a coragem de existir*, em coautoria com Amara Moira, Márcia Rocha e T. Brant (2017). Em 2016, Linn da Quebrada divulga sua primeira canção autoral, “Enviadescer”; Amara Moira lança a autobiografia *E se eu fosse puta* e Atena Beauvoir, os *Contos transantropológicos*. Ainda, um garoto trans protagoniza o romance de Thati Machado, *Singular*, lançado em 2017, quando Jeisi Equê de Lundu integra a coletânea *Profundações 2*, e vêm a público: o poemário *De trans pra frente*, de Dodi Leal; a *Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários*, organizada por Carmen Garcia, Carolina Munis, Elida Lima, João Pedro Innecco e Raísa Martins. Em 2018, Ave Terrena Alves e Atena Beauvoir publicam, respectivamente, os livros de poemas *Segunda queda* e *Libertê: poesia, filosofia e transantologia*. Em 2019, Luisa Marilac dá a conhecer a autobiografia *Eu, travesti*, e João W. Néry, as entrevistas e os relatos que preparava antes de falecer: *Velhice transviada: memórias e reflexões*.

Parece igualmente tardia a interseccionalidade homoerotismo/relações étnico-raciais, a ocorrer com Miriam Alves, Conceição Evaristo, Cidinha da Silva e Waldo Motta. Se preenchermos outras lacunas, como as obras escritas por ou sobre bissexuais, intersexuais e transgêneros (talvez a necessitem de mais pesquisas que as revelem), literatura homoerótica e configurações homoeróticas na literatura já se transformam em noções insuficientes. Renomeadas ou não, podem dialogar com a Teoria *Queer*, seus desdobramentos críticos e possíveis interseções, tendo-se em mente o alerta de Rick Santos (2002): “A *querness* na literatura não é um objeto solidificado que poderia ser fetichizado e absorvido pelo sistema. Ela está nas ambiguidades e flutuações das relações e potenciais relações homoeróticas que se estabelecem entre interlocutores/as” (20).

Nesse caso, através do comprometimento político, sobreposto a uma discutível exigência estética, e exposto pelo espaço biográfico, corpos individuais ou coletivos confrontam o poder ao celebrarem o desejo e a reversão dos dispositivos que os interditam. Assim, o que chamamos provisoriamente de “configurações *transviadas*”, recuperando o potencial decolonizante que os editores do *Lampião* vislumbravam na palavra “guei”, consiste em histórias cujos entravamentos pelo atual cenário acadêmico brasileiro são bastante conhecidos. Apesar dos pesares e dos “corpos que importam”, grandíssima parte de docentes insiste em trabalhar com os clássicos e reserva pouca energia para autores e

textos ditos periféricos. Quando as margens são enfim atingidas, seus atributos literários custam a ser reconhecidos e, se isso ocorre, exculpam-nas por suas conformações (auto)biográficas.

Podemos situar no âmbito das configurações *transviadas* nem tão somente as produções simbólicas de pessoas LGBTTQIA ou a seu respeito. Dessa maneira, textos, releituras, interpretações e demais produções do campo literário enredam-se a conceitos, lugares de fala, posições enunciativas, confrontados por entrecruzamentos discursivos, transdisciplinares e políticos, “que são pontes para pensar e repensar diálogos promissores [...] sobretudo, em termos das peculiaridades de cada campo interdisciplinar de discursos e das formas criativas com as quais as linguagens têm trabalhado a dimensão das homossexualidades” (CAMARGO; GARCIA, 2016: 11), a exemplo da produção (auto)biográfica no cinema, nas revistas, nos jornais, nas mídias, na internet etc.

Nos seus enfrentamentos ao cânone, ao fundamentalismo religioso e às instituições tradicionais, abordagens às configurações *transviadas*, embora não choquem com a Teoria *Queer*, permitem traçar linhas diferenciais em relação a esses estudos, nos quais predominam

[...] elementos específicos daquelas culturas em que a estratificação de classe, etnia e origem social são flagrantemente visíveis – as culturas latinas carecem ainda de estudos mais apropriados, e, por isso, é preciso conformar um modelo de análise que venha a dar conta das especificidades das culturas de língua portuguesa e das formas com que os falantes de língua portuguesa podem lidar com os estudos *queer*. Para os estudos *queer* anglo-saxônicos, a questão fundamental é a diferença sexual. Para se compreender a diferença em língua portuguesa, no entanto, tal como pela teoria *queer*, são necessárias inúmeras considerações de ordem histórica e cultural. A especificidade das culturas de língua portuguesa impõe esta reflexão, impedindo a *tradução* imediata da teoria *queer* para o português (LUGARINHO, 2001: 41-42).

No que concerne à tradução cultural da teoria *Queer* para a língua brasileira, Larissa Pelúcio (2016) sublinha:

[...] nossa produção é aquela gestada nas fronteiras, na ambiguidade das margens, do estar aqui e lá a um só tempo. Dos riscos que o entre-lugar apresenta, mas também da riqueza que essa experiência proporciona. Temos procurado mostrar que a construção dos sujeitos abjetos é marcada por discursos de poder nos quais as experiências de exclusão estão referidas a processos históricos que marcam subjetividades. Talvez nossa própria experiência fronteiriça tenha nos sensibilizado para essa produção marginal, subversiva, forjada pela força rasteira dos que sempre necessitaram enfrentar os inseticidas morais para sobreviver (134).

Nesse sentido, Conceição Evaristo (2011) pontua: “Acredito que determinadas experiências forjam escritas ora mais, ora menos contaminadas pela condição biográfica do

autor e do drama existencial enfrentado por ele” (131). De modo similar a Evaristo (2011), Inácio (2010) propõe que a forma de existência dos indivíduos pode agenciar os discursos por eles produzidos:

O que a arte viva põe em tela é não só a esteticização da vida, como também a vivificação da arte, baseada nas experiências ficcionais ou não do indivíduo, e que pode ser acrescida pela orientação sexual que o constitui e que pode influenciar em seu trabalho estético [...] (116-117).

Trata-se de um conceito de literatura que se abre à compreensão da homossexualidade, “convertida em pederastia pela esteticização da existência e do corpo, escrevendo assim um texto do desejo, que por consequência revela sexualidade e formas de erotismo” (INÁCIO, 2010: 117). Da forma como proposta pelo pesquisador, a “estética pederasta” viria a ser:

[...] uma rearticulação da perspectiva de gênero para além do par formal masculino-feminino, particularmente das homossexualidades, no interior da literatura, e propiciadora de uma descompressão do silenciamento da (homo)sexualidade como paradigma possível e protocolo de leitura. A estética pederasta constituir-se-ia como um somatório de aspectos biográficos, ficcionais e estéticos, e seria baseada na experiência homoerótica, seja na ordem do vivido, seja na ordem do ficcionalmente literário, contribuindo para a caracterização da pederastia como recurso estético e forma de vida (INÁCIO, 2010: 117).

Os termos “estética” e “pederasta” podem ser refutados, o primeiro, por remeter à filosofia idealista, e como tal, a suas notórias distinções entre arte e não arte. O próprio autor, em artigo publicado no ano seguinte, afasta-se do esteticismo que, ressaltamos, não se faz presente no texto previamente citado:

Daí, que seja necessário que empreendamos ou a crença total nessa função salvadora do literário ou que o entendamos como efetivo elemento de problematização social, cultural, moral e política, engajado estética e eticamente. Disso decorre a lógica da rasura do senso comum crítico, contrariando a (falsa) premissa de que o naturalmente estético – a Literatura – não pode e nem deve abrir-se à compreensão de outros fenômenos que não residam naquele mesmo espaço. Contraditório tal juízo, visto que boa parte dos horizontes dialógicos utilizados pela crítica literária no século XX não têm o dado puramente estético como pressuposto: Sociologia, Marxismo, Filosofia, História e, mais recentemente, a ‘farra’ transdisciplinar multiculturalista, são todos um além-teoria literária, mas que têm sido, tido e encarados como discursos com os quais a Literatura não só pode como deve dialogar (INÁCIO, 2011: 101).

Dessa forma, as configurações homoeróticas, também as *transviadas*, podem centrar-se na experiência dos escritores que tornem a temática e a experiência algo

comunicável aos leitores. Por sua vez, a recusa respeitosa ao termo “pederastia” ocorre em função de que a

[...] relação ‘pederástica’ não coincide com a moderna relação ‘homossexual’. Na Grécia não existiam palavras para designar o que chamamos de ‘homossexualidade’ e ‘heterossexualidade’ porque simplesmente não existia ideia de ‘sexualidade’. A sexualidade é uma construção cultural recente, como mostrou Foucault. No mundo helênico havia um eros múltiplo, heterogêneo, sem contrapartida no imaginário de hoje (COSTA, 2000: 133).

No entanto, é relevante que Inácio (2010) sustente uma escrita apta a permear-se pelas experiências de cunho (auto)biográfico, reaproximando a crítica literária de uma confluência da qual, desde o mundo helênico, a literatura nunca esteve afastada, e que se chama “espaço biográfico”:

– espaço/temporalidade – mais dilatado que o gênero [biográfico], pensado não a partir da pureza étnica, mas sim das interações, das inter-relações, do hibridismo das formas, de seus deslizamentos metonímicos, de sua intertextualidade, em resumo, das diferentes maneiras em que as vidas ‘reais’ – experiências, momentos, iluminações, lembranças – narram-se, circulam e são apropriadas nas incontáveis esferas da comunicação midiática (ARFUCH, 2009: 114).

O reconhecimento das relações coexistentes e das disputas empreendidas a partir dos discursos impediria o bloqueio e a anulação dos tipos possíveis de estilos, como os expressos pelas obras literárias nas quais o homerotismo assume variadas escalas de assuntos e abordagens (até os anos 1990, ressalvemos), presas majoritariamente à homossexualidade hegemônica, encarnada em corpos brancos, masculinos, classe média, metropolitanos. Coincidentemente, Caio Fernando Abreu (1996), cujas personagens pareciam não fugir a esse padrão, publicaria postumamente na revista *Sui Generis*, dedicada a leitores com o mesmo perfil, “A lenda das Jaciras”. Nesse texto, o autor contempla, junto a outros três estereótipos de gueis, o da Jacira, bicha “fechativa”, “pintosa”, que hoje se reconhece como “poc”.

Ao modo da “reinscrição transgressiva” pensada por Dollimore (1991), essa personagem soma-se a outras criaturas ficcionais e a escritores, artistas, performers etc. que, ao subverterem modelos predominantes, podem reincorporar o conceito de “homografia”, quer dizer, a demarcação de uma zona de sensibilidades, estratégias, referenciais afins, que inscreva textualmente sexualidades fora dos padrões heteroeróticos

e, ao mesmo tempo, as esfume, como forma de resistir à categorização, pois essas marcas seriam contingentes:

[...] expõe a derrapagem metonímica, uma diferença interna do “próprio” significante, que a metáfora se encarregaria de estabilizar ou negar. Ela articula uma diferença, por meio da polarização entre igualdade e diferença, entre presença e ausência: esses casais interligados de modo a determinar a identidade como mesmidade ou presença para si mesmo. Nesse sentido, a homografia, em um gesto que conserva o que contesta, define como central para a ‘homossexualidade’ uma recusa das especificações de identidade (incluindo a identidade sexual) realizada pela prática cultural de alguma homografia regulatória que poderia marcar o próprio espaço dentro do qual se deve pensar a própria ‘homossexualidade’. Como escrever, isto é, re-inscrever-se no próprio momento de sua inscrição (EDELMAN, 1994: 14, tradução nossa).

O circuito de instrumentalizações visibilizado por Dollimore (1991), Edelman (1994), Barcellos (2006) e Souza Júnior (2019) pode ser ampliado para além de procedimentos estéticos, como o *camp*, a paródia, a imitação e o pastiche, por textos que, ao darem conta da afirmação de corpos e subjetividades desviados da cisheterononnormatividade,⁴ podem validar a nossa proposição de configurações *transviadas* (conceito que não se confunde com *queer*, ao contrário, o abraça). Antes convém reiterar a impossibilidade de “[...] isolar ou essencializar *queerness*, pois esta pode também estar simplesmente no/a leitor/a que, por viver e apreciar certos códigos/maneiras do mundo *queer*, é capaz então de identificá-los [...]” (SANTOS, 2002: 21).

Configurações *transviadas* na literatura e no espaço biográfico brasileiros assim não cessam de indicar práticas de violência e promoção da ininteligibilidade dos sujeitos. Não só por essa razão, a interseccionalidade com dinâmicas de classe social e étnico-raciais, dentre outras, constituiria, segundo Berenice Bento (2017), uma “meta programática”: “compreender o porquê dessa proliferação dos que estão fora, invisibilizados, mas, de fato, estão presentes como entes fantasmagóricos” (51).

Desde sua prefiguração às margens de uma sociedade patriarcal, religiosa e terrivelmente homofóbica, configurações *transviadas* também em outros discursos requerem um trânsito crítico – dos olhares homoeróticos a reconfigurações *transviadas* –, equivalente à virada *cucaracha* que, análoga ao giro decolonial, opera tradução

⁴ Para Viviane Vergueiro (2015), orientação sexual e identidade de gênero podem ser interseccionalizadas “[...] como uma potencial problematização do termo ‘hetero’ para se pensarem tanto as normatividades de desejos e práticas sexuais quanto para se pensarem as regulações do sistema sexo-gênero: cisheteronormatividades, talvez?” (57).

idiossincrática do “cuir” como “estudos/ativismos transviados” (BENTO, 2017: 131). O grande desafio dessas reflexões no Brasil continua sendo a necessidade de transpassar os umbrais das universidades e, pois, da própria noção do que se denomina na academia de literatura.

Nesta trajetória de formatação de uma nebulosa conceitual aproximada a anseios diversos e múltiplas dicções, as dobraduras teóricas privilegiadas prestam-se a (re)inventar vivências e textualidades. Não se trata, contudo, de maquinar um cânone ao reverso ou de mendigar cubículos nas histórias da literatura e veículos contíguos. Trata-se, sim, de interpelar o campo literário através das chispas do desassossego, que pulsam vivas para além do armário ou do arco-íris, sombrias, em meios tons, matizes tantos, leques de letras sempre aberto a renovados ares e tonalidades furta-cor.

Porque ainda se nos apresenta a imprescindibilidade de existir e resistir a réplicas anacrônicas, revigoradas por longas capas, novas roupagens, dos antigos sistemas e regimes que, por séculos, tentam negar-nos a vida e a arte. Pode ser que ainda não tenhamos respostas definitivas:

Talvez o que distinga as escrituras dissidentes seja o seu caráter escorregadio, sua não identidade (ou identidade torcida), seu constante desafio aos binarismos e às convenções, sua aposta por um olhar lúdico em direção aos corpos, aos desejos e às sexualidades (PERALTA, 2015-2016: 27, tradução nossa).

Por isso, alguns dos mais diversos nomes que nos atribuíram restam grudados nos seus tempos de uso pejorativo; outros se decalam e se desreclam de modo subversivo, porventura, nunca consensual, para não perdermos de vista a noção de diferença, pressuposta pela “desnaturalização das identidades sexual e de gênero” (BENTO, 2017: 249), bem como pela des-essencialização da própria ideia de literatura e, para além dela mesma, dos seus estudiosos. Isso sim que se desvela uma tarefa de Sísifo.

TRABALHOS CITADOS

ABREU, Caio Fernando. A lenda das Jaciras. *Sui Generis*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 10, p. 22–23, 1996.

ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea. In: GALLE, Helmut et al. (Orgs.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume, 2009. p. 113-121.

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

BENTO, Berenice. *Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos*. Salvador: EDUFBA, 2017.

CAMARGO, Fábio Figueiredo; GARCIA, Paulo César Souza. *Homocultura e linguagens*. Salvador: EdUNEB, 2016.

COSTA, Jurandir Freire. *A ética e o espelho da cultura*. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.

DALCASTAGNÉ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. São Paulo: Editora Horizonte, 2012a. 208 p.

DALCASTAGNÉ, Regina. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. *Ibéric@l*, Paris-Sourbonne, n. 02, p. 13-18, 2012 b.

DOLLIMORE, Jonathan. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

EDELMAN, Lee. *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*. New York: Routledge, 1994.

ERIBON, Didier. *Identidades: reflexiones sobre la cuestión gay*. Trad. por José Miguel Marcén. Barcelona: Bellaterra, 2000.

FACCO, Lúcia. *Boca no trombone: literatura lésbica contemporânea*. 2003. 71 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Curso de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. *O desejo homoerótico no conto brasileiro do século XX*. São Paulo: Scortecci, 2015.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque; SCHNEIDER, Liane. *Personagens travestis em narrativas brasileiras do século XX*. João Pessoa: EdUFPB, 2017.

FOUCAULT, Michel. O triunfo do prazer sexual: uma conversa com Michel Foucault. In: FOUCAULT, M. *Michel Foucault: ética, sexualidade, política*. [Ditos e Escritos, V]. 2. Ed. Trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 119-125. (Org. Manuel de Barros Motta).

GREEN, James N.; POLITO, Ronald. *Frescos trópicos: fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870-1980)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

INÁCIO, Emerson. Literatura e sexualidades: o que pode um corpo. *Revista Alere*, Cuiabá, v. 1, p. 6, 2011.

INÁCIO, Emerson. Por uma estética pederasta. In: COSTA, H. [et al.] (Org.). *Retratos do Brasil homossexual: fronteiras, subjetividades e desejos*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. p. 111-124.

LOPES, Denilson. Uma história brasileira. In: LOPES, D. *O homem que amava rapazes*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 121-164.

LUGARINHO, Mário César. Como traduzir a teoria queer para a língua portuguesa. *Revista Gênero*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 36-46, 2001.

LUGARINHO, Mário César. Literatura de Sodoma: o cânone literário e a identidade homossexual. *Gragoatá*, Revista do Instituto de letras da UFF, Niterói, v. 14, p. 133-147, 2003.

MITIDIERI, André Luis; CAMARGO, Flávio Pereira (Org.). *Literatura, homoerotismo e expressões homoculturais*. Ilhéus: Editus, 2015.

MOIRA, Amara. Transgressões da primeira autora trans. *Suplemento Pernambuco*, Recife, v. 144, p. 4-5, 2018.

PELÚCIO, Larissa. O cu (de) Preciado – estratégias cucarachas para não higienizar o queer no Brasil. *Iberic@l*: Revue D'études Ibériques et Ibéro-américaines, Paris, n. 9, p. 123-136, printemps 2016.

PERALTA, Jorge Luis. Escrituras dissidentes: algumas propostas teóricas. *Nerter*, La Laguna, n. 25-26, p. 19-27, 2015-2016.

POLESSO, Natalia Borges. Geografias lésbicas: literatura e gênero. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 20, p. 3-19, abr. 2018.

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa: a tripla *mimesis*. In: RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: WMW; Martins Fontes, 2010. 3t. t. 1. p. 93-156.

SANTOS, Rick. Desessencializando *querness* à procura de um corpo (textual) *queer* inclusivo. In: SANTOS, R.; GARCIA, W. (Orgs.). *A escrita de Adé: perspectivas teóricas dos estudos gays e lésbic@s no Brasil*. São Paulo: Xamã, 2002. p. 15-22.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. A literatura brasileira de temática homoerótica e a escrita de si: literatura homoerótica e escritas de si. *Acta Scientiarum: Language and Culture*, Maringá, v. 36, n. 1, p. 61-71, jan-mar. 2014.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Uma visada sobre a construção discursiva em torno da literatura de temática homoerótica. In: ARANHA, Simone Dália de Gusmão; PEREIRA, Tania Maria Augusto; ALMEIDA, Maria de Lourdes Leandro (Orgs.). *Gêneros e linguagens: diálogos abertos*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2009. p. 95-108.

SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux de. *Herdeiros de Sísifo: teoria da literatura e homoerotismo*. 2. ed. rev. atual. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2019. (Primeira edição em 2007).

STOCKINGER, Jacob. Homotextuality: A Proposal. In: CREW, L.; BARRET, E. (Eds.). *The Gay Academic*. Palm Springs: ETC, 1978. p. 135-151.

THOMÉ, Ricardo. *Eros proibido: as ideologias em torno da questão homoerótica na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Razão Cultural, 2009.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4. ed. rev., atual. e ampl. Rio de Janeiro: Record, 2018. (Primeira edição em 1986).

VERGUEIRO, Viviane. 2015. 244 f. *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

WARNER, Michael. Introduction. In: WARNER, M. (Org.). *Fear of a Queer Planet*. Queer politics and Social Theory. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994. p. 7-31.

André Luis Mitidieri Pereira é Professor Titular (Pleno) da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), atua no Curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras - Linguagens e Representações - dessa universidade, onde exerceu os cargos de vice-coordenador (2015-2017) e coordenador (2017-2019). Lidera o Grupo de Pesquisa O Espaço Biográfico no Horizonte da Literatura (GPBIOH) e dirige o Programa de Extensão Revisões do Cânone. Consultor ad-hoc da CAPES, é membro e vice-coordenador (2019-2021) do GT Homocultura e Linguagens da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL). Docente da Graduação em Letras e do PPPGL - Mestrado em Literatura Comparada - da URI-FW (2008-2010) - do qual foi Sub-Coordenador. Possui Pós-Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestrado e Doutorado em Letras, área de concentração em Teoria da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Graduado em Letras pela Universidade da Região da Campanha (URCAMP) e em História pela Universidade Regional do Alto Uruguai e das Missões, campus Frederico Westphalen (URI-FW).

Artigo recebido 03/04/2020.

IDEOLOGIAS LITERÁRIAS DA COR NA RECONFIGURAÇÃO DO CÂNONE BRASILEIRO

Luiz Maurício Azevedo da Silva

USP

Resumo: O presente ensaio tem como objetivo mensurar a influência das identidades raciais na construção e na manutenção do cânone literário brasileiro. Trata-se de um trabalho bibliográfico, de caráter epistemológico, cuja repercussão esperada é reduzir o déficit crítico sobre produções literárias de autores negros ou negras. A histórica defesa de um sistema literário insuficiente e racista não parece ser apenas acidental, e sim procedimental, pois visa à manutenção do exercício produtivo de agentes que se apresentam como reguladores bem-intencionados das socialidades humanas, mas que na verdade não passam de agentes de manutenção dos vícios do sistema literário, que produziu uma anomalia aqui designada como ideologia literária da cor.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Racismo; Cânone.

Abstract: The following paper aims to measure the influence of racial identities in the making and maintenance of the Brazilian literary canon. This is an epistemological bibliographic work, whose expected repercussion is to reduce the critical deficit on literary productions by African-Brazilian authors. The historical defense of an insufficient and racist literary system does not seem to be just accidental, but procedural, it claims at maintaining the productive exercise of agents who present themselves as well-intentioned regulators of human socialities, but in fact are merely soldiers fighting for maintaining the vices of the literary system, which produced an anomaly here designated as literary ideology of color.

Keywords: Brazilian literature; Racism; Canon.

Os debates sobre o cânone no Brasil têm sido, nos últimos trinta anos, travados na seara da composição das listas de leitura, vilipendiando o percurso de

construção da Teoria Literária enquanto campo. Em geral, costuma-se partir para o argumento da existência de um cânone formado majoritariamente por homens de origem europeia, supostamente heterossexuais e cisgêneros. E, a partir daí, reivindica-se um novo cânone, supostamente aberto à diversidade óbvia do mundo concreto. Esse projeto de pesquisa não se mostra refratário a essas tensões e, em ampla medida, se alimenta delas. Contudo, pretende-se deslocar um pouco a atenção para um outro tipo de análise, aquele que se dedica a explorar não o território, mas os observadores: trata-se da crítica da crítica. Em parte, os debatedores do cânone têm sido caracterizados como portadores de um tipo de missão (didática na melhor das hipóteses, messiânica na pior delas) sobre o regime de circulação das obras literárias. Raramente, no entanto, há debate sobre a formação da própria crítica.

A crítica ao sistema literário está localizada, em certa medida, na tentativa de controle daquilo que pode ou não ser lido pelos alunos, dos quais se supõe uma certa incapacidade crítica. A configuração do poder universitário, no Brasil, país com um alto índice de cultura anti-intelectual, revela uma posição perigosamente ambígua entre aqueles que pretendem preservar os aparelhos de cultura formal e os que acreditam serem esses aparelhos partes indissociáveis dos processos de exploração humana¹.

Por outro lado, é inegável que a academia tem falhado no modo como se dispõe a avaliar textos cujas origens oferecem evidentes entraves às tentativas de interpretação que se apoiem em rotinas tradicionais de produção de sentido social. Aqui faço referência a uma espécie de suspensão da faculdade crítica, por parte de certos pares teóricos, ao se depararem com produções que fujam dos circuitos com os quais a crítica já se acostumou. De certa forma, a repetição do caminho das obras ofereceu à crítica um forte argumento para seu engessamento. Para distensionar as pressões entre um campo e outro, uma estratégia usada tem sido justamente a de subanalisar os textos produzidos por agentes do campo social minoritário, atribuindo a eles um estatuto diferente à literatura *tout court*.

Seguindo por essa trilha, produções literárias de autores negros ou negras recebem um tratamento que ora é de vilipêndio, ora é de adulação acrítica. Essa

¹ Parece, para mim, incontornável aqui a célebre afirmação benjaminiana de que “Todo documento de cultura testemunha a barbárie” (Benjamin, 1986: 225).

operação, quando bem sucedida, tem o efeito de neutralizar qualquer plano de reforma radical da crítica acadêmica. Susan Buck Morss, em seu célebre *Hegel e o Haiti*, relembra que certos vícios de origem no processo de construção epistemológico das pesquisas acadêmicas (e aqui se pode citar o constrangedor fato de a universidade ser resistente a aceitar para si a régua que insiste em impor à sociedade civil) não tem paternidade solitária. O processo de exclusão dos temas difíceis (aqueles cuja simples proposição já se revelaria um desconforto epistemológico considerável) tem origem nas mais variadas vertentes críticas. Assim, se hoje temos uma universidade que se coloca voluntariamente de costas para certos objetos desprestigiados, isso se deve, em ampla medida, ao predomínio de uma consciência de classe que identifica a universidade como guardião de um tipo específico de tradição artística. A preservação de aspectos excludentes no processo de valoração das obras literárias provém tanto do campo democrático, quanto do autoritário; tanto do pensamento liberal, quanto do pensamento conservador.

À disposição para manipulação imediata, há somente propostas tímidas de intervenção na aparência desses sistemas, mas jamais em suas estruturas. Aceita-se a substituição de certas peças no tabuleiro, mas nunca a eliminação do tabuleiro. Sacrificam-se alguns agentes para se salvar o formato. Obras entram e saem do cânone, mas o cânone, enquanto ponto nevrálgico, ao redor do qual a cultura letrada diz se movimentar, permanece intacto, como conceito. Aceita-se, dentro da mesma estratégia, alterar a cosmética dos textos literários, a textura dos cabelos dos protagonistas, o universo de ação dos personagens negros, recheando as obras com o exotismo típico de uma paisagem turística. Em um sentido perverso, tal esforço contribuiu para uma melhoria do banquete estético das obras para a crítica. Apontamentos dessa natureza se constituem em uma crítica à oferta dos pratos expostos no *buffet* simbólico das escolhas estéticas, mas calam sobre o princípio controlador e potencialmente estéril da própria existência desse *buffet*.

Esta percepção da atividade literária como oferta pressupõe que as instituições sejam aparelhos maleáveis que, ao serem ocupadas por novos agentes, imediatamente produzem novas formas de pensar o fazer literário. Assim, a crítica torna-se uma ferramenta condenada a repetir intervenções pontuais, sem poderes para transformar estruturas, servindo apenas para recolocar as coisas em seus lugares, quando elas

supostamente abandonam o trilho por onde deveriam seguir. Esse tipo de reflexão, no geral, costuma considerar que há um desequilíbrio na produção literária, atribuído a questões geográficas, conforme demonstra Zahidé Muzart:

Poderíamos abordar a questão do cânone hoje, em relação ao poder das Universidades, o poder dos grupos e, sobretudo, o poder do eixo Rio/São Paulo/Minas, pois, só é canonizado o escritor que, vivendo nessas regiões, pode freqüentar determinados círculos de influência, professores dos cursos de pós-graduação, críticos literários, redatores de jornais, por exemplo, resenhistas como os dos grandes jornais *Folha de São Paulo*, *Jornal do Brasil*, para citar só os maiores. Um exemplo: a *Folha de São Paulo*, em geral, prefere analisar estrangeiros, traduzidos pela Companhia das Letras. Só os escritores mais conhecidos obtêm guarida em suas páginas. É raríssimo aparecer um escritor brasileiro desconhecido. De vez em quando, a *Folha* abre uma exceção mas nunca para o escritor da província e lá publicado. (Muzart, 1995: 01)

Note-se que a situação apontada por Zahidé Muzart data de 1995. Passados vinte e quatro anos, o problema parece não mais ser de localização geográfica. A questão agora, com a disseminação das inúmeras ferramentas de autopublicação, reside estritamente na maneira como a academia lida com a questão. Cabe apontar que o jornalismo cultural brasileiro mergulhou em tal estado de dormência que se torna difícil enxergar qualquer fertilidade crítica neste setor. À academia coube a dura tarefa de acumular as funções de definidora de parâmetros de valor estético e de chanceladora das obras que se propõem a obedecer esses valores. Quando convocada a exercer esse poder, a academia tende a compreender uma eventual valorização de determinada obra como sendo uma aprovação de suas condições de produção. E essa aprovação se ergue como uma ameaça ao *status quo* da própria academia:

quanto mais ameaçados se sintam os guardiães da suposta universalidade de um determinado valor, quando mais socialmente precário seja seu fundamento, menor será sua capacidade de entrar em genuíno debate com a força emergente que aponta o caráter contingente desse valor. (Avelar, 2009: 07)

O que existe seria, portanto, não uma reação à eventual presença do diferente no cânone, e sim uma reação a uma aparente normatividade desse ingresso². Para Fabio Durão, a questão do cânone seria, em ampla medida, uma luta de ingênuos, que

² “Apesar das aparências, os cânones brasileiro, latino-americano e ocidental têm se transformado de maneira lenta e modesta, bem menos dramática do que seria de se imaginar por intervenções apocalípticas (“estão assassinando Platão e Shakespeare”) ou triunfantes (“estamos conquistando espaço para os excluídos”). Avelar, 2009:17.bn ”.

estariam a destruir-se mutuamente, com sonhos de estar atacando o núcleo oposto do poder. Já não valeria coisa alguma ser o cânone, porque o cânone, embora continue existindo, não ostenta mais qualquer tipo de função simbólica que possa ser minimamente levada a sério no capitalismo tardio. A luta por essa gratificação imaginária é, na verdade, o retrato de uma derrota: a derrota da crítica. Isso porque

o valor torna-se uma categoria suspeita a priori. Isso se dá porque ele passa por um processo de desprendimento de qualquer componente que lhe seja exterior. Como algo cada vez mais imanente a si mesmo. (...) A todos os atores, entretanto, parece escapar o essencial: que o objeto da contenda, o valor, é algo que não mais existe. Socialmente, é algo sem valor. (Durão, 2014).

Em outro sentido, ainda que o debate exista, ele não é, portanto, literário-crítico. Ele se concentra em um campo bastante conhecido dos pares, que é o campo da crítica da crítica. Nesse sentido, criticar o cânone tornou-se a via mais rápida de criticar o poder, quando sabe-se que já não há mais centralidade nem mesmo periferia nos debates acadêmicos. Dessa forma o debate sobre o cânone tem servido para proteger o próprio cânone de qualquer mudança prático-política. O argumento aqui é de que não há uma comunicação porque emissor e receptor são os mesmos. A mensagem é produzida e recebida por um mesmo grupo. Os produtores do cânone literário são os mesmos receptores: a classe média burguesa. Assim, no Brasil, a classe uniu-se em torno de um esforço sóciopolítico para proteger a si mesma e seus interesses. Naturalmente, a suposta crítica ao cânone, representada em produções teóricas que se apresentam como alinhadas às causas das minorias (em especial como denúncias da ausência do negro como figura ativa da literatura nacional) é produzida por essa mesma burguesia, nascida sob a batuta dos movimentos de dependência. As relações incestuosas entre exploradores e explorados, tão comuns em território nacional, também se fazem presentes na crítica literária, ao ponto em que já não é possível separar a crítica ao cânone brasileiro de um mero espetáculo auto-indulgente, cujo sentido primeiro é o de reforçar uma ideia vaga de redenção moral através da atividade intelectual. Trata-se, aqui, de um flagrante não das intenções dos críticos literários, mas de suas filiações ideológicas³.

³ Sobre o tema, já defendi que: “o resultado não é somente um *déficit* de análise, mas eis outro paradoxo, uma sobreposição de presença, uma quase saturação da aparência de objetos com aspectos semelhantes. O objeto literário dos afrodescendentes caminha para uma quase onipresença, ao passo que o conteúdo crítico sobre ele se esconde em lugares de baixa visibilidade. A condição dos produtores de cultura, que deveria ser levada em conta, que deveria ser pensada problematizando-se a questão da

Por fim, a própria existência do cânone, pressupõe, de saída, algum tipo de cumplicidade crítica, ou ao menos boa vontade acadêmica, no que se refere à confirmação de elementos mínimos que possam comprovar a materialidade do tal cânone no mundo literário e não apenas na sugestão daqueles que o detestam. Ao procurar proteger determinadas obras de um suposto ataque de natureza bárbara, o que se garante é somente a fetichização de obras que podem – e devem – sobreviver sozinhas à passagem do tempo, pois possuem, elas mesmas, a capacidade de se reinserir no contexto histórico, reiventando a si próprias e alimentando-se das eventuais transformações ocorridas em sua recepção.

A crítica literária é, assim, ao mesmo tempo, produtora e reprodutora do apagamento da historicidade intelectual negra no Brasil. Ao se revisitar alguns dos principais nomes da crítica literária brasileira: Sílvio Romero, José Veríssimo, Alceu Amoroso Lima, Afrânio Coutinho, Antonio Candido, Alfredo Bosi, Wilson Martins, Roberto Schwarz, nenhum afrodescendente. Se na composição histórica da literatura brasileira tem-se, ao menos, Machado de Assis, Lima Barreto e Luiz Gama, na crítica literária há um eloquente vazio da presença negra. A crítica se apresenta como um corpo homogêneo, carregado de masculinidade, eurodescendência e referências oriundas de um imaginário que se vê como centro. A negritude surge, eventualmente, como justificativa de uma suposta falta de vigor crítico:

A história do Brasil (...) é antes a história da formação de um tipo novo pela ação de cinco fatores, formação mestiça em que predomina a mestiçagem. Todo brasileiro é um mestiço, quando não em sangue, nas idéias. Os operários deste fato inicial têm sido: o português, o negro, o índio, o meio físico e a imitação estrangeira. (Romero, 1960:54)

Em sua história da literatura brasileira, também José Veríssimo enfatizou o caráter racista de sua crítica. Em seus trabalhos a palavra “teoria” aparece quatro vezes. Já a palavra raça aparece cento e setenta e três. Ele defende uma hierarquização que, mesmo quando é explicitamente racista, no mínimo é capaz de expressar uma concepção de que a forma hierárquica como as sociedades se organizam pode não apenas condicionar como também determinar as feições estéticas de sua literatura.

raça, é tomada como o ponto de chegada. Dissertações, teses, artigos, resenhas e produções teóricas são forjados mediante o simples compromisso de celebrar a possibilidade das minorias realizarem suas próprias artes” (AZEVEDO: 2018, p. 142).

A sociedade que aqui existiu no primeiro século da conquista e da colonização (1500-1600) e a que desta se foi desenvolvendo pela sua multiplicação, logo aumentada pelo cruzamento com aquelas raças, era em suma a mesma de Portugal nesse tempo, apenas com o amesquinamento imposto pelo meio físico em que se encontrava. A todos os respeito nela predominava o português. Índios e negros eram apenas o instrumento indispensável ao seu propósito de assenhorear e explorar a terra e à necessidade de sua preparação (Veríssimo, 2016:15)

Ainda que seja uma anotação de função descritiva, Veríssimo deixa claro a naturalização do papel social do negro: ser explorado. Essa exploração, de caráter estritamente braçal, bloqueou o desenvolvimento de um corpo crítico afrodescendente, que não encontraria meios para sua instalação em uma sociedade onde as estruturas escravocratas ainda eram íntegras. Por outro lado, mesmo o brasileiro cáucaso-descendente encontrava, em grande parte da crítica da época, uma acusação racial que o aproximava do desprestígio social que atingia os negros:

Desde o século anterior, o sentimento português com as suas especiais qualidades exprimiu-se em magníficas formas poéticas que iniciavam o peculiar lirismo nacional e entravam a dar à poesia portuguesa a sua distinção. Quiçá essa raça sentimental e poética carecia de um pensamento tão particular quanto o era o seu sentimento. Não se lhe encontra a expressão na prosa. O seu foi aliás sempre mesquinho e de repetição. Faltou-lhe imaginação criadora, poder de generalização, faculdades filosóficas (Veríssimo, 2016:23)

Como se vê, o sistema racialista se manifestava em diversas direções, criando não somente impedimentos à comunidade negra, como também construindo uma dinâmica de hierarquia cromática, onde as raças se organizavam em ordem de importância da fenotípia mais clara à mais escura. A crítica impressionista de Veríssimo deu lugar a uma crítica literária mais cartográfica, comprometida com um razoável nível de rigor acadêmico. Nessa escola, pode-se destacar Afrânio Coutinho, o qual defendeu que

a crítica literária tem por meta o estudo da literatura, dos gêneros, mas não é um deles. Ela os analisa, sem se confundir com eles. É uma atividade intelectual, reflexiva, usando o raciocínio lógico-formal, procurando adotar um método rigoroso, tanto quanto o das ciências, porém de acordo com a natureza do fenômeno que estuda, a obra de arte da linguagem. É um método específico para um objeto específico. Não é uma atividade imaginativa, embora consinta no auxílio da imaginação; é uma atividade científica, sem utilizar os métodos das demais ciências (biológicas, físicas, naturais), nem se valer das suas leis e conclusões; não é a filosofia, mas recorre ao raciocínio lógico-formal, para refletir sobre os fenômenos da arte da palavra (Coutinho, 1976:92)

A invisibilidade da figura afrodescendente no cânone literário nacional surge como motor da própria ideia que o país possui de si mesmo, como sendo uma nação

onde a miscigenação dará fim ao "problema da cor". Ou, como relembra Thomas Skidmore: "no Brasil, o ideal principal é do desaparecimento da questão negra pelo desaparecimento do próprio negro, absorvido gradualmente pela raça branca" (Skidmore, 1976: 85). Esse desaparecimento pela absorção da invisibilidade radical ocorre tanto na literatura quanto na vida social, pois, afinal, embora possa, em um plano hipotético, existir uma sem a outra, nada leva a crer que a primeira possa, de fato, prescindir da segunda.

Igualmente importante é saber como se pode desconstruir o que já parece ser

um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê os outros e a si mesmo: uma posição de poder não nomeada, vivenciada em uma geografia social de raça como um lugar confortável e do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não atribui a si mesmo. (Sovik, 2009: 19).

Este lugar simbólico, cada vez mais ameaçado pelas pressões de uma classe que somente agora parece ter dominado os meios para expressar eloquentemente aquilo que por séculos murmurou, também atende pelo nome de cânone literário.

No Brasil, a luta para a análise das produções culturais negras esbarra em um elemento ainda anterior, o da negação da própria existência desses indivíduos enquanto pertencentes a um grupo social. Essa suposição é ainda mais nítida se considerarmos que

prevalece, em todo o Brasil, uma expectativa assimilacionista, que leva os brasileiros a supor e desejar que os negros desapareçam pela branquização progressiva. Ocorre, efetivamente, uma morenização dos brasileiros, mas ela se faz tanto pela branquização dos pretos, como pela negrificação dos brancos. (Ribeiro, 2006: 206).

O fenômeno Machado de Assis parece ser o mais importante elemento dessa equação. Dependendo do interesse político, sua imagem tem sido construída e reconstruída. Ora ele aparece como negro (quando se necessita lembrar da suposta diversidade de nossa produção literária), ora aparece como branco (quando se deseja meramente exaltar sua grande qualidade de escritor); e ora como mulato (quando a questão é enfatizar os poderes aglutinadores da miscigenação brasileira). Machado, seria, sob esse prisma, o autor que transcendeu a questão da cor, um artífice do mundo racial, em uma corrida que acredita ter chegado primeiro. Infelizmente, algumas vezes a realidade insiste em atormentar a ilusão e uma casca de noz parece ser demasiado frágil para resistir à pressão dos fatos, como recorda Fernando Henrique Cardoso:

A UNESCO patrocinou uma pesquisa para verificar se o Brasil era uma sociedade democrática racialmente. A ideia era ampliar o conhecimento sociológico sobre o preconceito racial

estudado em trabalhos anteriores de autoria de Florestan Fernandes e de Roger Bastide. Viu-se em São Paulo e no Rio Grande do Sul que isso era falso, que não havia nada de democracia racial. Isto causou problemas porque esta era a ideologia oficial do governo brasileiro, que se aproveitava da segregação racial norte-americana para estabelecer um contraponto favorável ao nosso modelo. Realmente, nunca tivemos segregação legal, mas na prática imperava o preconceito. (Cardoso, 2016).

Essa questão, que poderia, com tranquilidade, estar acomodada no campo da sociologia da leitura, torna-se crucial para este trabalho, porque aquilo que importa à sociedade importa igualmente à literatura. A distância entre a ideia que o Brasil possui de si mesmo e a realidade social que seus habitantes enfrentam diariamente coloca em relevo o constrangimento generalizado de

um lugar estrutural de onde o sujeito branco vê os outros e a si mesmo: uma posição de poder não nomeada, vivenciada em uma geografia social de raça como um lugar confortável e do qual se pode atribuir ao outro aquilo que não atribui a si mesmo. (Sovik, 2009: 19).

Esse lugar estrutural do sujeito branco tem completa relação com o tipo de crítica produzida sobre a literatura afrodescendente. Tradicionalmente tratou-se de verificar a produção literária negra como uma celebração. Afinal, a própria existência desta, dadas as improváveis condições de sua construção, já seria motivo de celebração. Assim, o debate sobre qualquer presunção de valor estético era suspensa em nome do desejo de se proteger literariamente aquilo que já há muito havia sido massacrado historicamente. A produção cultural negra passou a interessar muito mais como fenômeno antropológico, do que como artefato literário. Por isso, os trabalhos em torno da literatura afrodescendente giram em torno de dois eixos principais: o de um bem intencionado exotismo, onde um pesquisador do centro da cultura sai em direção da barbárie tentando encontrar elementos de cultura dentro da barbárie, com o objetivo de sugerir – sem ter visitado Freud – que, se a barbárie possui cultura, é correto supor que a cultura também possui seus elementos de barbárie. Como rousseauianos tardios, esses pesquisadores aceitam passivamente a aparente divisão intransponível entre literatura de cânone (alta cultura) e a literatura negra (como representante da contracultura), dando à última uma atmosfera de superioridade moral, com o objetivo de imprimir no campo acadêmico a vitória histórica que não conseguiu no campo sócio-político.

Apesar das aparências, meu interesse aqui não é denunciar a existência de um sistema de afrouxamentos críticos e de ingenuidades cognitivas. A questão é que não

faz mais sentido, para o campo da Teoria Literária, efetuar leituras sob o ponto de vista restrito do testemunho antropológico, cujo valor repousaria na feliz soma de coincidências que fizeram esse texto sobreviver até chegar às mãos do pesquisador. Depois da ressaca acadêmica dos Estudos Culturais, tratar os objetos de análise com condescendência, tentando protegê-los do embate crítico seria um engano ruidoso. É justamente o exercício da crítica severa que pode salvá-los do risco do desaparecimento. E, se por ventura não resistirem ao batismo de fogo de uma crítica, já terão cumprido o trajeto ordinário das obras, e poderão, de forma natural, sumir sob a ação do tempo, da apropriação ou mesmo do silêncio de certas audiências.

A função do crítico – supondo que a crítica tenha uma função – é, afinal, criticar. E isso pode ser, em certa medida, nocivo para aqueles que acreditam que as obras literárias necessitam de advogados de defesa. Em um célebre texto, denominado *Tradition and the Individual Talent*, T.S. Eliot constroi certos caminhos hipotéticos que podem ser de particular interesse para essa pesquisa. Ele alerta para o fato de que

Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.

Porém, esse senso, possivelmente, opera em sentido contrário no que se refere à literatura afro-descendente. Afinal, a tradição é tudo aquilo contra o qual essa literatura tende a se opor. A tradição aparece como estandarte daquilo que foi em si próprio um instrumento de barbárie, para ficar na já gasta e citada – porém incontornável e renitente – definição benjaminiana. O simples ato de escrever (e posteriormente publicar) já envolve uma série de expedientes que possuem o aspecto de traição do autor afrodescendente: o idioma no qual escreve; a editora na qual publica; a livraria na qual seu livro é vendido; a biblioteca onde repousam seus exemplares para consulta pública. Todos esses aparelhos ideológicos, através dos quais obras marginalizadas buscam legitimidade, são também ambientes de celebração da exploração de um sistema que deu origem à marca de sua exclusão.

Por melhor que seja o autor, este não tem poderes para transformar o presente em uma aparição fantasmagórica sem conexão com o passado. O presente continua a ser uma consequência orgânica do que veio antes dele. E se o autor aceita a instalação

de si mesmo no aqui e no agora, está, de forma inequívoca, realizando um pacto social que inclui algum nível de tolerância com seu passado, que é, fundamentalmente, o passado da etnia a qual pertence⁴.

There remains to define this process of depersonalization and its relation to the sense of tradition. It is in this depersonalization that art may be said to approach the condition of science. I shall, therefore, invite you to consider, as a suggestive analogy, the action which takes place when a bit of finely filiated platinum is introduced into a chamber containing oxygen and sulphur dioxide. (ELIOT, 1922:04).

A despeito da pirotecnia eliotiana, pode-se afirmar que quanto maior for o nível de despersonalização de um escritor maior é a necessidade de, em um trabalho acadêmico, repersonalizá-lo, refazendo o que ele tentou desfazer, para que se entenda ainda melhor conjunto de seu legado. No que diz respeito a autores afro-brasileiros isto é particularmente problemático, uma vez que a literatura afrobrasileira pressupõe, ao menos, dois elementos constitutivos de seu indivíduo produtor:

I – Agente produtor em espaço de subordinação social

II – Agente produtor em espaço de privação econômica

Há, ainda, três elementos adicionais, referentes à produção. A saber:

I – Os textos circulam pelo sistema alternativo (saraus de periferia, eventos em centros comunitários, editoras independentes, blogs e fanzines)

II – O *status* da temática abordada é de exotismo.

III – O valor estético presumido das obras é baixo.

Esse elemento terceiro parece estar presente tanto na avaliação externa quanto na percepção de alguns de seus produtores. Por vezes, autores e leitores desse tipo de texto apontam, como motivo para a importância das obras, o fato de fazerem referência ao modo de vida dos indivíduos negros. O valor estético seria, então, uma transferência de tensões sócio-históricas. Para o grupo euro-descendente, aceitar as obras produzidas por indivíduos negros seria uma forma de apaziguar as crescentes tensões sociais entre excluídos e privilegiados. Para indivíduos negros a presunção de identificação basta. Dos dois lados, nenhum compromisso com a estética. Trata-se de questões antropológicas que, se na literatura eurodescendente possuem pouca importância, na literatura afrobrasileira ocupam centralidade em qualquer debate que

⁴ Every nation, every race, has not only its own creative, but its own critical turn of mind; and is even more oblivious of the shortcomings and limitations of its critical habits than of those of its creative genius. (Eliot, 2014:02)

pretenda construir um conceito de literatura.

A literatura afro-brasileira é fruto das experiências histórico-materiais da comunidade negra. E existe também como oposição à literatura canonizada. A literatura afrobrasileira é, pois, uma crítica da realidade e uma realidade crítica. Crítica no sentido de problematizável, discutível, em oposição à identidade branca, que é dominante, sem reflexo negativo; crítica também porque é incapaz de manter-se imune às tensões nas quais ela foi forjada, sendo um imaginário que nasceu de uma interdição, de uma negação de valor. A título de comparação basta cotejarmos a produção literária euro-brasileira para percebermos que sua existência tem pressuposto, ao menos, dois elementos constitutivos de seu indivíduo produtor:

I – Agente produtor em espaço de privilégio social

II – Agente produtor em espaço de privilégio econômico

Quanto aos elementos constitutivos do texto, é possível concluir que:

I – Os textos circulam pelo sistema tradicional, revistas, editoras formalizadas e bibliotecas.

II – O *status* da temática abordada é universal.

III – O valor estético presumido das obras é alto.

Em uma breve revisão bibliográfica, percebe-se que Roger Bastide, já em 1943, alertava para a necessidade de se estudar o tema da produção literária negra. Também Benedita Damasceno e Zilá Bernd são partes centrais desta micro história. Nos anos oitenta, Damasceno produz *Poesia Negra no Modernismo Brasileiro*, resultado de seus estudos de mestrado em literatura Brasileira, da UNB; Bernd aposta em uma tentativa de reconstituição dos elementos fundadores da literatura negra. Ambos os trabalhos possuem certos elementos comemorativos, e tentativas de celebrar a unificação de um país que atravessava um momento de reflexão pública (era o ano do centenário da Abolição e da promulgação da Constituição Federal), como se pode ver nessa passagem:

o conceito de literatura negra não se atrela nem à cor da pele do autor nem apenas à temática por ele utilizada, mas emerge da própria evidência textual cuja consistência é dada pelo surgimento de um eu enunciador que se quer negro. (Bernd, 1988: 02)

Essa tentativa de absolvição é marca direta da tradição crítica brasileira. No limite, esse caminho nos levaria a bibliotecas repletas de obras de autores brancos que usam a temática negra, ou de um enunciador que se quer negro, o que evidencia as

ironias dessa perspectiva teórica. Dialeticamente, contudo, essa posição é a que mais se aproximou de um antídoto à fetichização do negro, porque à medida em que a cor não é decisiva, ela não pode fazer mais disso a justificativa de sua existência:

A literatura negra brasileira configura-se como *literatura de resistência*, ou seja, a que se constrói com a matéria da cultura africana que sobreviveu na América em presença da cultura europeia e indígena. A literatura utiliza o aporte desta cultura resistente em uma produção que servirá para singularizar um grupo, fornecendo-lhes mitos, símbolos e valores, em suma, elementos que permitem a emergência de uma imagem positiva de si próprios (Bernd, 1987: 86).

Situar a literatura negra brasileira como uma literatura de resistência possui suas vantagens evidentes, mas, em contrapartida (certos consensos gestam sua própria nulidade) cria novos dilemas. Como postular a especificidade desta área sem considerá-la uma espécie de anomalia em sistema literário construído sob medida para abarcar uma endogamia temática e estética?

Assim, temos uma produção que está dentro da literatura brasileira, porque se utiliza da mesma língua e, praticamente, das mesmas formas, gêneros e processos (procedimentos) de expressão. Mas que está fora porque, entre outros fatores não se enquadra na “missão” romântica, tão bem detectada por Antonio Candido, de instituir o advento do espírito nacional. Uma literatura empenhada, sim, mas num projeto suplementar (no sentido derridiano) ao da literatura brasileira canônica: o de edificar, no âmbito da cultura letrada produzida pelos afrodescendentes, uma escritura que seja não apenas a sua expressão enquanto sujeitos de cultura e de arte, mas que aponte o etnocentrismo que os exclui do mundo das letras e da própria civilização. Daí seu caráter muitas vezes marginal, porque fundado na diferença que questiona e abala a trajetória progressiva e linear da historiografia literária canônica. (Duarte, 1998: 12)

Apesar das aparências, não existe um caráter marginal na literatura afro-brasileira, pois margens pressupõem centralidades, e a literatura brasileira não possui um eixo central ao redor do qual a produção se reporta; tampouco há, de fato, uma tradição sólida a quem os autores devessem algum tipo de reverência. O cânone brasileiro é construído sob a ausência de um poderoso sistema de unidade literária (que começa na baixa escolaridade dos habitantes até chegar na tradição oral brasileira, com forte pendor à anti-intelectualidade). É igualmente problemática a ideia de uma literatura fraturada, que, se já não está totalmente superada, revela-se vergonhosamente fiel a uma visão ainda colonial de mundo, onde o Brasil vê a si mesmo como uma extensão portuguesa, um apêndice de clima tropical. Este país, enredado por problemas estruturais e por vontades conjunturais, patina em suas profundas limitações sociais, onde por vezes os negros são incentivados a contar sua própria história sob a perspectiva particular daquilo que foi feito a eles (jamais de

quem o fez).

O resultado de tais condicionamentos traduz-se na quase completa ausência de uma história ou mesmo de um corpus estabelecido e consolidado para a literatura afro-brasileira, tanto no passado quanto no presente, em virtude do número ainda insuficiente de estudos e pesquisas a respeito, apesar do crescente esforço nesta direção. A inexistência de uma recepção crítica volumosa e atualizada, bem como de debates regulares nos fóruns específicos da área de Letras, decorre desses fatores e também da ausência da disciplina Literatura Afro-brasileira nos currículos de graduação e pós-graduação da maioria dos cursos de Letras instalados no Brasil. (Duarte, 2010: 2)

Considerando a forte suspeita de Bastide (1943: 08), para quem "talvez não seja impunemente que se tenha passado pela senzala e dela se tenha saído pelo esforço mais que heróico ou pela bondade do senhor branco, para subir um pouco na escala social", parece já não se tratar mais do custo simbólico de se chegar à Casa Grande, mas sim das dificuldades de abandonar seus domínios. É admissível, portanto, pensar que essa crítica, mesmo nas condições em que foi produzida, com os defeitos de sua construção, com os vícios de metodológicos, com as fraquezas contextuais, contribuiu para o fortalecimento de uma literatura que possui hoje significação e aparência. Assim, ainda que não haja uma só régua para medir os autores, é necessário melhorar o nível de abordagem crítica, não no sentido de uma busca competitiva de desempenho, mas no sentido de empreender uma radical reconstrução das bases de observação de seus analistas. Não se trata da busca de uma crítica pura, única, que paira sobre as demais abordagens antecedentes, gozando de uma suposta excelência jamais vista. Trata-se, isso sim, do reconhecimento dos impactos de uma circulação privilegiada no juízo dos leitores:

Como se vê, não convém separar a repercussão da obra de sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo. Ora, todo o processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra, um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, seu efeito. (Candido, 1965: 20)

A repercussão supostamente positiva do cânone repousa na necessidade sócio-política de um pacto de identidade nacional que posiciona os indivíduos negros (e tudo o que produzem) em um estado persistente de perpetuação dos efeitos do escravismo nacional. Faz-se necessário, portanto, como estratégia de enfrentamento dessa questão, analisar como a produção afro-brasileira tem se relacionado com o cânone nacional, com sua eventual crise e de que forma esse processo tem alterado a

configuração da literatura brasileira e qual a extensão dessa mudança.

É certo que todo cânone é uma bússola para a literatura de um país, mas mesmo as bússolas necessitam de regulação às vezes, para que não apontem o norte como se fosse o sul, enviando viajantes para onde eles já não necessitam ir.

Em uma hoje já incontornável pesquisa sobre a personagem do romance brasileiro contemporâneo, capitaneada por Regina Dalcastagné, aparecem algumas indicações sobre os elementos constitutivos da literatura nacional. Tais indícios sugerem importantes hipóteses sobre como o cânone continua, ano após ano, apresentando configuração semelhante a um período histórico que supostamente não corresponde ao que vivemos.

Se negros e pobres apareciam pouco como personagens, como produtores literários eles são quase inexistentes. A partir dessas ausências, foram-se constatando outras, entre as personagens mesmo – das crianças, dos velhos, dos homossexuais, dos deficientes físicos e até das mulheres. Se eles estão pouco presentes no romance atual, são ainda mais reduzidas as suas chances de terem voz ali dentro. Os lugares de fala no interior da narrativa também são monopolizados pelos homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média (Dalcastagné, 2005: 15).

Dalcastagné contribui significativamente para o debate que se propôs aqui, uma vez que seu objeto é o conjunto da produção literária brasileira, que é, por óbvio, a origem do cânone. O que se propõe aqui, então, é um forte enfrentamento de nossa etnocentralidade branca, que tem sido espantosamente hábil em sugerir como sendo qualidade literária o que não passa de reprodução anódina de velhos parâmetros, reeditados *ad infinitum*. Trata-se de uma espécie de acordo identitário onde o princípio estético é sacrificado em nome do princípio ideológico.

Tudo se passa como se houvesse um pacto entre brancos, aqui chamado de pacto narcísico, que implica na negação, no evitamento do problema com vistas a manutenção de privilégios raciais. O medo da perda desses privilégios, e o da responsabilização pelas desigualdades raciais constituem o substrato psicológico que gera a projeção do branco sobre o negro, carregada de negatividade. O negro é inventado como um "outro" inferior, em contraposição ao branco que se tem e é tido como superior; e esse "outro" é visto como ameaçador. Alianças inter-grupais entre brancos são forjadas e caracterizam-se pela ambiguidade, pela negação de um problema racial, pelo silenciamento, pela interdição de negros em espaço de poder, pelo permanente esforço de exclusão moral, afetiva, econômica, política dos negros, no universo social. (Bento, 2002: 04)

É mister, entretanto, que não se confunda essa crítica das raízes sócio-históricas do artefato literário com uma suposta suspensão dos julgamentos estéticos. O apontamento teórico daquilo que vai mal no campo social não pressupõe qualquer

tipo de renúncia em relação aquilo que eventualmente vá bem no campo literário. É perfeitamente possível, portanto, considerar a profunda crise performática da literatura brasileira – e, portanto, do seu cânone – sem, no entanto, advogar sua destruição ou negar a existência de certos fenômenos estéticos que transcendem as condições materiais que os produziram.

Não se está sugerindo que se abra mão dos juízos de valor na discussão da literatura – embora seja possível, e necessário, entendê-los como construções sociais, não como encarnações de um Belo transcendente. No entanto, se há uma valoração sistematicamente positiva de uma forma de expressão, em detrimento de outras, o resultado é fazer da manifestação literária o privilégio de um grupo social. (Dalcastagnè, 2005: 18).

Não parece restar dúvidas de que esse é o campo das grandes disputas simbólicas, porque literatura é tanto afirmação quanto negação; é tanto confirmação quanto refutação; é tanto tradição quanto inovação. Contudo, no caso brasileiro tem sido difícil afastar a sensação de que

Não há, no campo literário brasileiro, uma pluralidade de perspectivas sociais. De acordo com a definição de Iris Marion Young, o conceito de “perspectiva social” reflete o fato de que “pessoas posicionadas diferentemente [na sociedade] possuem experiência, história e conhecimento social diferentes, derivados desta posição” (...) Por fim, falta ambição à nossa literatura. Falta ambição na acomodação com a temática modesta, com o insulamento no mundo doméstico das classes médias brancas, com o apego referencial à realidade mais imediata. Mas falta ambição também no evidente exercício da escrita sem riscos. Com seus recortes miúdos e autocentrados, nossos romances mal espiam para o lado de fora, se recusando a uma interpretação mais ampla dos fenômenos que nos cercam, como a violência urbana, a exclusão social ou a inserção periférica na globalização capitalista, por exemplo. E então, lá vamos nós para mais um texto que balança a cabeça e descreve sequestros e assassinatos “no meio da rua” e “em plena luz do dia”... A falta de ambição é sinalizada justamente pela ausência de crítica e de autocritica, pela ausência de reflexão e pelo medo do risco. Mais uma vez, não se trata de condenar o recorte temático de alguma obra específica, mas de indicar, como sintomático, que (quase) todas optem por um reduzido elenco de recortes. (Idem: 19).

A defesa desse sistema literário insuficiente – e embranquecido a *fôrceps* – não é apenas acidental, mas procedimental, pois parece visar à manutenção do exercício produtivo de agentes que se apresentam como reguladores bem-intencionados das socialidades humanas, mas que na verdade não passam de platelmintos do sistema literário. Que existam indivíduos dispostos a preservar tudo aquilo que as lutas por emancipação universal têm se esforçado em destruir é uma variável histórica bastante conhecida; que eles contem, no século XXI, com a apatia do conjunto dos pesquisadores e pesquisadoras da literatura brasileira para atingir seus feitos já não parece razoável nem possível.

TRABALHOS CITADOS

- AVELAR, Idelbar. Cânone Literário e Valor Estético: notas sobre um debate do nosso tempo. *Revista Forum*, 2009.
- AZEVEDO, Luiz Mauricio. *A toupeira invisível: marxismo negro e cultura antimarxista em Ralph Ellison*. Porto Alegre: Figura de Linguagem, 2018.
- BASTIDE, Roger. *A poesia afrobrasileira*, São Paulo: Martins Editora, 1943.
- BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- BENTO, Maria Aparecida Silva. *Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público*. São Paulo: Biblioteca Dante Moreira Leite, 2002.
- BERND, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CARDOSO, Fernando Henrique. www.gruporecord.com.br, acesso dia 06-07-2016, às 09 horas e 43 minutos.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, jul.-dez. 2005.
- COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- DAMASCENO, Benedita. *Poesia negra no modernismo brasileiro*. Campinas: Pontes Editores, 1988.
- DURÃO, Fabio. Variações sobre os equívocos do debate do cânone. *Remate de Males*, p. 613-623, jul.-dez. 2014.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e afrodescendência. In: _____. *Literatura, política, identidades*. Belo Horizonte: FALE-UFMG: 2005. p. 113-131. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/literafro/>>. Acesso em 08 de fev. de 2017.
- ELIOT, T.S. *Selected essays: 1917 to 1932*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2014.
- MORSS, Susan Buck. *Hegel e o Haiti*. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MUZART, Zahidé. *Anuário de Literatura* 3, 1995.
- RIBEIRO, Darci. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- SKIDMORE, Thomas. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: BN, 2016.

Luiz Mauricio Azevedo da Silva é Doutor em Teoria e História Literária, pela UNICAMP e pós-doutorando na USP. Atualmente é professor do curso de Especialização em Literatura Brasileira da UFRGS. Em 2015, ocupou uma posição de Visiting Researcher na Rutgers University, onde realizou pesquisa sob supervisão de Barbara Foley. É autor de *Toupeira Invisível: marxismo negro e cultura antimarxista em Ralph Ellison*. Em 2019, um de seus livros, *Pequeno Espólio do Mal*, foi indicado ao Prêmio Açorianos, na categoria narrativa longa. Seus interesses são: a literatura afro-americana do século XX, o materialismo histórico, o modernismo negro; e a produção literária afro-brasileira.

Artigo recebido em 02/04/2020.

Aprovado em 08/04/2020.

GEOGRAFIAS NEGRO-LÉSBICAS EM CIDINHA DA SILVA

Elisabete Costa Silva

Universidade Estadual de Santa Cruz

Resumo: Neste artigo, visamos à análise dos contos “*I have shoes for you*” e “Farrina”, presentes no livro *Um Exu em Nova York* (2018), de Cidinha da Silva, procurando compreendê-los com base nos deslocamentos impulsionados pela diáspora africana, bem como pelos estudos de gênero e de sexualidade. Para tanto, adotamos o termo “geografias negro-lésbicas”, com base no já existente conceito de “geografias lésbicas” (BROWNE; FERREIRA, 2015; POLESSO, 2018) e nas discussões acerca da diáspora africana (GILROY, 2001) e da decolonialidade (LANDER, 2005; BERNARDINO-COSTA, 2018). Essa reflexão tem por objetivo pensar a geografia literária enquanto possibilidade de romper com as fronteiras do racismo e da heteronorma, por meio da representação afirmativa de personagens negras e lésbicas.

Palavras-chave: Geografias lésbicas; Literatura negro-brasileira; Decolonialidade.

Abstract: In this paper, we aim to analyze the short stories “I have shoes for you” and “Farrina”, present in Cidinha da Silva’s book *Um Exu in New York* (2018), seeking to understand them based on the displacements driven by the African diaspora, as well as gender and sexuality studies. For this purpose, we adopt the term “black lesbian geographies”, based on the concept of “lesbian geographies” (BROWNE; FERREIRA, 2015; POLESSO, 2018) and in discussions about the African diaspora (GILROY, 2001) and decoloniality (LANDER, 2005; BERNARDINO-COSTA, 2018). This reflection aims to think of literary geography as a possibility to break the boundaries of racism and heteronorm, through the affirmative representation of black and lesbian characters.

Keywords: Lesbian Geographies; Black Brazilian Literature; Decoloniality.

*I promised to show you a map you say but this is a mural
then yes let it be these are small distinctions
where do we see it from is the question.*

Adrienne Rich

A partir de uma perspectiva neocolonial, a hegemonia de poder das potências econômicas globais é vista não somente como desejável, mas como a única possível. Os processos de dominação política e econômica acabam, nesse sentido, por se naturalizar, se firmar na historiografia oficial dos países, mediante formas de conhecimento, categorias e conceitos que “se converteram em categorias universais para a análise de qualquer realidade, normativas que definem o dever ser de todos os povos do planeta” (Lander, 2005: 14).

Diferentes recursos históricos – evangelização, civilização, modernização – têm como sustento justamente a concepção de que há um padrão superior: o do colonizador. É nesse sentido que, nos países ocidentalizados, historicamente, tem-se adotado uma visão europeizada das mais diversas culturas e povos. Como consequência, as experiências e/ou produções culturais advindas dos povos negros, por exemplo, têm sido ocultadas, negadas, quando não revestidas de máscaras brancas¹.

Na contramão dessa perspectiva, surgem importantes discussões sobre as diásporas africanas e a construção de identidades negras, bem como estratégias de resistência aos imaginários embranquecidos. Abrem-se, ainda, inúmeras possibilidades de agenciamento na produção de valores e nas relações de poder que deles decorrem e que estruturam o funcionamento da sociedade racista. Segundo Joaze Bernardino-Costa, teórico brasileiro dos estudos afro-diaspóricos, essa reviravolta epistemológica funciona como:

uma estratégia fundamental contra a colonialidade do conhecimento e a colonialidade do ser. Se, no âmbito da matriz do poder moderno/colonial, a desqualificação epistemológica se constitui num mecanismo de negação ontológica, o inverso também é verdadeiro, ou seja, a afirmação ontológica, por meio da geopolítica e corpo-política do conhecimento, torna-se um elemento central para a afirmação epistemológica (Bernardino-Costa, 2018: 126).

Um dos aliados nesse processo são, justamente, os estudos literários. No Brasil, especialmente a partir dos anos 2000, inúmeros trabalhos da área vêm adotando uma

¹ Alusão à metáfora que dá título ao livro *Peau noire, masques blancs* (1952), de Frantz Fanon.

abordagem não canônica. Dentre os mais conhecidos, podemos citar as pesquisas coordenadas por Regina Dalcastagnè, interessadas em contabilizar autores(as) e personagens femininas e masculinas em romances da literatura brasileira contemporânea:

Os resultados referentes ao período 1990-2004 [...] mostram que o romance brasileiro é majoritariamente escrito por homens [72,7% dos autores] e sobre homens [62,1% das personagens são do sexo masculino, proporção que sobe para 71,7% quando são isolados os protagonistas]. Além de serem minoritárias nos romances, as mulheres têm menos acesso à ‘voz’ – isto é, à posição de narradoras – e ocupam menos as posições de maior importância (Dalcastagnè, 2010: 47).

A pesquisadora acrescenta, ainda, que: “a personagem do romance brasileiro também é branca (79,8%), heterossexual (81%) e rica ou de classe média (82,9%)” (Dalcastagnè, 2010: 54). Assim, não dá para pensar a literatura brasileira contemporânea destituída de um conjunto de problemáticas que ainda se fazem presentes nos modelos impostos.

Também nesse viés, alguns pesquisadores da área da literatura têm se articulado em torno de questões gays e lésbicas, no intuito de reafirmar a existência de uma produção literária capaz de suscitar, abertamente, discussões sobre as dissidências sexuais e de gênero (cf. Lugarinho, 2003; Souza Júnior, 2007; Polesso, 2018). Nessa produção, personagens de inclinação erótica divergente da heterossexualidade transitam pelos mais variados espaços e negociam novos modelos de (re)existência. Entender essas vozes que (se) narram distanciadas dos estereótipos vários é um ponto crucial para interpretar as subjetividades em ascensão e, assim, reformular perspectivas sobre as formas de vida e de escrita contemporâneas.

Ainda nesse contexto de afirmação, há de se destacar a importância do fortalecimento dos movimentos negros no Brasil nas últimas décadas do século XX, e progressivamente a partir dos anos 2000, que também se fez sentir no âmbito literário. Prova disso é que nos deparamos cada vez mais com criações em que a voz autoral se impõe como sujeito que se autorrepresenta, a partir da identidade experimentada à margem de uma sociedade ainda racista – além de machista e homo/lesbofóbica. Por meio dessas representações literárias, deslocamentos, movimentações, revisões e reversões (contra)culturais podem se disseminar, em vários espaços e épocas, desfazendo a universalidade das nações e suas ilusões narrativas que subalternizam e excluem.

Aqui, de modo especial, destacamos os escritos pertencentes ao chamado “Atlântico negro”: “tradição não tradicional, conjunto cultural irredutivelmente moderno, excêntrico, instável e assimétrico, que não pode ser apreendido mediante a lógica maniqueísta da codificação binária” (Gilroy, 2001: 370). Neles, escritoras negras têm evidenciado suas identidades a partir de uma série de questões, que vão muito além do fundamentalismo ideológico a que foram submetidas pela civilização ocidental. Essa formulação encontra-se marcada, sobretudo, pelo propósito de construir um texto negro-identificado. Além disso, transcende fronteiras geográficas, uma vez que conversa com as outras margens do Atlântico negro por meio da transversalidade de temas e pontos de vista, bem como das referências às demais vozes negras da diáspora africana, aproximadas pela condição subalterna. Dessa perspectiva, emergem nomes como Conceição Evaristo, Miriam Alves e Cidinha da Silva, escritora escolhida para este trabalho.

Maria Aparecida da Silva nasceu em Belo Horizonte, onde se graduou em História, pela Universidade Federal de Minas Gerais. Dado seu forte engajamento com a causa negra e com questões ligadas às relações de gênero, a pesquisadora mineira chegou a presidir, entre os anos de 2000 e 2003, o GELEDÉS, organização que se posiciona em defesa dos direitos civis de mulheres e negros. Além disso, ela foi responsável por fundar, em 2005, o Instituto Kuanza, que desenvolve projetos e promove ações educativas, também voltadas para a população negra.

Sua estreia na literatura se deu com a coletânea *Cada tridente em seu lugar* (2006), que dialoga com questões raciais imprescindíveis na contemporaneidade. Desde então, a escritora já teve mais de dez títulos publicados, que vão desde crônicas até contos, poemas e narrativas infantojuvenis, sendo uma das grandes responsáveis por (re)inscrever, de forma engajada e propositiva, na história da literatura brasileira, uma perspectiva mulher-negra e, muito frequentemente, também, a negro-lésbica.

É entre as publicações mais recentes de Cidinha que encontramos o nosso *corpus*: *Um Exu em Nova York* (2018). Além de outras temáticas, o livro expõe situações de racismo, machismo e LGBTfobia, e desmistifica estereótipos acerca das religiões de matriz africana, seja no Brasil, seja em Nova York. Antes, porém, de nos

aprofundarmos nesses “exuzilhamentos”², faz-se necessário que entendamos o conceito-chave deste trabalho, “geografias lésbicas”, o qual:

Diz respeito a onde e como vivem, trabalham e têm lazer indivíduos que: se identificam como; reivindicam o termo; ou podem ser vistos como lésbicas; dizem respeito a como essas pessoas se encontram em determinados lugares e também como elas negociam os lugares onde: não são bem-vindas; são sujeitas a abusos; e onde elas se sentem inseguras. Sobretudo, as geografias lésbicas dizem respeito às possibilidades de encontrar, ressignificar e criar espaços onde o trânsito das lésbicas e/ou mulheres queer seja possível (Polesso, 2018: 6).

Por também pensarmos na produção social irrefutavelmente conectada à produção e à reformulação de espaços – geográficos, discursivos, de poder –, nos apropriamos desse termo, compreendendo ainda que a rotulagem “lésbica” não deve ser lida enquanto uma categoria homogênea, mas como algo que é fluido no tempo e no espaço. De acordo com Browne e Ferreira (2015):

A criação de lugares lésbicos é complexa e multifacetada, e assume diferentes pressupostos teóricos. Além disso, essas negociações, resistências, apropriações e retrabalhos não são estáveis ou necessariamente coerentes. Elas não se enquadram nas normas da disciplina geográfica: reformulam o pensamento sobre lugar e território, exigindo diferentes maneiras de se relacionar com as sexualidades e com os espaços (Browne; Ferreira, 2015: 10, tradução minha).

Observar, pois, as espacialidades, enquanto elemento constituinte dos processos de subjetivação, a partir de um ponto de vista lésbico, oportuniza uma abertura para outros horizontes discursivos, escriturais e de pesquisa, até então, invisibilizados. O que Polesso propõe, com base na noção de “geografia literária”³, e nós aqui tentaremos ampliar, é um olhar propositivo para os espaços: um projeto que se opõe às colonialidades de ser e de saber, impostas pelo projeto moderno.

Não se trata de discernir que tipo de experiência pode ou não produzir tal texto, mas de dizer que a experiência está sempre mediada por um espaço. A condição geográfica do estudo reside na imanência das ações no espaço, sua interdependência, sua produção como constitutiva e indispensável à humanidade. As relações acontecem no espaço, em um lugar específico, composto de pessoas e entremado de relações, e não numa plataforma histórico-temporal amorfa. As relações compõem o espaço e sua construção (Polesso, 2018:10).

Se o ato de cartografar consiste, como quiseram Deleuze e Guattari (2011), em uma escritura crítica e interpretativa, que permite olhares múltiplos sobre o mundo, ele também está assentado na multiplicidade de sujeitos. Tal noção, redirecionada para os

² Exuzilhar: verbo-neologismo criado por Cidinha da Silva, em 2010, que faz referência aos caminhos percorridos por Exu, suas encruzilhadas, um cronótopo capaz de fundamentar uma ética e uma estética alternativas às criadas pelo Ocidente.

³ Termo utilizado pelo pesquisador italiano Michel Collot para pensar “a) no espaço que a literatura produz; b) na maneira como ela o produz; e c) nas projeções dessa produção” (Polesso, 2018, p. 6).

textos literários – no nosso caso, mais especificamente, os negro-brasileiros –, permite construir um repertório de obras que representem as figuras negro-lésbicas nas mais diversas espacialidades, de modo distinto ao que propôs o cânone literário ocidental.

Para melhor ilustrar essa proposta, apresentamos, a seguir, alguns trechos dos contos que compõem o nosso *Exu*. O primeiro deles, “*I have shoes for you*”, assim começa:

Ela surgiu de surpresa, como eles costumam vir ao meu mundo. [...] Perguntou com voz muito doce se eu tinha algum trocado. Sorri para ela. Entreguei as moedas. Quando olhou para meus pés, depois de agradecer, disse: *eu tenho sapatos para você*. [...] Ali, no Harlem de classe média, ela julgou que eu era da rua, do Harlem profundo, como ela. [...] Ou, ainda, considerando meus *dreads*, um casaco fora de moda, sapatos de outono usados no inverno em diálogo com o Harlem *roots* de onde ela vinha, talvez os sapatos fossem um código ou senha para uso ou tráfico de coisas que poderiam me interessar (Silva, 2018: 13-15, grifos nossos).

Já nesse primeiro trecho, somos apresentados ao espaço onde se passa a narrativa: no Harlem, bairro nova-iorquino que, desde a sua “Renascença”⁴, passou a ser visto um dos principais locais de resistência e celebração da cultura negra no território estadunidense. Tal marca, no entanto, não o tornou imune ao racismo que rege o funcionamento do mundo ocidental: da intensa segregação, ocorrida principalmente ao fim do século XX⁵, surgiu, de um lado, o “Harlem de classe média”, massivamente ocupado por *shopping centers*, franquias, cinemas e casas de show; e, do outro, o “Harlem profundo”, habitado pela população mais pobre e marginalizada. Foi assim, pois, que o espaço, irregularmente triangulado pelo capitalismo, destinou a população negra ao Sul, ao “Harlem *roots*”, “à choupana sulista e ao cortiço metropolitano” (Gilroy, 2001: 326). Por isso, a personagem-narradora, que também é negra, pressupõe que a sua cor, seus *dreads*, seu casaco fora das tendências globalizantes denunciariam um possível não pertencimento ao “Harlem de classe média”, no qual se encontrava.

Ainda no início da narrativa, a personagem se questiona “por que diabos aquela sem-teto queria me dar sapatos?” (Silva, 2018: 14). A resposta pode ser antecipada se pensarmos o próprio título do livro: *Um Exu em Nova York*. Afinal, quem é Exu? As palavras de wanderson flor do nascimento, presentes no prólogo, assim respondem:

Andarilho, mensageiro, comunicador, afeito à política. Senhor das contradições e dos caminhos, Exu anda com as palavras, anda nas palavras, anda pelas palavras, anda as palavras. Por viver (n)as

⁴ Movimento cultural, ocorrido no início do século XX, que envolveu poetas, escritores, músicos, dançarinos etc., predominantemente negros, e empenhou-se na criação e na afirmação de uma nova cultura negra norte-americana (Risério, 2007).

⁵ Cf. Pasquini, 2014.

palavras, como vive (n)as encruzilhadas, (n)os caminhos, Exu as tem como ferramentas para fazer mundos, encontros, memória (Nascimento, 2018: 11).

Exu surge, pois, no conto supracitado, para oferecer os sapatos: instrumentos necessários para que a personagem-narradora possa fazer seus (des)caminhos escriturais. Na cultura iorubana, Exu é lido como o senhor do corpo, do desejo e das palavras, tradutor do sistema-mundo moderno. Nessa perspectiva, é ele quem possibilita pensar as corporeidades afrodiaspóricas, suas enunciações, reivindicações de identidade e produções de presença, que transgridem as dimensões da colonialidade: a partir das sabedorias do corpo, em sua materialidade, Exu se manifesta e cruza diferentes espaços e formas de discurso.

Nesse contexto, convém lembrar que o corpo é o primeiro lugar de ataque do racismo/neocolonialismo, uma vez que as formas de atualização da colonização incidem nas dimensões do saber e do ser, isto é, nas subjetividades e nas fisicalidades dos povos colonizados. Todavia, é também nos limites do corpo que emergem as possibilidades de novas inscrições: é por meio dos saberes textualizados e da multiplicidade de performances que se confrontam e se rasuram esses regimes.

De acordo com Luiz Rufino (2016), as rasuras e transgressões de caráter exusíaco se dão nos atos de praticar frestas nos vazios deixados pela lógica dominante. A perspectiva da encruzilhada, interpretada a partir dos saberes fronteiriços da diáspora africana, compreende-se como um campo de possibilidades de presença de Exu no tempo-espço. Nesse sentido, Exu dá o tom do que vem a ser a escritura de Cidinha da Silva, bem como as narrativas em torno de suas personagens, uma vez que, nelas/a partir delas, emergem representações do colonizado em espaços onde, por muito tempo, ele não havia sido pensado.

Além disso, a alusão a Exu-orixá na narrativa analisada remete também a uma ancestralidade africana, ilustrando, a partir da palavra literária e das cartografias dissidentes, uma “contracultura da modernidade” (Gilroy, 2001). Afinal, exuzilhar o campo do saber significa, acima de tudo, lançar diferentes perspectivas em uma dinâmica cruzada, na qual cada intersecção ressalta a emergência de outros caminhos e leituras de mundo.

No que se refere ao segundo conto, “Farrina”, ele também narra o entrecruzamento de duas negras na cidade de Nova York. Dessa vez, o encontro ocorre

no Brooklyn – *borough* nova-iorquino que, assim como o Harlem, viveu uma espécie de renascimento negro, por volta dos anos 1980⁶.

Assim que me viu, sorriu, meneou o corpo como quem dissesse: se você está procurando lugar para se sentar, sente-se aqui. Assenti. A ver o que aquela mulher de longos *dreads* avermelhados teria a me dizer. [...] Não pude me furtar a olhar para as marcas do tempo violento e da pobreza em seu corpo: as cáries, a falta de dentes, cortes e pequenas queimaduras ao longo dos braços, a pele ressecada, sem uso de hidratante naquele princípio de inverno (Silva, 2018: 45-46).

No trecho em destaque, aparecem novamente os *dreads*, elemento estético negro que é resgatado e celebrado no projeto literário negro-brasileiro, num tom de afirmação e de (re)existência, uma vez que cria “certa irmandade mundo a fora entre pessoas negras que partilham o sentido de raízes que crescem para o alto e para fora” (Silva, 2018: 45). Aos poucos, vamos sabendo mais sobre a personagem que dá nome ao conto:

Ela vinha de uma viagem longa. Chegara do Sul há uma semana, fugindo de mais um furacão. Eu não havia visto notícia sobre furacão algum. Ela riu o riso que diz: são tantos os furacões e vendavais no Sul que *o Norte dos EUA e o mundo só olham para nós quando precisam de notícias*. [...] Interessada, perguntei se o governo local dava alguma ajuda financeira para que os moradores se deslocassem. Muito séria, respondeu que não. Nenhuma ajuda (Silva, 2018: 47, grifos nossos).

Descobrimos, assim, que Farrina, embora estivesse no Norte dos EUA, vinha do Sul – geográfico e geopolítico. Por conta da miséria causada por desastres ambientais e da falta de assistência do governo, a personagem havia fugido para Nova York, onde se abrigava na casa de familiares. Ao trazer a temática das relações Norte-Sul, o texto de Cidinha denuncia, mais uma vez, as profundas desigualdades sociais no mundo ocidental. Por sua vez, Farrina também faz alguns questionamentos à sua interlocutora:

Perguntou se eu era de NY. [...] Tentei explicar que eu era de Minas Gerais, desenhei um mapa rudimentar do Brasil e localizei a terrinha. Depois, perguntou o que eu fazia na cidade e respondi que estava ali para assistir a leitura de uma peça de minha autoria num teatro. Ela me olhou entre espantada e feliz. Congratulou-se comigo e disse, *é muito bom que a gente faça esse tipo de coisa também* (Silva, 2018: 47-48, grifos nossos).

Ao revelar-se enquanto uma escritora brasileira, a narradora tematiza a própria voz autoral de Cidinha. Desse modo, podemos dizer que o conto funciona como uma reação à dupla colonização que oprime mulheres negras, em uma sociedade desenvolvida sob os efeitos de ideologias branco-eurocêntricas e machistas. Além disso, a personagem Farrina, ao se alegrar pelas conquistas da narradora, celebra a

⁶ Cf. filme: *Brooklyn Bohème* (2011).

decolonização⁷ de sujeitos semelhantes a si. Ao passo que a narrativa vai chegando ao fim, aparecem, ainda, outras questões cruciais para pensarmos essa decolonização:

Comprei um [pastelzinho] para Farrina e voltei para nosso local de conversa. [...] Ela comentou: esse Patty é do Caribe. Eu sou de lá. Mais uma surpresa. De onde você é no Caribe? De Trinidad. Oh, Trinidad e Tobago, ilha da região de Audre Lorde! Ela não conhecia. Expliquei que era uma escritora muito importante, ativista lésbica. Confesso que falei a palavra lésbica bem rápido, pois estava em dúvida se Farrina era uma dona de casa, cis, bem conservadora, ou *uma lésbica antiga que guarda tudo sobre si muito bem guardado* e quem é do meio que leia os códigos e os interprete (Silva, 2018: 49-50, grifos nossos).

A primeira informação a destacarmos, no excerto, é o pertencimento da personagem, que dá título ao conto, a uma ilha do Caribe – outra peça fundamental no Atlântico negro. A narradora, que já havia se revelado enquanto uma mulher bem instruída, logo se empolga ao descobrir a proximidade entre sua emblemática interlocutora e uma escritora pela qual nutria acentuada admiração: Audre Lorde. No entanto, Farrina desconhece a ativista caribenha, demarcando ainda mais os diferentes espaços ocupados por cada uma das personagens.

É também a figura de Lorde, negra e lésbica, ativista dos direitos civis, que nos leva à revelação sobre a sexualidade de Farrina: “era uma cebola, isso sim” (Silva, 2018: 50). Embora, somente pela narrativa, não possamos afirmar o mesmo da narradora, é perceptível a sua identificação com a causa lésbica, vide o receio de que Farrina assumisse uma postura intolerante frente ao seu comentário. Essa informação mostra-se importante para que abarquemos as vivências lésbicas juntamente às questões negras, enquanto norteadoras de uma libertação pelas vias do texto literário: uma possível geografia literária negro-lésbica.

Em suma, entendemos que as experiências, as relações, os afetos, as lutas são sempre mediadas no/pelo entrecruzamento de espaços. Mais do que uma construção geográfica, os espaços também são uma construção intelectual, cultural, de poder, uma vez que abrigam/encontram-se abrigados por ideais étnicorraciais, de gênero e de sexualidade. São eles que nos situam no mundo e é a partir deles que narrativas são criadas e repertórios são organizados, formulando novos discursos em torno dos nossos corpos.

⁷ Por “decolonial”, entendemos que se trata de um “horizonte político que conclui o processo incompleto da descolonização, seja dos países latino-americanos, seja dos países africanos, asiáticos e caribenhos; [...] uma confrontação direta das hierarquias raciais, de gênero, de sexualidade, religiosas, estéticas etc., que estruturam o sistema de dominação e exploração do sistema-mundo moderno/colonial” (Bernardino-Costa, 2018: 124).

No repertório aqui proposto, o das geografias literárias negro-lésbicas, sublinhamos a escritura de Cidinha da Silva, uma vez que esta evidencia questões relativas às dissidências sexuais e de gênero e as coloca em constante diálogo por toda a extensão do Atlântico negro. Além disso, vemos suas personagens percorrerem os mais diversos tempos e espaços, que se entrecruzam mundo a fora, inclusive em Nova York: exuzilham a memória e impulsionam forças de vida e de (re)existência da população negra, das mulheres e dos sujeitos LGBT.

TRABALHOS CITADOS

BERNARDINO-COSTA, Joaze. Decolonialidade, Atlântico Negro e intelectuais negros brasileiros: em busca de um diálogo horizontal. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 33, n. 1, p. 119-137, jan./abr. 2018. Disponível em: periodicos.unb.br. Acesso em: 26 jul. 2019.

BROOKLYN Bohème. Direção de Diane Paragas e Nelson George. Nova York: Civilian Studios, 2011. Online (74 min.).

BROWNE, Kath; FERREIRA, Eduarda (Eds.). *Lesbian Geographies: Gender, Place and Power*. London: Routledge, 2015.

DALCASTAGNÈ, Regina. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Orgs.). *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 40-64.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. V.4.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

LANDER, Edgardo. Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêtricos. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo nas ciências sociais - perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 8-23. Disponível em: biblioteca.clacso.edu.ar. Acesso em: 26 jul. 2019.

LUGARINHO, Mário César. Literatura de Sodoma: o cânone literário e a identidade homossexual. *Gragoatá*, Niterói, v. 14, p. 133-147, 2003. Disponível em: periodicos.uff.br. Acesso em: 26 mar. 2020.

NASCIMENTO, wanderson flor do. Prefácio: Exuzinhando a memória. In: SILVA, Cidinha da. *Um Exu em Nova York*. Rio de Janeiro: Pallas, 2018. p. 9-12.

PASQUINI, Gabriel. A destruição do Harlem. *Revista Piauí*, Rio de Janeiro, n. 34, jul. 2014. Disponível em: piaui.folha.uol.com.br. Acesso em: 26 jul. 2019.

POLESSO, Natalia Borges. Geografias lésbicas: literatura e gênero. *Criação e Crítica*, São Paulo, n. 20, p. 3-19, 2018. Disponível em: www.revistas.usp.br. Acesso em: 03 jun. 2019.

RISÉRIO, Antonio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Ed. 34, 2007.

RUFINO, Luiz. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. *Revista Antropolítica*, n. 40, Niterói, p.54-80, 1o. sem. 2016. Disponível em: www.revistas.uff.br. Acesso em: 27 mar. 2020.

SILVA, Cidinha da. *Um Exu em Nova York*. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

SOUZA JUNIOR, José Luiz Foureaux de. *Os herdeiros de Sísifo*: teoria da literatura e homoerotismo. Mariana: Aldrava Letras e Artes, 2007.

Elisabete Costa Silva é pesquisadora de mestrado no Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), onde também concluiu a Licenciatura em Letras Português/Inglês (2018). Faz parte do Grupo de Pesquisa (CNPq) “O Espaço Biográfico no Horizonte da Literatura”. Foi bolsista de Iniciação Científica (ICB/CNPq), entre os anos de 2015 e 2018, e de Iniciação à Docência (PIBID/CAPES), entre 2014 e 2015.

Artigo recebido em 06/04/2020.

Aprovado em 08/04/2020.

A COMPOSIÇÃO EM FUGA E O TEMA DO CATOLICISMO EM *O RESTO É SILÊNCIO*

Thales Rodrigo Vieira

Universidade de Goiás

Resumo: Este artigo analisa alguns aspectos composicionais da obra *O Resto é Silêncio*, do escritor gaúcho Erico Verissimo (1905-1975). Dentre esses aspectos está a estrutura em fuga, composição em contraponto, muito utilizada em música e difundida no meio literário por Aldous Huxley. No livro, há diversos núcleos diegéticos, contudo, esses núcleos não se encontram uns com os outros durante a história. A coesão narrativa é realizada pela estrutura em fuga (quando determinado tema musical é retomado em diversas vozes), diferentemente da narrativa mais usual, que se amarra no nível do enredo. *O Resto é Silêncio* é composto de histórias que jamais se entrecruzam, mas retomam temas em comum. Embora haja vários temas em fuga em cada núcleo diegético, o presente estudo faz um recorte pelo tema do catolicismo, que é retomado nas diversas histórias dessa narrativa.

Palavras-chave: Erico Verissimo; Literatura brasileira; Metaficção; Fuga; Narrativa; Catolicismo.

Abstract: This article explores some aspects of the work *O Resto é Silêncio*, written by the Brazilian writer Erico Verissimo (1905-1975). Among these aspects is a fugue structure, composition in counterpoint, widely used in music and disseminated in the literary medium by Aldous Huxley. In this book, there are several diegetic nuclei, but these plots do not meet one another during the story. The narrative cohesion is performed by the fugue structure (when the musical theme is resumed in several voices), unlike the more usual narrative, which is tied at the plot level. *O Resto é Silêncio* is composed by stories that never intertwine, but take up common themes. Although there are several themes on the run in each diegetic nuclei, the present study has chosen the theme of Catholicism, which is taken up in several stories of this narrative.

Keywords: Erico Verissimo; Brazilian literature; Metafiction; Fugue; Narrative; Catholicism.

Quando as ideias entram em conflito,
não há nenhuma paz.
O Resto é Silêncio

Erico Verissimo é um escritor do período que se convencionou chamar segunda fase do modernismo. A sua maneira de representar o homem no seu espaço social histórico e psicológico é de uma imensa acuidade analítica. O autor é reconhecido como um excelente contador de histórias, seja pela saga histórica de *O Tempo e o Vento*, seja pela literatura fantástica de *Incidente em Antares*. A obra que vamos analisar, embora menos comentada, *O Resto é Silêncio*, romance de 1944, apresenta um importante trabalho na composição da estrutura do texto, ao usar um artifício que se convencionou chamar metaficção ou metalinguagem. Esta estratégia narrativa chegou ao conhecimento de Erico Verissimo pelo livro *Contraponto*, de Aldous Huxley, traduzido pelo referido autor brasileiro em 1933.

O enredo de *O Resto é Silêncio* é complexo, e sempre que se tenta resumi-lo tendemos a passar para a análise das personagens, pois é realmente muito difícil achar um único núcleo narrativo, com um único nó e um único desfecho, dado que são inúmeras as histórias que se entrecruzam, tendo detalhes intermináveis.

Uma boa forma de fazer o que nos propomos é destacar os núcleos do enredo a que pertencem as personagens. As personagens-chave – nome que demos àquelas em torno das quais gravitam todas as demais de um determinado núcleo da história – de cada núcleo presenciaram a morte de Joana Karewska, que caiu do décimo oitavo andar do edifício Império, fato que abre o romance. Há o núcleo dos Santiago. Encabeçado por Tônio Santiago, autor de romances e pai de família, homem detentor de um agudo senso crítico (apontado como *alter ego* do próprio autor). Há o núcleo de Norival Petra, um homem de negócios, que se encontra falido e vivendo de aparências perante a “boa sociedade”. Temos ainda o núcleo de Aristides, um burguês advindo de uma família emergente que se casou com a nobre e fria Verônica pelo título da família desta, e leva um casamento de fachada infeliz. Aristides abriga em sua

enorme casa seu irmão, Marcelo, um jovem taciturno, com uma radical vocação religiosa, e seu pai, Coronel Quim, um velho debochado, que, em outros tempos, se impôs no cenário político pelo uso da força e do terror. Há, ainda, o núcleo do pedante desembargador Ximeno Lustosa, com seus cacoetes bacharelescos. Temos, então, o núcleo de Marina, a infeliz mãe que perdeu sua filha, e vive uma insossa vida com seu marido, um maestro, pelo qual não tem a menor admiração. Por fim, aparece Sete-Mêis (Angelírio), menino pobre e engenhoso que vende jornais. Da mesma maneira que os meninos dos *Moedeiros Falsos*, Sete (assim também é chamado) faz parte de uma gangue composta por crianças.

Erico Verissimo nos apresenta o drama psicológico das personagens, drama quase no sentido de gênero literário, pois o autor põe em cena a fratura psicológica destas, ao mesmo tempo em que consegue descrever o silêncio carregado de significados, no qual é expresso todo o constrangimento, a incomunicabilidade dos seres. O episódio do almoço no solar do comendador Aristides, representado pela focalização interna variável durante um almoço em família, na casa de Aristides, que dura da página 286 à 289, é um exemplo em que, sem trocarem uma palavra, as personagens deixam ver muita coisa umas às outras. Bordini esclarece sobre o assunto: “com muita frequência, [Erico] passa à focalização interna variável, dando preeminência às percepções das personagens e inclusive a sua voz, em discurso reportado ou indireto livre” (Bordini, 1995: 109). E como dissemos, esse livro não se oferece facilmente à compartimentação de um resumo. Ele é o que é. Cada parte possui igual relevância para a sua composição final. Nele, a composição formal possui tanta força quanto a apresentação da diegese. A verdade é que esses dois níveis composicionais se complementam no livro. Há um relevante grau de consciência da linguagem, o que caracteriza a obra de certa forma como metaficcional.

Há, contudo, no autor em questão grande preocupação com a história em seu nível referencial e de nenhuma maneira ele chega a preterir a diegese para ressaltar o nível composicional da obra. A seguinte análise de Maria da Glória Bordini mostra a oposição entre esses dois níveis na obra do escritor:

Erico Veríssimo trabalha muito mais com códigos referenciais, ideológicos, axiológicos e pulsionais do que com os intertextuais e estéticos. Ele salienta a origem inconsciente dos temas, seu desejo de vincular arte e vida em termos de representação[...] (Bordini, 1995: 106).

A linguagem de Erico pode ser referencial, porém a realidade transposta em sua obra é, sim, estilizada. A influência de Aldous Huxley com o livro *Contraponto* é antes de tudo uma influência no aspecto formal do texto, e não no ideológico. O que mostra que Erico não estava apenas interessado *no que* contava, mas também *como* contava, ou seja, Erico Verissimo não estava apenas interessado na *fábula*, mas também no *discurso*, se usarmos a tipologia de Todorov.

A metaficção de *O Resto é Silêncio* difere daquela na qual predomina a explicitação ou tematização da composição do próprio texto, como aquela pertencente ao “narcisismo explícito”, apontada por Linda Hutcheon, que seria: “Como alguém começa uma história, estrutura a ação, a termina, integra a imagística, encontra o melhor ponto de vista” (Hutcheon, 1984: 52). A história de Erico Verissimo talvez pertença àquilo que Hutcheon chamou de “narcisismo implícito”, estruturado no próprio texto, que segundo a autora é mais comum nas histórias de detetive e nas eróticas. Entretanto, certamente *O Resto é Silêncio* é uma obra metafictional, principalmente devido ao seu alto grau de autoconsciência linguística na fatura composicional.

Ao tratar de histórias de detetive como categoria metafictional, Hutcheon diz: “Os lapsos hermenêuticos de que tal ficção é feita, de forma explícita, são textualmente funcionais” (Hutcheon, 1984: 32). A seguinte análise de Gilberto Mendonça Telles nos esclarece sob quais circunstâncias o autor lança mão de “lapsos hermenêuticos” para compor sua história detetivesca:

A história de *O resto é silêncio* é narrada em terceira pessoa e o narrador é onisciente. Trata-se de uma dessas narrativas em que o narrador se apresenta maior que as personagens, conhecendo-lhes toda a trajetória e os mais íntimos pensamentos. Isso, de fato, se verifica em relação a todas as personagens “reais” do romance; só não se dá em relação à personagem enigmática – vítima /suicida –, cuja morte é o ponto central e incidental da narrativa. (Telles, 1981: 123)

Erico não é pós-moderno, o nível metaficcional da obra está nela bem contrabalançado pelo nível referencial. A construção do pensamento, a apresentação dos fatos, e até mesmo os diálogos internos das personagens não encontram em nenhum momento nem a fragmentação pós-moderna nem o hermetismo de uma obra do *nouveau roman*, por exemplo. Erico Verissimo parece valorizar bastante a comunicação do autor com o maior número de leitores, como atesta a seguinte afirmação de seu personagem *alter ego* Santiago:

Se um escritor tem uma história para narrar – disse – não vejo razão para que não a conte em termos claros, a fim de que o maior número de pessoas a leia e compreenda. Não participo desse desejo orgulhoso e aristocrático de hermetismo... Acho desonesto o truque de turvar as águas para dar impressão de profundidade. Não [...], a vida já é suficientemente complexa... A gente não deve inventar complicações artísticas. Não tenho a menor disposição para criar enigmas literários. (*O Resto é Silêncio*: 70)

Todavia, essa própria afirmação inserida no corpo do texto caracteriza sua metaficção, pois é um comentário que discute, em certa medida, a própria obra na qual está inserida. A passagem mencionada atesta que Erico valoriza a explicitação de suas idéias, a comunicação sentido autor-leitor. Isso faz com que, por um lado, a obra apresente um tom mais fechado à coparticipação de seus leitores na construção de sentidos na obra, coparticipação essa que Linda Hutcheon (1984), como já dissemos, aponta como a principal característica do romance metaficcional pós-moderno. Por outro lado, ao explicitar suas idéias com clareza, o autor tece um jogo com os discursos e as ideologias presentes na obra. Pode-se dizer, dessa maneira, que a obra de Erico se fecha no nível intramural do texto, ou seja, na relação do texto consigo mesmo e com o autor (em oposição a extramural, que abarca o leitor e a recepção). Os mecanismos linguísticos discursivos e ideológicos de sentido são, porém, desnudados perante o leitor no nível extramural. Ao contrário da maioria das obras, em que a ideologia se infiltra de maneira sub-reptícia e velada, *O Resto é Silêncio* dá uma aula de análise do discurso, trabalhando para a autonomia ideológica do leitor, revelando as várias ideologias que compõem a sinfonia da obra. O autor mostra claramente o hiato que existe entre os enunciados e os objetos representados por eles, pois “A linguagem é um distanciamento entre a coisa representada e o signo que a representa. E é nessa distância, no interstício entre a coisa e sua representação sónica que reside o ideológico” (Brandão, 1993:10).

A análise do discurso sob vários aspectos participa da mesma linha de raciocínio da autoconsciência narrativa, apresentada por Linda Hutcheon (1984), uma vez que, para a análise do discurso e suas variações como a Nova História, o foco não reside no produto do enunciado, no que se conta, mas em sua produção, ou processo, que englobaria as condições nas quais o texto foi produzido juntamente com materialidade lingüística pela qual esse produto foi concebido. É assim que a mesma dicotomia que Linda Hutcheon utiliza para analisar a autoconsciência narrativa, aparece na análise do discurso para analisar a elaboração dos enunciados discursivos, seu objeto de estudo:

Tendo por preocupação maior analisar “o próprio ato de produzir um enunciado e não o texto de um enunciado”, isto é, o processo e não o produto, Benveniste procura “esboçar, no interior da língua, as características formais da enunciação a partir da manifestação individual que ela atualiza”. (Brandão, 1993:46)

Os artifícios estéticos que trabalham para a composição da autoconsciência lingüística do texto são o contraponto e sua variação, a fuga. É necessário que se faça uma explanação rápida da origem dessa tipologia. Contraponto é, na música, a relação entre duas ou mais vozes (instrumentos) que, embora independentes em contorno e ritmo, são interdependentes em sua harmonia. Fuga é um tipo de composição contrapontual ou composição para um número fixo de partes. Uma fuga abre com um tema principal, “the subject”, que então soa sucessivamente em cada voz em imitação. Se utilizarmos essa tipologia para analisar o livro *O Resto é Silêncio*, temos que o tema principal, que soa sucessivamente nos diversos núcleos da história, é a morte de Joana Karewska, a história de cada testemunha dessa morte vai se desdobrando em outras histórias, até a morte de Joana se esvaecer no interior de cada núcleo de personagens.

Usando o contraponto, o autor opõe personagens divergentes, porém complementares, como são o escritor de romances Tônio e o escritor de livros jurídicos Ximeno Lustosa. Confronta ainda as personagens católicas, os artistas, os políticos. Dessa forma Erico coteja as inúmeras possibilidades de significado atribuídas a um mesmo significante. Da oposição entre suas semelhanças e diferenças vai sendo retirado, pouco a pouco, o véu que encobre o sentido ideológico nas falas e intenções das personagens. E dessa oposição surge na obra a harmonia própria do contraponto.

Para explicarmos essa técnica escolhemos o tema católico, que é um dos temas principais na composição do contraponto entre as personagens, embora haja o tema da morte, da política, do ser e parecer, como em *Os Moedeiros Falsos*, da gata borralheira (as personagens temem sair de uma situação cômoda ou temem, como diz o autor, a badalada do sino da meia noite, tal é o caso de Norival, que teme a pobreza e Tilda, que teme voltar a ter o nariz de tucano que perdeu com a cirurgia plástica), dentre vários outros temas que poderíamos mencionar.

A estruturação da intriga de *O Resto é Silêncio* se assemelha por vários motivos à de *Os Moedeiros Falsos*, em que histórias sentimentais, problemas de relações familiares, intrigas secundárias se entrecruzam em um romance que verte para o policial e o detetivesco, e, como em *O Resto é Silêncio*, há um lapso hermenêutico que deixa o leitor cheio de indagações. Tal fato não é coincidência. Gide foi o primeiro a adaptar a técnica da fuga à literatura, o que influenciou Aldous Huxley a compor o seu livro, *Contraponto*, e Erico Verissimo conhecia ambos. Há certo grau de paralelismo entre *Os Moedeiros Falsos* e *O Resto é Silêncio*. Os dois romances apresentam a estrutura baseada na fuga e no contraponto.

Porém, em *Os Moedeiros Falsos*, os problemas concernentes aos costumes e sociedade eclodem ao final com a morte de Boris, através de “um mecanismo bem montado [que] permite então a execução da vítima e a impunidade dos algozes” (Geneviève, 1992: 32). Em *O Resto é Silêncio* se dá o contrário: toda a culpa de uma sociedade corrompida se atualiza imediatamente no primeiro capítulo com a morte de Joana Karewska. E a parcela de culpa de cada um é tematizada no decorrer da narrativa. Daí em certo trecho o corrompido doutor Aristides temer ouvir alguém tecer o seguinte comentário sobre a sua pessoa: “*Ali vai o causador do suicídio de ontem*” (*O Resto é Silêncio*: 231). A personagem Tônio também é atormentada pelo espectro da culpa, uma vez que, relapso em relação à sua correspondência, achou por entre as cartas não respondidas, uma de Joana Karewska em que esta lhe pedia socorro, afirmando que só o autor poderia lhe salvar a vida. Em *Os Moedeiros Falsos* o personagem-autor, Edouard, é também indiretamente responsável pela morte de Boris. Foi Edouard quem instalou o garoto na pensão, desencadeando a perdição

deste, ao ficar à mercê da fúria cega do grupo de meninos que estudavam na pensão, os quais, desmontado seu expediente ilícito de falsificação de moedas, acabam por verter sua ira contra um inocente.

A *mise-en-abyme*, método de composição tão apreciado por Gide, é também usada em *O Resto é Silêncio*. Em primeiro lugar, há o autor dentro do livro que procura por sua vez a composição de sua obra. Depois, aparecem outros tipos de estruturação especular da narrativa, como a imagem de um objeto caindo em um lago e Joana caindo na vida das sete testemunhas que estruturam a obra.

Dentre os vários assuntos levantados pela mensagem de inquietação da morte de Joana Karewska, um dos que se mostraram mais profícuos à análise metalingüística foi o tema do catolicismo, que começa pelo dia em que ocorre o fato que desencadeia a narrativa: o suicídio de Joana Karewska, ocorrido na Sexta-Feira da Paixão. Esse fato inicial está ligado, por conseguinte, ao dia em que termina a estória: Sábado de Aleluia.

Erico Verissimo utiliza o contraponto para enfatizar e analisar um discurso e suas enunciações. Dessa maneira, os núcleos do livro dialogam entre si, pois um mesmo tema perpassa, pela utilização do contraponto, a apresentação de várias personagens, e mostra as diferentes formas sob as quais o que acreditamos ser uma só coisa podem aparecer. Para fim de análise do contraponto entre as personagens o importante é ver os vários significados que podemos dar dentro do texto ao mesmo significante, “católico”, comparando o que é o catolicismo para cada personagem. O autor faz um verdadeiro exercício de análise do discurso, ao criar um jogo, em que molda plasticamente os vários significados do signo católico, mostrando sua flexibilidade e até mesmo suas contradições. O autor nos mostra que o signo pode não só possuir os mais variados significados, como pode servir para significar coisas diametralmente opostas. Traz, portanto, a construção da significação para um primeiro plano, o que caracteriza uma análise metalingüística no interior do texto. Para demonstrar como o autor constrói a sua análise dos enunciados discursivos, tentamos arrolar todas as personagens católicas ou então aquelas que não o sendo confrontam-se com algum aspecto dessa religião.

Para o comendador Aristides, por exemplo, a igreja é fonte de influência e poder, não o divino, mas o temporal: “Aristides acreditava em Deus. Era teoricamente católico. Fazia-se pelo menos passar por tal. Isso lhe dava um selo de respeitabilidade, era bom para a companhia, ajudava-o na vida social, trazia serviço à banca [...]” (*O Resto é Silêncio*: 40). O comendador, em sua luta pelo poder, usa a atividade religiosa e não se opõe a entrelaçar a sua posição religiosa a seus expedientes ilícitos.

Nos meses subsequentes, Aristides entregou-se a várias especulações. Os maldizentes (rodas de pôquer, portas de lojas grupos de café) diziam que ele andara metido num contrabando de gado. Atribuíam-lhe vários outros negócios ilícitos, inclusive hábil chantagem em torno de terrenos pertencentes a irmandades religiosas. Acontecia também que Aristides cortejava a igreja. Fazia retiros espirituais e assistia ao curso de Filosofia Tomista de Frei Domingos. Era às vezes visto na missa, e integrava a diretoria de várias associações de caráter católico. (*O Resto é Silêncio*: 139)

O autor usa as personagens de Aristides, Verônica, Marcelo e Quim para ironizar e desconstruir os sacramentos da igreja tais que a confissão e a unção dos enfermos. Verônica, que é uma católica “chique”, se recusa a desnudar sua vida pessoal ante a ralé que compõe o corpo clerical: filhos de emigrantes europeus recém-chegados, sem estudo ou estirpe:

Verônica ia à missa, orava, portava-se como uma católica em tudo, mas recusava confessar-se. E isso - sabia-o Marcelo - era por causa de seu invencível orgulho, da sua consciência de estirpe e principalmente do seu pudor a essa espécie de desnudamento espiritual. (*O Resto é Silêncio*: 286- 287)

Marcelo, percebendo que o velho Quim pode morrer a qualquer momento sem a unção, pede para que este se confesse, ao que Quim retruca: “Vivi sem precisar de padre. – Soltou uma risadinha. – Minto. Só precisava um pouco do vigário em tempo de eleição” (*O Resto é Silêncio*: 214).

E se Aristides se confessa não é por contrição ou ascetismo, são fatores de outra ordem que o fazem procurar o confessorio.

Entre as muitas dezenas de pessoas que o cercavam, que lhe sorriam, que lhe pediam favores, que direta ou indiretamente dependiam dele, não achava uma única com quem pudesse se abrir. Aí estava.... Era a única ocasião em que achava utilidade no confessorio. Seria pelo menos um desabafo. (*O Resto é Silêncio*: 42)

Aliás, nesse livro ninguém se prende ao catolicismo buscando a melhora espiritual; o único que se volta para a religião de maneira ascética é Marcelo, mas seu egoísmo, seu radicalismo, sua misantropia, seu desprezo pela cultura da sociedade fazem dele um retrato acabado de um esquizofrênico, acometido de astenia nervosa. A pergunta que Erico quer levantar com a personagem de Marcelo parece ser: para que serve a religião se não for para o bem comum? Marcelo representa de certa forma o catolicismo medieval, com sua intolerância. Em sua obsessão, Marcelo deseja restaurar as fogueiras da censura da Santa Inquisição, e aspira ainda a submeter toda a sociedade à vontade e dogmas da Igreja.

O cortejo sombrio à luz dos archotes lembrara-lhe uma cena medieval. Prouvesse a Deus que a chama daquelas mesmas tochas reacendessem um dia as santas fogueiras que haviam de queimar as bandeiras orgulhosas, os livros impuros, os falsos profetas e os escribas. [...] Depois que tivessem destruído todos os monumentos de sua civilização grosseira e vã, famintos estraçalhados e sem esperanças os homens viriam bater humildes às portas das igrejas (*O Resto é Silêncio*: 90)

Marcelo age cegamente para seguir as prescrições da Igreja, como atesta o exemplo “Não que estivesse do lado do irmão, longe disso; mas sim porque católico, reprovava aquela separação.” (*O Resto é Silêncio*: 37). E encontra o seu contrário em Roberto, namorado de Nora, filha de Tônio Santiago. Roberto afirma que não pretende se casar com Nora, pois despreza as convenções sociais e os casamentos de fachada, como atesta esta carta de sua autoria, endereçada a Nora:

Cheguei à conclusão de que temos de acabar tudo. [...] Segundo as leis da sociedade em que vives [...] duas criaturas que se desejam só se podem unir pelo casamento, com juiz, padre e uma papelama infernal. [...] Exigem também que vivam juntos o resto da vida, mesmo depois que deixarem de gostar um do outro. Se um dia o marido, por exemplo desejar outra mulher ou mesmo chegar a possuir outra mulher, o teu mundo e a sua moral não permitirão que ele diga isso à esposa nem que apareça com a outra em público, de sorte que ele terá de manter essa relação às escondidas. (*O Resto é Silêncio*: 204)

Porém, o autor argumenta que nem sempre um discurso exclui o outro. Há um grande paralelismo entre o discurso de Roberto, socialista radical, e de Marcelo, religioso radical. É assim que Marcelo, fanático religioso, chega a utilizar a mesma terminologia da esquerda para criticar a corrupção da sociedade com a qual ele não concorda. Pelas vias do radicalismo, o discurso de Marcelo acaba por se encontrar com aquele de Roberto:

Esse é o maior característico da tua classe, Aristides. Concorda com tudo, acende uma vela a Deus e outra ao Diabo. Seu objetivo principal é continuar gozando das simpatias gerais e quebrando o corpo às lutas. E essa transigência e esse comodismo vão ser a ruína do capitalismo. (*O Resto é Silêncio*: 290)

Aristides faz, então, o seguinte comentário às idéias do irmão religioso: “Eu fico surpreso, Marcelo, de ver que vocês [...] estão usando a mesma terminologia dos materialistas” (*O Resto é Silêncio*: 291). Marcelo, percebendo as interferências discursivas que o catolicismo sofreu, procura um catolicismo puro, edênico, que mais se identifica com a intolerância medieval. Erico Verissimo mostra que a tentativa de purificar um discurso, cai tão somente em outro discurso tão impuro quanto o anterior.

Marcelo pensava no que seria sua vida se tivesse entrado para o convento. Teria solidão e paz. Viveria em contemplação, na busca duma comunhão mais perfeita com Deus. Mas talvez fosse egoísmo cuidar apenas da salvação da própria alma. Precisava pensar nos outros. A seara era grande e os trabalhadores, poucos. A Igreja vivia a sua hora mais dramática e ao mesmo tempo mais bela. A luta anunciava-se tremenda, porque havia inimigos até dentro dos próprios muros da cidadela de Deus. Eram eles os maus católicos como Aristides e tantos outros; os que tinham uma religião apenas de fachada; os que transigiam com todas as idéias, contanto que não lhes tocassem no bolso. A hora não era de transigências, mas sim de sacrifícios. A Igreja pedia novos mártires. Chegara o momento de voltar às catacumbas. (*O Resto é Silêncio*: 96)

O pedante desembargador Ximeno Lustosa, homem que valoriza o parecer mais do que o ser, como mostra a passagem em que ele diz “que lindo” para o pôr do sol, mesmo sem sentir tocado, sem a mínima paixão por aquela imagem, dizia simplesmente por que era de “praxe” dizer isso em tais momentos. Após apresentar aquela pequena ironia, que nos diz muito sobre o caráter da personagem, o narrador nos revela a posição de Ximeno em relação à religião: “Na sua opinião o mundo não podia viver sem a religião e o direito. [...] Nunca se preocupava muito com a religião. De raro em raro ia à missa. Mas respeitava a Igreja, isso respeitava... A Igreja é tradição, hierarquia, ordem.” (*O Resto é Silêncio*: 11)

Porém, a maior ironia que se poderia fazer para com a Igreja é fruto da ação de Norival. A Igreja no interior do livro mostra-se, definitivamente, como alvo de assédio dos hipócritas e interesseiros. É dessa forma que, antes de consumir uma relação

adúltera na tarde do dia em que planeja a sua fuga para o Uruguai, Norival entra na Igreja das Dores para barganhar favores com os santos:

(Norival) Fez em pensamento uma promessa a Nossa Senhora das Dores. *Se eu chegar sem novidade a Montevideú, faço uma esmola de cem pesos à primeira igreja que encontrar.* Formulou o voto com ênfase comercial, como se estivesse oferecendo a um corretor uma comissão de vinte por cento num negócio. (*O Resto é Silêncio*: 328)

Assim, pode-se inferir que a Igreja, segundo está representada no livro, serve em certo caso como meio de influência e intervenção na busca pelo poder, o caso de Aristides e Quim, outra hora serve como manutenção do *status quo* da sociedade, que é como o Dr Ximeno Lustosa a enxerga, outra hora, vista como uma sociedade amoral, ela serve para barganhar proteção para qualquer plano desvairado desde que se prometa qualquer recompensa pecuniária (Norival); em outro caso é o cumprimento de um dever de uma pessoa que faz tudo “comme il faut” (Verônica), e por fim ela serve como válvula de escape para os problemas de ordem psicológica de um atormentado como Marcelo. Entretanto, em nenhum momento ela é pintada no livro sob algum aspecto positivo.

Essa aula de análise do discurso é revelada nesse diálogo de Aristides com o irmão, Marcelo. Aristides, com seu discurso heterodoxo e flexível, argumenta: “Tu sabes, Marcelo, que também sou católico à minha maneira...” (*O Resto é Silêncio*: 292) Já Marcelo, ortodoxo e dogmático, responde: “Só há uma maneira de ser católico”. (*O Resto é Silêncio*: 292). E esse diálogo nos faz questionar sobre o terreno escorregadio que é o signo. E o horizonte ideológico, uma vez ampliado, conduz à seguinte indagação: O que está escondido atrás das palavras? Só há realmente uma maneira de ser católico, só uma maneira de ser comunista, artista, político, escritor? Certamente o leitor vai olhar mais desconfiado para os rótulos da sociedade depois da leitura dessa obra.

As personagens que não se entregam às convenções sociais e à hipocrisia não são católicas. É o caso de Tônio Santiago, que se proclama metade cristão e metade pagão. Também é assim Roberto, que não se dobra às convenções sociais. Este é um

inveterado iconoclasta de esquerda, como fica claro na carta em que termina o relacionamento com sua namorada, filha de Tônio, por não aceitar levar uma vida nos moldes que a sociedade exige: “O que importa é que a sociedade não seja afrontada. O Essencial é manter as aparências, levar uma vida de hipocrisia, criar os filhos de acordo com essa moral absurda”. O posicionamento de Marina em relação à igreja, que segue o de Tônio e o de Roberto, é visto nesta passagem: “[p]arou a uma esquina e olhou para o vulto da catedral inacabada. As igrejas àquela hora estavam fechadas. Para ela - refletiu Marina - talvez as igrejas estivessem *sempre* fechadas. Decididamente, era mais fácil entregar-se a um homem do que a Deus.” (*O Resto é Silêncio*: 397) Chicharro, ex-tipógrafo que matava o tempo no banco da praça sem nenhum interesse pelas coisas, ao ser indagado “Não é católico?” por um velhote gordo que se senta ao seu lado no banco e começa a divagar sobre a procissão da Sexta-Feira Santa, responde fleumaticamente: “Não tenho religião.” Pouco tempo depois, Chicharro testemunha a queda de Joana Karewska do décimo terceiro andar do edifício Império sem muita comoção ou curiosidade.

O tema católico se desdobra, por fim, em paródia. As personagens do livro se tornam personagens da Bíblia. Marina é uma espécie de Pietà com a filha morta, Dicinha, eternamente em seu regaço lastimoso. Marina projeta a morte de sua filha na morte de Joana Karewska (*O Resto é Silêncio*: 217). É bastante fácil perceber que a morte de Joana, no mesmo dia atribuído à morte de Jesus Cristo, faz desta o mártir da história. O infiel Norival se auto-intitula Judas: “Sou eu o Judas – pensou Norival. – Vou trair a Linda. Fugir... Abandonar a família.” (*O Resto é Silêncio*: 202). E Tônio é uma espécie de evangelista, que contará a sua versão da história do mártir Joana Karewska.

Mostramos como o exemplo do catolicismo em o *Resto é Silêncio* é tratado, de que modo o autor fragmentou o tema em seu livro e estabeleceu a comunicação das várias nuances que criou em torno do mesmo através da estrutura em fuga. A estrutura em fuga implica uma reverberação de passagens da obra em outras passagens dentro dela, o diálogo da apresentação de uma personagem com a apresentação do

mundo de outra personagem. E os temas vão fugindo, variando, ganhando novas cores e formas em cada núcleo de personagens.

A queda de Joana Karewska vai se refletindo e fragmentando ao longo do livro, na representação das personagens que a presenciaram. A pedra está para o lago calmo assim como Joana Karewska está para calma vida desses personagens. “Ela caiu como um seixo que tomba num lago. Levando uma mensagem de inquietude”. (*O resto é silêncio*: 396)

Essa inquietude é mostrada no livro pelo conflito de ideias. E o autor faz essas ideias dialogarem entre si, mostrando seus desencontros e contradições. Desvenda os níveis subjacentes da enunciação discursiva através do uso consciente da linguagem em seu livro.

TRABALHOS CITADOS

BRANDÃO, Maria Helena Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.

TELLES, Gilberto Mendonça. *A retórica do silêncio*. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1981.

BORDINI, Maria da Glória. *Criação literária em Erico Verissimo*. Porto Alegre: L&PM; EDIPUCRS, 1995.

GENEVIÈVE, I.D.T. *Les faux Monnayeurs*: profil d’une oeuvre. Paris: Editions Hatier, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The metafictional paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1984.

HUXLEY, Aldous. *Contraponto*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 4. ed. Coimbra: Almedina, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VERISSIMO, Érico. *O resto é silêncio*. 21. ed. São Paulo: Globo, 1995.

Thales Rodrigo Vieira é doutorando em Letras e Linguística na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, sob orientação da professora Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, com o projeto *A Escrita da memória em Marcel Proust e João Cabral de Melo Neto*.

Concluiu o mestrado, em 2011, na mesma faculdade, sob orientação da professora Zênia de Faria, com a dissertação *Os limites da narrativa de Um amor de Swann*. Desde 2013 é professor de língua francesa no Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação, da Universidade Federal de Goiás.

Artigo recebido em 14/04/2020.

Aprovada em 18/04/2020.

A NARRADORA NA CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO EM DOIS CONTOS DE AUGUSTA FARO

Cecil Jeanine Albert Zinani

Cristina Loff Knapp

Universidade de Caxias do Sul

Resumo: Este artigo pretende discutir a construção do fantástico contemporâneo ou neofantástico na perspectiva da narradora nos contos “A friagem” e “Check-up”, de Augusta Faro, integrantes da obra *A friagem* (1999). Para tanto, realiza-se uma breve abordagem de teóricos do fantástico como Todorov (2004), Roas (2014) e do neofantástico como Alazraki (1991). Objetiva-se, também, examinar a questão do sujeito da enunciação de acordo com Furtado (1980) e do narrador a partir de Fernandes (1996). Os contos de Faro focalizam o sujeito feminino em situações limite. Em “A friagem” a personagem central está prestes a congelar-se, baldados todos os esforços para debelar o problema. A solução surge com a aparição de Raimundo que reverte a situação. Em “Check-up” a narradora protagonista está viva, entretanto seu coração está clinicamente seco. Após configurar-se a presença de narradoras, verifica-se, também, que os contos possibilitam uma leitura alegórica, o que confirma a presença do neofantástico.

Palavras-chave: Fantástico; Neofantástico; Narradora; “A friagem”; “Check-up”

Abstract: This article aims at discussing the construct of contemporary fantastic or neofantastic from the narrator’s perspective in “A friagem” and “Check-up” by Augusta Faro, which integrate the book “A friagem” (1999). A brief approach to fantastic and neofantastic theoreticals such as Todorov (2004), Roas (2014) and Alazraki (1991) is made. Another objective is to examine the subject of enunciation according to Furtado (1980), and the narrator under Fernandes’s viewpoint (1996). Faro’s short stories focus on the female subject on the edge. In “A friagem”, the main character is about to freeze herself, even after all efforts to avoid the situation. The solution appears with Raimundo, who reverts the events. In “Check-up”, the narrator and main character is alive, however, her heart is clinically dry. After configuring the female narrators, it is pointed that the short stories allow for the allegorical reading, which confirms the presence of the neofantastic.

Keywords: Fantastic; Neofantastic; Narrator; “A friagem”; “Check-up”.

Tudo começou após um longo período de chuvas. Choveu tanto que os ribeirões cresceram, sumindo as pedras grandes e pequenas e a água alargou a medida do corpo do rio e se espalhou pelos lados como se quisesse sair daqueles lugares. Depois destas chuvas todas, o tempo mudou para um frio constante, o que não era costume ali, neblinoso, e custava a amanhecer. A noite encompridou ao ponto de os galos cantarem muitas vezes, pensando que a madrugada estava continuando fora das medidas costumeiras.

Faro

Introdução

A escritora Augusta Faro Fleury de Melo, conhecida como Augusta Faro, é uma das poucas autoras brasileiras que envereda pela literatura fantástica. Nascida em Goiânia, estado de Goiás, em 04 de novembro de 1948, iniciou seu percurso literário na poesia. Seu primeiro livro foi publicado em 1982, com o título *Mora em Mim uma Canção Menina*. Após seguiram-se *Lua pelo Corpo*, de 1984 e *O Estado de Graça*, de 1988, todos de poemas. O seu primeiro livro de contos é *A Friagem*, de 1988, do qual serão abordados dois contos. Cabe ressaltar que Faro tem mais de 40 livros publicados, incluindo literatura infantil e infanto-juvenil. Sua última obra é *Boca Benta de Paixão*, de 2007¹.

Conforme a entrevista concedida pela autora ao Jornal *O Popular*, de Goiana, em 30 de janeiro de 2019, seu gosto pela literatura surgiu ainda quando era criança. As férias escolares aconteciam na casa da avó, que nas palavras de Faro, “era uma ótima contadora de histórias. Eu adorava aquele universo fantástico dos causos que ela contava para os netos. Acho que comecei a escrever para recontar aquelas histórias”² (2019: s. p.).

Em 1982, a autora ganhou um concurso literário e, partir daí, suas publicações se intensificaram. É importante elucidar que Faro tem muitos livros dedicados ao público infantil. Inclusive, contribuiu por 21 anos com o jornal *O Popular*, no caderno

¹ Estas informações foram retiradas do site da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás. Disponível em: <https://www.aflag.com.br/academicas/62-augusta-faro-fleury-de-melo>. Acesso em: 03/03/20

² Informações obtidas no site do Jornal *O Popular*, de Goiânia. Disponível em: <https://www.opopular.com.br/noticias/magazine/academia-goiana-de-letras-estipula-2019-o-ano-cultural-acad%C3%A0mica-augusta-faro-fleury-de-mello-1.1717834>. Acesso em: 03/03/20

Almanaque, na seção intitulada *Era uma vez*, cuja publicação era semanal. Ocupa a cadeira de número 15 da Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás. O seu reconhecimento como escritora nacional ocorreu com a publicação da obra de contos *A Friagem*, em 1988, no qual o universo fantástico está representado de modo significativo. Em 2004, o escritor Luiz Ruffato incluiu a autora em sua obra *25 Mulheres que Estão Fazendo a Nova Literatura Brasileira*.

Em relação à obra *A Friagem* (1999), é relevante destacar que os contos “As formigas” e “Gertrudes e seu homem” tiveram adaptações, sendo transformados curtas metragens, o primeiro em 2004, com o nome *Dolores*, e o segundo em 2011. Dessa maneira, procura-se evidenciar a relevância de sua obra para a consolidação de um gênero tão pouco privilegiado na literatura brasileira: o fantástico.

Entre os estudos a respeito de *A Friagem*, de Augusta Faro, destaca-se o artigo “A gaiola” - identidades femininas no conto de Augusta Faro”, de James Dean Amaral Freitas, publicado na revista *Diadorim*, de julho de 2011, em que é apresentada uma pesquisa sobre as identidades femininas construídas no conto. Já no ano de 2017, o periódico *Literartes* veicula dois artigos sobre a mesma obra. O primeiro, escrito por Ana Paula dos Santos Martins, intitula-se “No coração do fantástico moderno: ‘Check up’, de Augusta Faro”, discutindo o relacionamento amoroso da personagem e a opressão sofrida na sociedade contemporânea, com a intenção de mostrar como se estrutura a construção do fantástico feminino. O segundo artigo é de Analice de Sousa Gomes e Renata Rocha Ribeiro e traz o título “O fantástico, a mulher e a significação social do insólito no conto ‘As flores’, de Augusta Faro”, tendo como foco a construção do fantástico na narrativa e a imagem da mulher ali representada. Em 2018, a Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, *Desenredo*, traz o estudo de Denise Lima Gomes da Silva, “Aninha, Gertrudes e suas dores: a condição feminina na escrita de Augusta Faro” novamente dando destaque para a construção da identidade feminina nos contos.

Ainda que os estudos sobre narrativa fantástica apresentem uma profusão de obras, especialmente na Europa, no Brasil, comparados a outras formas de investigações literárias, são, relativamente, poucos os estudiosos que se debruçam sobre esse tema, tendo em vista, talvez, que a produção literária brasileira nessa modalidade seja um tanto rarefeita. Salientam-se, nessa perspectiva, investigações produzidas pelo GT da

ANPOLL “Vertentes do fantástico ficcional”. Uma obra, no entanto, merece destaque: *Fantástico Brasileiro: o Insólito Literário do Romantismo ao Fantasismo*, de Bruno A. Matangrano e Enéias Tavares (2018). Em trabalhos teóricos a respeito da produção ficcional que aborda essa tendência, têm sido privilegiadas questões relacionadas, em especial, à caracterização do fantástico como um modo (Ceserani, 2006, Jackson, 1981), como um efeito (Roas, 2014), ou, ainda, em relação à temática (Todorov, 2004; Campra, 2016), à construção (Furtado, 1980), à lógica da narrativa (Bessière, 2012), aos processos discursivos (Campra, 2016), entre outros aspectos. Ainda que a presença do narrador seja fundamental para o desenvolvimento do processo narrativo, nessa modalidade de literatura essa categoria não detém o mesmo estatuto que goza a personagem, por exemplo. No intuito de propor uma abordagem não privilegiada convencionalmente, pretende-se, neste estudo, trabalhar com as categorias narrador e narratário nos contos “Check up” e “A friagem”, de Augusta Faro.

1 Narrador e narratário no conto fantástico

A narrativa fantástica remonta aos primórdios da humanidade, como afirma Bioy Casares, no Prefácio de *Antologia da Literatura Fantástica*, “antigas como o medo, as ficções fantásticas são anteriores às letras. As assombrações povoam todas as literaturas: estão no Avesta, na Bíblia, em Homero, no *Livros das Mil e uma Noites*” (2013: 9). Tendo em vista essa antiguidade, o acervo de narrativas é bastante alentado, incluindo-se desde o maravilhoso dos contos de fadas, o fantástico clássico do século XIX, com situações inusitadas como em Poe ou com fantasmas e situações insólitas, no estilo de Henry James, até o contemporâneo neofantástico e a possibilidade de perceber que o mundo não é, exatamente, aquele reconhecível pelos sentidos.

O estatuto da ficção fantástica está ancorado no posicionamento do leitor diante do real, ou seja, a realidade é indispensável para a construção do fantástico, tendo em vista que esse só se materializa em oposição àquela. Esse confronto é indispensável para estabelecer os limites dessa modalidade literária. Nessa perspectiva, Davi Roas (2014: 42) afirma: “a transgressão que define o fantástico só pode ser produzida em narrativas ambientadas em nosso mundo, narrativas em que os narradores se esforçam por criar um espaço semelhante ao do leitor”. Assim, a ocorrência de um fenômeno

extraordinário num mundo ordinário e a inviabilidade de explicá-lo de forma razoável são os elementos fundamentais para a constituição do fantástico.

Considerando a modalidade de produção de Augusta Faro, torna-se pertinente revisar o neofantástico, termo cunhado por Alazraki em seu estudo *¿Qué Es lo Fantástico?* (1991) no qual estuda contos de Jorge Luís Borges e Júlio Cortázar. Ainda que não invalide as investigações anteriores, renova a conceituação em relação aos escritores do século XX e XXI. Nas palavras de Alazraki, “neofantásticos porque, apesar de se articularem em função de um elemento fantástico, estes relatos se diferenciam de seus avós do século XIX por sua visão, intenção e pelo seu *modus operandi*” (Alazraki, 1991: 276, tradução nossa). Conforme o argentino, a narrativa pertencente ao neofantástico apresenta uma realidade dentro da outra, “o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, uma dissimulação que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica” (Alazraki, 1991: 276, tradução nossa).

Se na narrativa fantástica tradicional é necessário que haja uma situação irreal, ou algo sobrenatural, uma sensação de hesitação, no neofantástico isso não existe mais. A história narrada já parte de um evento sobrenatural, e isso permanece até o seu final. O autor afirma que:

O relato neofantástico também dispensa os utilitários e suportes que contribuem para a atmosfera ou *pathos* necessária para a ruptura final. Desde as primeiras palavras da história, o conto neofantástico nos introduz, de modo direto, ao elemento fantástico: livre de progressão gradual, sem utilitários, sem *pathos*. (Alazraki, 1991: 279, tradução nossa).

Os contos insólitos de Augusta Faro inserem-se nessa perspectiva do neofantástico, tendo em vista que o estranhamento se apresenta nas linhas iniciais, ao ser delineado o ambiente que sedia a narrativa, não instaurando o medo ou a hesitação.

Diferentemente do relato fantástico que, de acordo com Alazraki (1991: 280)), não admite leitura poética ou alegórica, ou seja, está ancorado no mundo histórico, a narrativa neofantástica “alude a sentidos oblíquos, ou metafóricos ou figurativos” (tradução nossa), assim tanto o frio enregelante de Nina, no conto “A friagem”, quanto o coração seco da protagonista do conto “Check up”, podem ser lidos como projeção de conflitos interiores.

A ação do narrador é imprescindível para configurar o texto ficcional, assim como sua própria composição. Para Ronaldo Costa Fernandes (1996: 40-41),

As naturezas analítica, filosófica e ambígua conformam o narrador. [...] O narrador não é um mero contador de histórias. O narrador expressa um conceito seja ele de que ordem for. O narrador é um ordenador que se expressa através da ficção. Ele procura dizer com a história. [...] Nenhuma narração é em vão. Sabe o leitor que está procurando mais que uma história, sabe o autor que, através do narrador, conta além do narrado.

Como em qualquer outra modalidade o narrador pode-se apresentar, na ficção fantástica, em terceira ou primeira pessoa. Em uma leitura rápida de contos de Edgar Allan Poe, percebe-se a utilização de um narrador em primeira pessoa que acumula a função de protagonista, ou seja, autodiegético, segundo as categorias propostas por Genette (s/d), como ocorre no conto “Check up”, de Augusta Faro. Também são comuns relatos em primeira pessoa, baseados em documentos, cartas, diários, nos quais o narrador limita-se a reportar algo acontecido, ou ainda, é companheiro ou amigo do protagonista, constituindo-se em narrador homodiegético. Finalmente, há o narrador que mantém certa distância do objeto narrado, o heterodiegético, no caso o conto “A friagem”, da mesma autora.

Mesmo que o narrador seja um elemento fundamental em qualquer narrativa, em *A Construção do Fantástico na Narrativa* (1980), Felipe Furtado discute o papel do sujeito da enunciação, destacando sua menor importância na arquitetura da obra, justificando essa posição periférica de acordo com a perspectiva adotada em seu estudo, porque “ele [o narrador] interessa mais enquanto traço de caracterização do gênero do que propriamente como categoria da narrativa com características e modalidade de emprego bastante variáveis conforme os tipos de ficção em que é realizada” (Furtado, 1980: 109).

Em relação ao foco narrativo, o autor evidencia alguns aspectos relevantes, destacando o estatuto e as diferentes formas de apresentação, tais como presença no enredo, conhecimento de aspectos da trama, situação no tempo da narrativa, distanciamento em relação às personagens e ao narratário, e, também, modalidades de relações estabelecidas com os outros elementos da narrativa. O autor chama a atenção para que “o sujeito da enunciação coincida com uma figura de certo relevo na acção” (id. ib.). Nesse sentido, enfatiza a utilização da primeira pessoa como predominante nessa modalidade, tendo em vista a atitude narrativa pretendida. Esse narrador homodiegético é um elemento que visa dar credibilidade ao relato, uma vez que não está diretamente envolvido com os fatos, ou como refere Furtado (1980: 110), eles [os narradores] “actuam preferencialmente como apoios para a confirmação da

fenomenologia meta-empírica, tentando conferir-lhe credibilidade pela feição testemunhal que aparentam assumir”. Essa modalidade de narrador oferece algumas vantagens, visto que está menos envolvido na trama que o protagonista, e, ao mesmo tempo, não está tão distanciado quanto um narrador em terceira pessoa. Enquanto o narrador homodiegético não dispõe do distanciamento em relação ao acontecimento insólito necessário à análise da mesma maneira que o heterodiegético, é mais convincente devido a essa proximidade, tendo mais condições de evidenciar a ambiguidade que está no âmago do fantástico. Também é mais adequado que o narrador autodiegético, devido ao envolvimento na trama, como elucida Furtado: “Isto explica-se tendo em conta o carácter mais comum do protagonista da narrativa fantástica, figura claudicante que perde quase invariavelmente com as forças desconhecidas geradoras da subversão das leis naturais” (1980: 111). A consequência dessa situação poderia ser a loucura ou a morte do protagonista, o que inviabilizaria sua atuação. A alternativa para a utilização do narrador autodiegético, apresentada por Furtado, consiste no desdobramento da personagem, assim, o eu da ação seria um e o eu da narração seria outro que apareceria tempos depois de transcorridos os acontecimentos. Dessa maneira, ocorre uma cisão temporal: o tempo da ação é diferente do tempo da narração. Além disso, o distanciamento acarreta uma readequação psicológica, possibilitando uma melhor adequação aos códigos vigentes.

Caracterizando o narrador homodiegético, Furtado aponta que sua eficiência se relaciona à incompletude de seu conhecimento dos fatos e das personagens, aspecto indispensável para manter a incerteza, e garantir o elemento surpresa, muito significativo ao gênero. Também enfatiza a relevância da função testemunhal, o que lhe confere credibilidade. Entre outros tipos de intervenção, destaca:

o narrador homodiegético desempenha ainda [...] uma função comunicativa que pressupõe a presença do primeiro interlocutor que lhe corresponde, o narratário, contribuindo indirectamente para realçar o papel deste. Com efeito, verificando-se na maioria dos textos uma certa correlação entre estas duas figuras fictícias, o relevo conferido ao narrador terá necessariamente que se referir no estatuto do narratário e, assim, na influência sobre o leitor do papel a ele atribuído (Furtado, 1980: 114- 115).

Tzvetan Todorov (2004), um teórico relevante sobre o fantástico, aponta para a recepção como um dos elementos constituintes do gênero. No entanto, frisa que não se refere ao leitor real, empírico, mas o que denomina “leitor implícito” (40). Ceserani (2006: 69) utiliza a mesma terminologia, ao afirmar “Estes destinatários ativam e

autenticam ao máximo a ficção narrativa e estimulam e facilitam o ato de identificação do leitor implícito ao leitor externo do texto”. Como essa categoria está ancorada à estética da recepção (Iser, 1996), constituindo um construto ligado às orientações para o preenchimento das lacunas do texto, acredita-se que tanto Todorov quanto Ceserani estejam se referindo ao narratário, cuja presença é marcada no texto, sendo, muitas vezes, bastante visível, conforme os estudos de Gerald Prince (1980). Furtado (1980) também faz essa leitura ao discutir a problemática do narrador na construção da ficção fantástica.

Por ser menos relevante que o narrador, o narratário tem recebido pouca atenção, no entanto, para o conto fantástico, assume um papel significativo. Prince (1980) caracteriza o narratário grau zero como aquele que conhece a linguagem do narrador no aspecto denotativo, nem sempre o conotativo, conhece também a gramática, sem grande percepção de ambiguidades sintáticas ou semânticas, ainda que conheça a sintaxe narrativa, compreendendo pressupostos e consequências. O narratário específico é referido diretamente como ‘querido amigo’, ‘leitor’, ou também por meio de pronomes de segunda pessoa ou primeira no plural, por indefinidos, demonstrativos, comparações, analogias entre muitos outros procedimentos. A função do narratário pode ser exercida por algum personagem que represente esse papel, pois o narrador conta a história para alguém.

Uma discussão relevante a respeito do estudo de contos de Augusta Faro proposto concerne à categoria narrador e à possibilidade de tornar-se gendrado, ou seja, o narrador transformar-se em narradora. O fato de a autora ser uma mulher não garante *de per se* essa transformação, uma vez que a categoria narrador envolve perspectiva narrativa, visão do mundo, modalidade de apresentação de personagens, entre outros aspectos.

Na medida em que a história das mulheres é retomada, evidencia-se um passado (e, às vezes, presente) de opressão, submissão à cultura patriarcal, enclausuramento, pouco acesso à educação. Quando, vencendo muitas barreiras, as mulheres conseguiram apropriar-se da escrita, valeram-se dos modelos disponíveis, que eram masculinos. Com o passar do tempo e uma maior consciência de si, paulatinamente, ocorreu a transformação, primeiro da leitura, organizando-se um modo de ler próprio, com o

questionamento dos valores expressos na obra de arte que não encontravam correspondência na visão do mundo feminina, assim, a figura feminina idealizada cedeu espaço a uma nova mulher, mais verossímil, com ideias, anseios e projetos diferentes. Transpondo essa modalidade de leitura para a escritura, o narrador se transforma em narradora, na medida em que tematiza a problemática feminina, adotando uma perspectiva própria de mulheres. Jonathan Culler (1997), ao discutir a diferença da leitura realizada por mulheres e por homens, enfatiza que a experiência, pelas próprias condições de vida, são completamente diferentes, assim, o que pode ser estimulante para a fantasia masculina pode ser muito desconfortável numa leitura feminina.

Essa discussão torna-se pertinente tendo em vista que se pretende demonstrar que os contos de Augusta Faro (2001) apresentam narradoras mulheres, tanto na função autodiegética, como é o caso de “Check up”, ou heterodiegética como no conto “A friagem” que dá título ao livro.

2 Os contos de Augusta Faro

A obra *A friagem*, de Augusta Faro, reúne 13 contos narrados por mulheres, e todos, de alguma forma, estão ligados a eventos insólitos. Esta discussão enfocará os contos “A friagem”, que dá título à obra, e “Check-up”. “A friagem” relata a história de uma moça chamada Nina, que após a sua cidade passar por um período de frio e muitas chuvas, sente muito frio, como a narradora afirma, “Nina continuava com os surtos friorentos” (Faro, 1999: 36). O tempo vai passando e cada vez mais Nina sente frio, a ponto de as pessoas acenderem duas fogueiras, uma de cada lado dela, para tentar resolver o problema. Contudo, de nada adiantam, o frio se intensifica até Nina não mais conseguir se alimentar. Médicos são chamados, porém o frio persiste. Com o passar do tempo, o frio da personagem vai se transmitindo para todos que chegam perto dela. O frio começa por inviabilizar até a alimentação, sendo que o único sustento de Nina passa a ser as borboletas, constituindo uma solução provisória para o problema, pois seu estado de saúde vai se agravando. Certo dia, chega à cidade um rapaz de nome Raimundo que, ao entrar em um bar, pede um copo de leite que ferve quando ele o segura. Assim, o rapaz é levado até Nina para ajudá-la, obtendo efeitos muitos bons, pois a moça passa a reagir e a se aquecer. “Durou quase um mês o rapaz ajudando a família a aquecer a jovem, que devagar, como se nascesse de novo foi aprendendo a lidar, segurando os objetos [...], e, constantemente, aumentava a temperatura do corpo”

(Faro, 1999: 42). No final do conto, o martírio de Nina acaba por ser vencido, sua friagem some, e o rapaz que a curou vai embora da cidade da mesma forma que chegou, sem deixar rastro algum. Surgiu do nada e também assim se foi.

O conto inicia com um narrador heterodiegético que situa a narrativa: “Tudo começou após um longo período de chuvas” (Faro, 1999: 35). O insólito instaura-se no primeiro parágrafo, por meio da palavra do narrador, ao apontar para as dimensões da noite, como se verifica em “a noite encompridou ao ponto de os galos cantarem muitas vezes, pensando que a madrugada estava continuando fora das medidas costumeiras” (Faro, 1999: 35). Elementos fantásticos, como a jovem congelada, as tentativas de tratamento e a aparição do jovem que soluciona o problema, constituem o núcleo do texto. O conto desenvolve-se, exclusivamente, pela perspectiva do narrador, observando-se a ausência de diálogos.

O aspecto que se pretende discutir é a possibilidade de o narrador ser uma narradora. Se a leitora utiliza estratégias de leitura que subvertem o modelo clássico, ou seja, o modo de ler masculino, tido como universal, a escritora também pode utilizar essas mesmas estratégias na escrita de sua obra. Uma leitura feminina, conforme Culler (1997), envolve a experiência de ser mulher reconhecendo sua condição de objeto e não de sujeito. A partir desse entendimento, configura-se a possibilidade de subversão, pois no momento em que a mulher lê, tendo em vista sua experiência como mulher, constituirá uma “fonte de autoridade para suas respostas como leitora” (Culler, 1997: 57). A leitura feminina implica outro aspecto, a escrita feminina, ou seja, aquela modalidade de escrita, cuja crítica foi denominada por Showalter (1994) de ginocrítica, ou seja, a crítica realizada sobre textos escritos por mulheres.

Portanto, considerando essa modalidade de escrita, o conto dá lugar a outra configuração de narrador, instituindo-se um narrador gendrado, ou uma narradora, tendo em vista que privilegia o ponto de vista feminino. Dentro dessa perspectiva, destaca-se, ainda no primeiro parágrafo, a seguinte constatação: “As roupas nunca secavam e a umidade era tanta, que o cheiro de mofo impregnou até as flores e os animais” (Faro, 1999: 35). A relação que se estabelece entre roupas que não secam, umidade e mofo dizem respeito ao universo feminino, ainda mais a associação desse fenômeno às flores e aos animais.

Outro elemento com que a narradora constrói o fantástico encontra-se na página 38 (Faro, 1999) “...alguma coisa de muito triste passava-se dentro de seu coração, pois seu olhar nublado mostrava uma solidão enorme e desconhecida, que escorria e penetrava nas pessoas que a fitassem nos olhos”. Nesse fragmento, enfatiza-se o problema da grande dimensão da solidão que ocasiona uma tristeza tão avassaladora que contamina os circundantes. Novamente é a imaginação da mulher que está sendo ativada, promovendo a identificação da leitora.

A presença de uma criança, Pedro, também é emblemática para o imaginário feminino, ainda mais que ele consegue um paliativo para o sofrimento da moça, oferecendo-lhe uma borboleta que, inusitadamente, lhe serve de alimento. O mesmo ocorre com a tia Nocença, que vem de longe e traz uma mistura de ervas, lembrando as magas e as feiticeiras com suas poções mágicas.

A solução do problema também ocorre por meio de um ser insólito, Raimundo, o qual, ao contrário de Nina que tudo gela, tem o dom de aquecer aquilo que toca. A descrição do jovem “de cabelos longos e vestes brancas como as de um monge” (Faro, 1999: 41), de caráter insólito, resgata o aspecto da espiritualidade. Outro fragmento significativo também relacionado ao rapaz é a observação que “do lado esquerdo da veste de Raimundo o coração aparecia, sob o tecido grosso, como uma fornalha vermelha que pulsava, tamanho o calor que se acendia ali” (Faro, 1999: 43). Tanto o primeiro quanto o segundo fragmentos remetem para aspectos significativos da sensibilidade feminina. Ainda que a personagem que promove a solução do problema seja masculina, o modo como se apresenta, cabelos, vestes e, por fim, a presença do coração constituem elementos relevantes para a experiência da mulher, na medida em que não há confrontação, mas a sugestão de uma leitura que valorize uma estratégia interpretativa gendrada. O narratário, enquanto ouvinte da história, fica subentendido, não sendo verificável explicitamente.

O outro conto focalizado é “Check-up”, de extensão menor que “A friagem”. Já nas duas primeiras linhas da narrativa, a temática é assim descrita: “Secou. A proteína do meu coração fendeu, vazou, esgotou-se: ele está seco” (Faro, 1999: 107). A narradora protagonista está em um hospital, fazendo exames que constatarem que o seu coração secou. Os médicos relatam que nunca viram tal coisa, como ainda assim ela ainda pode estar viva? Ironicamente escutam a resposta: “Coração secado, desidratado. Não viram

isso ainda? Que vejam e façam a sua festa, seus aprendizes crônicos!” (Faro, 1999: 108). A narrativa prossegue com a narradora afirmando que, embora seu coração esteja seco, continua vivendo, tem bochechas vermelhas e saliva na boca, com muita vontade de viver. Ao final, uma espécie de carta, ou bilhete, que não está endereçada, solicita a presença de alguém: “Você virá” (Faro, 1999: 109). Não se sabe qual é o destinatário, apenas a informação que o “coração é ressuscitável” e a qualquer momento poderá despertar, basta alguém o fazer.

A narrativa é conduzida um narrador autodiegético, e gendrado, ou seja, trata-se de uma narradora. A partir disso, a visão a ser focalizada é outra. Interessante frisar: as outras personagens que irão ser mencionadas no conto são homens. Na verdade, elas não têm fala, e são descritas pela visão da narradora, são os médicos que a examinam. “Vi a cara do médico fazer caretas estranhas pelo retrovisor do vidro da sala” (Faro, 1999: 107). Esses profissionais não nomeados ficam atônitos com a situação da protagonista. A focalização da narradora autodiegética compara os médicos, homens, que a examinam, com as paredes do hospital. Veja-se:

Não se cansam de ser paredes de hospital? Branquelas de uma figa! [...] Se fosse vocês reclamava com seus donos. Queremos cores, queremos ter personalidade. Também eles não têm, aqueles brutamontes cheios de palavrório. Só sabem o que dizem os papéis e exames, todos eles de branquinho, soldadinhos saídos da neve. (Faro, 1999:108).

A citação evidencia uma visão feminina sobre as personagens masculinas que são gélidas, homens comparados às paredes do hospital, que também são muito frias, não possuem sentimentos, assim como está o coração da protagonista. A cor branca representa paz, luz e também a pureza. Contudo, no conto em questão, centraliza-se a ausência de sentimentos, de vida. Os personagens masculinos “são soldadinhos da neve”; representam a frieza e a ausência de sentimentos, da mesma forma como está o coração da narradora. Desse modo são descritos os médicos, sem sentimentos e “brutamontes”, que não entendem a condição feminina, conhecendo apenas “o palavrório” de sua área. Por esse motivo, Jean Chevalier e Alan Gheerbrandt (2000: 142) apontam que a cor branca também pode significar a ausência e é “primitivamente a cor da morte e do luto”. Dessa maneira, no conto de Faro, a cor branca das paredes do hospital e as personagens masculinas descritas como “soldadinhos de neve”, destacam a ausência de sentimentos e isso também está configurado no coração que está seco.

Essa perspectiva revela a condição feminina, uma mulher que não é mais idealizada, mas que tem seus anseios, sofre por não ser compreendida, tem um coração metaforicamente seco, uma vez que secaram seus sentimentos. O ser masculino, talvez, tenha sido o responsável por isso, observando-se que, ao término do conto, a narradora escreve uma carta endereçada ao seu “Amor” apontando que “o coração está seco, mas você sabe que ele é ressuscitável” (Faro, 1999: 109). A visão que a narradora tem do sujeito intitulado “Amor” é vaga, não existe a nomeação da personagem, contudo sua vinda será capaz de reavivar seu coração. Ela está bem “fêmeamente esperando suas mágicas” (Faro, 1999: 109).

Em relação ao efeito fantástico, elucida-se que ele é construído desde as primeiras linhas do conto, configurando-se uma narrativa neofantástica na qual, segundo Roas (2014:163-164), “o leitor reconhece e se reconhece no espaço representado no texto”. Não há identificação com o coração seco, mas com a insensibilidade do diagnóstico médico, vazado em uma linguagem fria e sem sentimentos.

Alazraki afirma que o conto neofantástico, desde o início, insere o leitor em uma atmosfera impossível de acontecer. E é isso que se vê no conto “Check- up”, em que a narradora protagonista porta um coração seco. O evento fantástico está justamente nesse fato. Não é necessária a criação de toda uma atmosfera como se observa no conto fantástico, na perspectiva de Ceserani (2006), ou uma hesitação, como defende Todorov (2004). O neofantástico joga o leitor nesse universo impossível, no interior de um acontecimento inverossímil.

O acontecimento pode ser considerado inverossímil a princípio, isso porque não é humanamente possível ficar com o coração seco. Todavia, a secura no coração pode estar relacionada à secura de sentimentos. E isso só é permitido ao leitor, uma vez que o conto reporta a visão de uma narradora gendrada. Ela percebe a secura dos sentimentos, a frieza com que é tratada pelo sexo oposto. Por isso, o neofantástico no conto em questão não tem o objetivo de causar medo ou hesitação e sim propiciar a discussão das relações humanas. Roas esclarece sobre o fantástico contemporâneo, distinguindo-o do fantástico do século XIX:

O que caracteriza este último (o contemporâneo) é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, senão para

postular a possível anormalidade da realidade, para revelar que nosso mundo não funciona como pensávamos. (Roas, 2014: 159).

Matangrano e Tavares, em *Fantástico Brasileiro: o Insólito Literário do Romantismo ao Fantasma*, consideram que a obra *A Friagem* “apresenta narrativas curtas voltadas às questões do feminino em meio às dificuldades – por vezes insólitas – de seu cotidiano” (Matangrano; Tavares, 2018: 166). Além disso, classificam o fantástico de Faro, nessa narrativa, como pertencendo ao absurdo, porque não há uma explicação racional para o acontecido.

A narradora autodiegética poderá esconder o real motivo de seu coração estar seco, o abandono ou a desilusão amorosa. Fato que pode ser facilmente comprovado pelo bilhete ou carta ao final da narrativa dirigindo-se a um sujeito masculino. Também nessa narrativa o narratário não está explícito, aproximando-se do que Prince (1980) considera como narratário grau zero.

Considerações finais

A obra *A Friagem*, de Augusta Faro é composta por treze contos sendo todos narrados por mulheres. Neste estudo, examina-se a construção do fantástico por meio das narradoras, heterodiegética e autodiegética, respectivamente, nos contos “A friagem” e “Check-up”. O conceito de neofantástico vem à tona na análise dos contos. Roas (2014: 142), evidencia que as “narrativas neofantásticas apresentam a realidade como algo instável, cheia de buracos”. A narrativa de Augusta Faro expõe uma realidade instável absurda, a friagem que corrói a moça e todos que estão a sua volta e o coração que secou. De acordo com Borges e Cánovas (2015):

recorrer ao sobrenatural é optar por uma vertente estética em que a relação entre a linguagem e o real se torna mínima, o que se narra não é imitação, cópia ou espelhamento. aqui o discurso literário alcança seu valor máximo de literariedade, já que sua única referência é seu próprio sistema, com suas próprias regras e sentidos. Se há um compromisso bem definido, ele está centrado na busca por narrar mundos possíveis, não o mundo real (Borges; Cánovas, 2015: 96).

Nos contos de Faro, percebe-se a narração de mundos possíveis e não reais. Um mundo que pode revelar outro, como em “Check-up”, o do abandono e da solidão da narradora protagonista. Já em “A friagem”, a narradora evidencia uma personagem que também está envolta em solidão que a torna fria e gélida. O fantástico nos contos não está ligado à hesitação ou ao medo, como argumenta Todorov. Também não apresentam certos “procedimentos formais e sistemas temáticos que (...) são muito frequentes no mundo fantástico” (Ceserani, 2006: 68). O que se constata é a presença

do neofantástico sob a perspectiva de uma narradora gendrada, que possibilita uma leitura alegórica dos contos.

TRABALHOS CITADOS

ALAZRAKI, Jaime ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. p. 265-282.

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Tradução de Biagio D'Angelo. *Fronteiras*. v. 3, n. 3, set./2009. Disponível em: <http://www.pucsp.br/revistafronteiras/n3/download/pdf/traducao2.pdf> Acesso em 20 mar.2020.

BORGES, Kelio Junior Santana; CÁNOVAS, Suzana Yolanda Lenhardt Machado. O sobrenatural reinventado: o neofantástico em *O anjo e o resto de nós*, de Leticia Wierzchowski. *Rev. Let.*, São Paulo, v.55, n.2, p.79-97, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/8826>. Acesso em: 07/01/2020.

CAMPRA, Rosalba. *Territórios da ficção fantástica*. Tradução de Flávia Pestana. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.

CASARES, Adolfo Bioy. Prefácio. In: CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. *Antologia da literatura fantástica*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alan. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997

FARO, Augusta. Check up. In: FARO, Augusta. *A friagem*. Rio de Janeiro: Global, 1999, p.107-110.

FARO, Augusta. A friagem. In: FARO, Augusta. *A friagem*. Rio de Janeiro: Global, 1999, p. 35-43.

FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance: e outras considerações sobre o romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FREITAS, James Dean Amaral. “A gaiola” - identidades femininas no conto de Augusta Faro”. *Revista Diadorim*, Rio de Janeiro, 2011, n.9, jul. p. 61-70. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3920>. Acesso em: 05 abri. 2020.

FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.

GOMES, Analice de Souza; RIBEIRO, Renata Rocha. O fantástico, a mulher e a significação social do insólito no conto ‘As flores’, de Augusta Faro”. *Revista Literartes*, São Paulo, n. 7, p.162-179, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/115130>. Acesso em: 05 abr. 2020.

GOMES DA SILVA, Denise. Aninha, Gertrudes e suas dores: a condição feminina na escrita de Augusta Faro. *Revista Desenredo*, 2018, v. 14, n.1, p.9-24, jan. /abr. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.5335/rdes.v14i1.6801>. Acesso em: 05. Abri.2020.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996. v. 1.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the literature of subversion*. London. New York: Methuen, 1981.

MARTINS, Ana Paula dos Santos. No coração do fantástico moderno: 'CHECK UP', de Augusta Faro. *Revista Literartes*, São Paulo, n. 7, p.256-265, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/127637>. Acesso em: 03 abri. 2020.

PRINCE, Gerald. Introduction to the study of the narratee. In: TOMPKINS, Jane P. (Ed.). *Reader-response criticism: from formalism to post-structuralism*. Baltimore, USA; London, UK: Johns Hopkins University Press, 1980.

ROAS, Davi. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora da Universidade Unesp, 2014.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução de Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SILVA, Denise Lima Gomes da. Aninha, Gertrudes e suas dores: a condição feminina na escrita de Augusta Faro. Disponível em: <https://doi.org/10.5335/rdes.v14i1.6801>. Acesso em: 05 abri. 2020.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Cecil Jeanine Albert Zinani é Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com estágio Pós-Doutoral em Memória e História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS); Mestra em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS); Professora e Pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura e no Doutorado em Letras – Associação Ampla UCS-UniRitter e Curso de Graduação em Letras na Universidade de Caxias do Sul (UCS). Coordena o Grupo de Pesquisa “Literatura e Gênero” com dois projetos em andamento: “Representações do Insólito na Literatura de Autoria Feminina” e “Imprensa Feminista no Século XIX e História da Literatura”. Currículo Lattes: [cnpq.br/5031600091227253](https://lattes.cnpq.br/5031600091227253)

Cristina Loff Knapp é Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Mestra em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Possui Graduação em Letras-Português pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). É Professora no Curso de Letras da Universidade de Caxias do Sul. Atua como pesquisadora voluntária no projeto “Representações do Insólito na Literatura de Autoria Feminina”, coordenado pela profa. Dra. Cecil

Jeanine Albert Zinani. Currículo Lattes:
<http://lattes.cnpq.br/6722400168399454>

Artigo recebido em 14/04/2020. Aprovado em 16/04/2020.

CECÍLIA MEIRELES E SUA TRAVESSIA GEOMEMORALÍSTICA DAS TERRAS BRASILEIRAS ÀS LUSITANAS

Tatiana Prevedello
Colégio Militar de Porto Alegre

Resumo: A ascendência portuguesa de Cecília Meireles, desde o início do desenvolvimento de sua atividade poética, sempre representou motivo de evocações líricas. Esse aspecto incorporou-se ao trabalho artístico da autora por intermédio do relato das memórias ancestrais, as quais povoaram seu imaginário desde a mais tenra infância, pelas viagens realizadas ao país de origem familiar e nas relações firmadas com escritores e intelectuais portugueses. A cidade do Rio de Janeiro, berço de Cecília e onde passou a maior parte de sua vida, foi o local em que, por meio das reminiscências da família de imigrantes açorianos, ocorreu o resgate das tradições que marcaram a origem de sua inserção na poesia e a expansão de seu “eu” artístico, o qual sempre se manteve ligado com a sua ancestralidade portuguesa. Nessa perspectiva, pretende-se examinar, na lírica da autora, aspectos que remetem às representações de Portugal, manifestados em seus deslocamentos memorialísticos e territoriais ao país que, na relação com Brasil, imprimiu marcas fundamentais na cidade do Rio de Janeiro e na criação artística de uma das maiores vozes do lirismo contemporâneo.

Palavras-chave: Cecília Meireles; Portugal; Rio de Janeiro; Memória; Representação ancestral.

Abstract: The portuguese ancestry of Cecília Meireles, since the beginning of the development of her poetic activity, always represented reason for lyrical evocations. This aspect was incorporated into the artistic work of the author, through the account of ancestral memories, which populated her imagination since her earliest childhood, in trips made to the country of family origin and in the relations established with Portuguese writers and intellectuals. The city of Rio de Janeiro, birthplace of Cecília and where she spent most of her life, was the place where, through reminiscences of the Azorean immigrant family, there was a rescue of the traditions that marked the origin of her insertion in poetry and the expansion of her artistic self, which has always remained connected with her Portuguese ancestry. In this perspective, it is intended to examine, in the author’s poetry, aspects that refer to the representations of Portugal, manifested in their memorialistic and territorial displacements to the country that, in relation to Brazil, printed fundamental marks in the city of Rio de Janeiro and in the artistic creation of one of the greatest voices of contemporary lyricism.

Keywords: Cecília Meireles; Portugal; Rio de Janeiro; Memory; Ancestral representation.

*Os corpos são geografias deslocadas
correntes em fuga do que primeiro é
visível
os corpos velam sobre uma passagem
e por vezes regressam para dizer
em que medida somos
fragmentos e fantasmas de outros
corpos*

*imagino o meu descendo no escuro
um bote atirado à solidão
ensaando ao mesmo tempo
uma liturgia e um naufrágio
para o qual tive sempre apenas espanto
e jamais respostas*
José Tolentino Mendonça, *O barco partido*

1 “Venho de longe e vou para longe”: confluência entre a memória e o espaço na geografia de Cecília

A memória e o espaço configuram-se como dois elementos essenciais, os quais se fazem indissociáveis no processo de criação lírica de Cecília Meireles. As águas atlânticas que interligam o Rio de Janeiro a Portugal, muito antes de terem sido, efetivamente, atravessadas por Cecília, já representavam, desde os primórdios de suas emanções poéticas, um dos principais motivos de retenção de suas reminiscências ancestrais, sobre as quais a autora modelou a forma das paisagens em que se fundem a artista e sua arte.

A representação da memória, articulada ao trabalho de evocações espaço-territoriais, reverberam na lírica de Cecília, de modo que a construção dos sentidos poéticos se incorpora ao processo que Ricoeur denomina de “transição da memória corporal para a memória dos lugares” (Ricoeur, 2007: 57), a qual é assegurada por intermédio de ações significativas, tais como “orientar-se, deslocar-se, e, acima de tudo, habitar” (id. *ibid.*). Nessa perspectiva, Ricoeur considera:

É na superfície habitável da terra que nos lembramos de ter viajado e visitado locais memoráveis. Assim, as “coisas” lembradas são intrinsecamente associadas a lugares. E não é por acaso que dizemos, sobre uma coisa que aconteceu, que ela teve lugar. É de fato nesse nível primordial que

se constitui o fenômeno dos “lugares de memória”, antes que eles se tornem uma referência para o conhecimento histórico. (...) Os lugares “permanecem” como inscrições, monumentos, potencialmente como documentos, enquanto as lembranças transmitidas unicamente pela voz voam, como voam as palavras (Ricoeur, 2007: 58).

Conforme Ricoeur, o vínculo que se estabelece entre lembrança e lugar aponta um problema que envolve a articulação entre memória e história, vínculo que, por sua vez, também é geográfico. Esse aspecto refere-se à origem do fenômeno da datação, que apresenta como paralelo o ponto de localização. Nessa conjuntura, datação e localização integram, sob esse viés, fenômenos solidários, os quais comprovam a ligação indivisível que há entre a problemática do tempo e do espaço (id.: 58). A geografia poética de Cecília, como se apresenta no poema “Diálogo”, o qual integra o livro *Viagem*, de 1939, publicado inicialmente em Lisboa pela editora Ocidente e dedicado “aos amigos portugueses”, mostra como o tempo e o espaço confluem na dinâmica da tradição, que pode ser entendida tanto histórica quanto literária, entre os extremos que conjugam o passado ao presente, na travessia atlântica entre o Rio de Janeiro a Portugal:

Diálogo

Minhas palavras são a metade de um diálogo obscuro
continuado através de séculos impossíveis.

Agora compreendo o sentido e a ressonância
que também trazes de tão longe em tua voz.

Nossas perguntas e respostas se reconhecem
como os olhos dentro dos espelhos. Olhos que choraram.

Conversamos dos dois extremos da noite,
como de praias opostas. Mas com uma voz que não se importa...

E um mar de estrelas se balança entre o meu pensamento e o teu.
Mas um mar sem viagens.
(Meireles, 2001: 268, v. I)

Embora, na verdade, a respeito das relações biográficas e poéticas de Cecília com Portugal, o mar tenha sido de muitas travessias, o “diálogo obscuro/ continuado através de séculos impossíveis” mostra a forma como, desde a mais tenra infância, a autora manteve intensas relações com as tradições, a cultura e as artes lusitanas, tanto sob o viés literário quanto pessoal. Nascida no Rio de Janeiro em 07 de novembro de 1901, é filha de açorianos que migraram ainda crianças para o Brasil e, em virtude do precoce

falecimento de seus pais, foi educada pela avó materna, Jacinta Garcia Benevides, originária da ilha de São Miguel.

Conforme Gouvêa (2001) apresenta em *Cecília em Portugal*, foi em companhia do primeiro marido, o artista plástico português Fernando Correia Dias, com quem se casou em 1922, que Cecília, pela primeira vez pisou em solo português, em 12 de outubro de 1934. Nessa viagem, a convite de casal de amigos Antonio Ferro e Fernanda de Castro, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional de Portugal, Cecília partiu em missão jornalística, com o propósito de enviar crônicas, ilustradas pelo marido, aos jornais *A Nação*, do Rio, e *A Gazeta*, de São Paulo, além de acompanhar Correia Dias em visita à terra natal, após vinte anos que havia emigrado para o Brasil. Também, durante a viagem, Cecília aproximou-se de amigos escritores e intelectuais portugueses, com os quais já realizava uma longa correspondência, travou novos conhecimentos no campo das letras e realizou diversas conferências. A primeira foi “Notícia da poesia brasileira”, que aconteceu na sede do Secretariado da Propaganda Nacional, no largo de São Pedro Alcântara, em Lisboa, na noite de 4 de dezembro de 1934, sendo repetida em Coimbra, em 14 de dezembro; a segunda conferência, a respeito do folclore negro no Brasil, sob o título de “Batuque, samba e macumba”, foi apresentada na tarde de 17 de dezembro, no Clube Brasileiro; em 18 de dezembro, na Faculdade de Letras de Lisboa, aconteceu a conferência “O Brasil e sua obra de educação”. A autora, que sempre demonstrou interesse pela poesia produzida em Portugal, possivelmente foi uma das primeiras admiradoras de Fernando Pessoa no Brasil e, em seu trabalho de divulgação da poesia portuguesa, concebeu a antologia de *Poetas Novos de Portugal*. Registra-se, nessa mesma viagem, o notável desencontro com Fernando Pessoa, que não compareceu ao café A Brasileira para apresentar-se à Cecília, sob a alegação, conforme correu depois pelos meios literários que, por indicações astrológicas, “os dois não deveriam se encontrar” (Gouvêa, 2001: 66).

Cecília ainda voltou a Portugal em 1951, quando também visitou os Açores. Em 29 de dezembro de 1952, a autora esteve outra vez em Lisboa, mas apenas para uma escala, já que seguiu para a Índia, tendo retornado a capital portuguesa em julho de 1953, após uma temporada de viagens em companhia do segundo marido, Heitor Grillo. Quase cinco anos depois, em março de 1958, ao voltar de uma viagem a Israel, onde ela

também fora realizar conferências, o avião em que Cecília viajava fez uma aterrissagem imprevista em Lisboa e foi essa a sua última passagem em Portugal.

As pontes que interligam o Rio de Janeiro e Portugal, presentes no incessante itinerário espaço-memorialístico que caracterizou a trajetória artística de Cecília, conforme indica Ricoeur (2007: 59), mostram que:

(...) os lugares habitados são, por excelência, memoráveis. Por estar a lembrança tão ligada a eles, a memória declarativa se compraz em evocá-los e descrevê-los. Quanto aos nossos deslocamentos, os lugares sucessivamente percorridos servem de *reminders* aos episódios que aí ocorreram. São eles que, *a posteriori*, nos parecem hospitaleiros (...)

Nessa perspectiva iremos desenvolver algumas reflexões concernentes à forma como o espaço lusitano se configura, entre a memória e a história na lírica de Cecília, destacando, especialmente, o seu forte vínculo açoriano, que aflora desde o princípio de suas criações poéticas, motivo de tantas travessias que principiaram no Rio, cidade em que nasceu e a recebeu em seu momento derradeiro.

2 “Entre mim e mim, há vastidões bastantes”: Cecília e suas percepções histórico-paisagísticas lusitanas

Na lírica de Cecília a mediação que ocorre entre a representação do lugar e da memória alinha-se ao que Ricoeur nomeia como a “dessimplificação do espaço e do tempo de sua forma objetivada” (Ricoeur, 2007: 49), uma vez que a fenomenologia da memória dos lugares encontra-se em meio a um movimento dialético intransponível, o qual dessimplifica o espaço vivido em relação ao espaço geométrico e reimplica todo o processo que engloba o relacionamento entre o que é próprio e o que é alheio. Nessa perspectiva, os territórios lusitanos refigurados liricamente pela voz de Cecília apresentam uma tênue divisa entre o que é “próprio” e o que é “alheio”, sugerindo uma interfusão identitária, por meio da qual a dimensão do “eu” estende-se para o cenário que é recriado no texto poético.

Podemos observar, na forma como está estruturado o poema “Ida e volta em Portugal”, o qual recupera motivos medievais, como a paisagem, supostamente alentejana (sugerida pelos olivais, cabras e campos), é importante no processo de

inscrição histórica da memória, no registro de uma época em que o passado e presente apresentam-se sobrepostos:

Ida e volta em Portugal

Olival de prata,
veludosos pinhos,
clara madrugada,
dourados caminhos,
lembrai-vos da graça
com que os meus vizinhos,
numa cavalgada,
com frutas e vinhos,
lenços de escarlata,
cestas e burrinhos,
foram pela estrada,
assustando os moinhos
com suas risadas,
pondo em fuga cabras,
ventos, passarinhos...

Ai, como cantavam!
Ai, como se riam!

Seus corpos - roseiras.
Seus olhos - diamantes.

Ora vamos ao campo colher amoras
e amores!
A amar, amadores amantes!

Olival de prata,
veludosos pinhos,
pura Vésper clara,
silentes caminhos,
lembrai-vos da pausa
com que os meus vizinhos
vieram pela estrada.
Morria nos moinhos
o giro das asas.
Ventos, passarinhos,
árvores e cabras,
tudo estacionava.
As flores faltavam.
Sobravam espinhos.
Ai, como choravam!
Ai, como gemiam!

Seus corpos - granito.
Seus olhos - cisternas.

Este é o Campo sem fim de onde não retomam
ternuras!
Entornai-vos, ondas eternas!
(Meireles, 2001: 378, v. 1)

O poema, estruturado em dois momentos, a *ida* e a *volta*, supostamente remete à partida para uma batalha na qual a travessia a cavalo pelos campos alentejanos é plasticizada pelo aspecto idílico da natureza, que se apresenta sob a forma de olivais, vinhas, flores, frutas e cantos de pássaros, no qual os cavaleiros, embevecidos em sua coragem e ousadia, apresentam-se destemidos, ousados, fortes e alegres, tal como mostram os versos “Seus corpos - roseiras/ Seus olhos – diamantes”. No segundo momento do poema que, possivelmente, descreve o retorno, prevalecem os motivos que remetem aos prados do Alentejo. Todavia, a atmosfera idílica se desfaz e passa a ser impregnada de dores: “Ai, como choravam!/ Ai, como gemiam!”, o que sugere uma derrota bélica diante de campos que se preparam para amparar a morte: “Seus corpos – granito./ Seus olhos – cisternas.” Nesse contexto, a memória e a história alinhavam-se de maneira que, ao estilo de uma balada, os versos de Cecília entoem, de uma forma bem peculiar, as percepções que recupera acerca de uma paisagem emblemática, cujo movimento de *ida* e *volta*, tal como se apresenta no poema sugere, igualmente, a permanência e continuidade de Portugal em seu imaginário e nas reminiscências ancestrais.

Ainda sob o viés da representação territorial e histórica, observamos a forma como se organiza o poema “Domingo de feira”, no qual Cecília recria, liricamente, a atmosfera espacial de Alcobaça. A ação presente, desencadeada pela feira dominical, desenvolve uma intersecção temporal, ao mencionar figuras lendárias e a reconstituição de episódios históricos:

Domingo de feira

Nesse caminho de Alcobaça,
nos arredores do Mosteiro,
eu sei que o mercado da praça
dura quase o domingo inteiro

Na bojuda louça vidrada,
cada vulto é um desenho novo.
E há alforjes nos degraus da escada,
onde palra, marcando, o povo.

Homens vindos de longe, graves
mais que D. Nuno Álvares Pereira,
e mulheres com modos de aves,
andam e gritam pela feira.

Um perfume agreste se alastra,
de ácido mel. E figos e uvas
cintilam em cada canastra,
úmidos de orvalhos e chuvas.

Moscas investigam o abismo
das orelhas hirtas dos burros.
Há vozes de um solene heroísmo.
E também mui solenes murros.

Cada gesto é uma Aljubarrota,
um Brasil - no braço que alterca.

.....
.....

“Figos, figos de capa rota!
Dez réis o quarteirão! Quem merca?”

Lenço preto amarrado ao queixo,
uma velha geme, outra berra.
Em suas duras mãos de seixo,
Flui o sumo doce da terra.

Meias roxas, verdes, vermelhas
vão e vêm para cada lado.
O burro sacode as orelhas.
Parece um desenho animado.

Num lugar qualquer desse cromo,
uma velha limpa os objetos
de barro com tal gosto, como
se lavasse os seus próprios netos.
(Meireles, 2001: 392-393, v. 1)

Os movimentos, tons e fragores que se percebem na feira de Alcobaça, reproduzindo vivamente as ações das personagens corporificadas nos versos de Cecília, estão, simultaneamente situados entre o presente – refiguração de um dia de domingo, no qual ocorre a feira – e o passado, sugerido pelas imagens históricas que habitam o espaço onde se desenvolve na feira na pequena vila portuguesa.

Em março de 1147, diante de uma importante batalha em Santarém, frente aos mouros, D. Afonso Henriques prometeu que iria construir um grande mosteiro se a vitória lhe fosse concedida por Deus. Após vencer a batalha e se tornar o primeiro rei de Portugal, D. Afonso manteve a sua promessa. O mosteiro, o qual também é conhecido como Real Abadia de Santa Maria de Alcobaça¹, está situado em Alcobaça,

¹ Conforme Loureiro (2003), o mosteiro, que apresenta um comprimento de aproximadamente de 220 metros, é formado por três corpos - a igreja, cuja fachada atinge 43 metros de altura e as alas norte e sul,

no distrito de Leiria. A abadia foi construída pelos monges de Cister, entre 1178 e 1254, seguindo o modelo arquitetônico da casa original da Ordem de Cister, que fica em Clairvaux, na França.



Figura 1: Mosteiro de Alcobaça
Créditos: Tatiana Prevedello (26/10/2013)



Figura 2: Túmulo de Inês de Castro
Créditos: Tatiana Prevedello (26/10/2013)



Figura 3: Túmulo de D. Pedro I
Créditos: Tatiana Prevedello (26/10/2013)

onde, respectivamente, se situavam os aposentos dos reis e da corte em visita, e as residências do abade e dos monges. A igreja, a maior de Portugal, tem três naves de doze tramos cobertas por abóbadas ogivais, que culminam num transepto formado por três naves, onde à direita se encontra o túmulo de D. Pedro I (Coimbra, 8 de abril de 1320 – Estremoz, 18 de janeiro de 1367) e, à esquerda, o túmulo de D.^a Inês de Castro (Reino da Galiza, 1320/1325 — Coimbra, 7 de janeiro de 1355).

A figura história de Dom Nuno Álvares Pereira (1360-1431), um dos principais heróis da batalha de Aljubarrota², referida no verso “Cada gesto é uma Aljubarrota”, é mencionada, de modo que a atmosfera construída no poema de Cecília apresenta traços atemporais. O presente, a partir do qual a autora contempla as ações desenvolvidas na feira, que transcorre em um domingo, no distrito de Alcobaça, nas proximidades do mosteiro, reproduz a mesma ambiência medieval, pois não há indicativos que sugiram a modernização, ou passagem do tempo, nestes sítios onde acontecerem importantes episódios da história de Portugal. A simplicidade do mercado da praça, demonstrada nos gestos dos feirantes, pressupõe a continuidade de um tempo imemorial, o qual é plasticizado por intermédio do olhar lírico que reconstituí essa ambiência tão peculiar ao modo de vida português.

O presente refigurado no texto poético amplia a sua extensão ao se relacionar com o passado, o que gera, conseqüentemente, um tempo que não pode ser definido de uma perspectiva meramente cronológica, pois é universal. Esse aspecto é consoante ao projeto artístico de Cecília, o qual pressupõe a suspensão do próprio tempo. Em conformidade com Bosi (2007: 26), Cecília tem a peculiar habilidade de contemplar “[...] o presente com os olhos de quem entrevê o passado remoto que se esvaiu há séculos, e necessita, para reviver, do sentimento inquieto de um *eu* aqui e agora”. O tempo, do modo como é apreendido pelo trabalho lírico e memorialístico de Cecília possibilita que o passado glorioso e os heróis lusitanos permaneçam presentes nas mais sutis ações, desencadeadas em uma abordagem cotidiana, tais como as transcritas em “Domingo de feira”. Dessa forma, valendo-se da afirmação de Gouveia (2007: 113) verifica-se que: “[...] na descrição de novos espaços, Cecília faz valer a história ou neles integra elementos míticos ou imaginários que afirmam o ilimitado da vida contra uma experiência que a cada momento reafirma o real da morte”.

² A batalha de Aljubarrota transcorreu no final da tarde de 14 de agosto de 1385, entre tropas portuguesas, que se alinharam aos ingleses, comandadas por D. João I, de Portugal, o seu condestável, D. Nuno Álvares Pereira, e o exército castelhano, de D. João I, de Castela. O grande herói desta batalha foi D. Nuno Álvares Pereira. A batalha ocorreu no campo de São Jorge, nas imediações da vila de Aljubarrota, entre as localidades de Leiria e Alcobaça, no centro de Portugal. O resultado configurou-se como uma derrota definitiva dos castelhanos, o fim da crise de 1383-1385, e a consolidação de D. João I como rei de Portugal, o primeiro da dinastia de Avis. A paz com Castela apenas veio a ser estabelecida em 1411. No âmbito diplomático, a batalha possibilitou a aliança entre Portugal e Inglaterra e, em relação à política, resolveu a disputa que ocasionava a divisão entre o Reino de Portugal e o Reino de Castela e Leão, possibilitando que Portugal se firmasse como reino independente. Todos esses aspectos permitiram o início de um dos períodos mais grandiosos de Portugal, a época dos descobrimentos (Tavares, 1985).



Figura 4: Estátua de D. Nuno Álvares Pereira em Aljubarrota
Créditos: Tatiana Prevedello (26/10/2013)

O espaço lusitano que se apresenta articulado entre a memória e a história, no trabalho lírico de Cecília, aproxima-se muito do aspecto que Ricoeur nomeia como polaridade entre “reflexidade” e “mundanidade”, uma vez que:

Não nos lembramos somente de nós, vendo, experimentando, aprendendo, mas das situações do mundo, nas quais vimos, experimentamos, aprendemos. Tais situações implicam o próprio corpo e o corpo dos outros, o espaço onde se viveu, enfim, o horizonte do mundo e dos mundos, sob o qual alguma coisa aconteceu. Entre reflexidade e mundanidade, há mesmo uma polaridade na medida em que a reflexidade é um rastro irrecusável da memória em sua fase declarativa: alguém diz “em seu coração” que viu, experimentou, aprendeu anteriormente [...] (Ricoeur, 2007: 53-54).

Sob esse viés as impressões memorialísticas que a voz lírica ceciliana projeta sobre o espaço que reconstituí em seus versos transcendem a experiência individual, uma vez que amalgamam ao tempo presente a sobreposição de episódios e figuras históricas. E, nesse âmbito, os espaços que são (re)criados por Cecília têm o mérito de entrelaçar a sua memória ancestral, herança dos antepassados portugueses, a sua experiência de viajante - que imprimiu à história, às figuras míticas, à sociedade, à cultura e a gente de Portugal -, e o lirismo das percepções que emergem de seu trabalho poético. O passado não é um lugar estático a habitar os sótãos da memória (Bachelard, 1998), mas vive integrado ao presente, sendo decodificado pelo olhar que perscruta no agora a essência de um tempo eterno.

3 “Ilhas, céu, mar, solidões múltiplas”: Cecília e seu inventário geomemorialístico açoriano

Em sua análise sobre a memória dos lugares Ricoeur (2007: 59) explica que “os mais memoráveis lugares não pareceriam capazes de exercer sua função de memorial se

não fossem também sítios notáveis no ponto de intersecção da paisagem e da geografia”. Por essa razão, quando nos referimos a descrição geomemorialística que Cecília desenvolveu acerca dos Açores, especialmente da ilha de São Miguel, a palavra inventário não se aplica apenas em seu sentido convencional, mas estende-se ao seu potencial inventivo, o qual sempre esteve presente no imaginário da autora.

O interesse de Cecília pelos Açores foi despertado muito cedo por meio das memórias da avó, conforme destaca: “... minha avó, com quem fiquei, depois de perder minha mãe, sabia muitas coisas do folclore açoriano, e era muito mística, como todos os de São Miguel” (Meireles, 1994: 83). Na autora, a presença da herança açoriana constituiu a sua educação poética de tal maneira que a identidade de Cecília aparenta estar localizada em um ponto intermediário, que congrega a sua condição de brasileira ao legado cultural proveniente dos Açores, presente desde os primórdios de sua formação.

Em 1951, a convite dos poetas Armando Cortes-Rodrigues e José Bruges, os quais figuravam entre os seus correspondentes lusitanos, visitou pela primeira e única vez, nos Açores, a ilha de São Miguel, espaço onírico, mítico e propulsor de seu imaginário lírico, o qual, por meio das reminiscências da avó açoriana, que se responsabilizara pela educação de Cecília diante de sua orfandade precoce, fora presença diária em sua infância no Rio de Janeiro. A autora confessou que visitar a “ilha mágica” representava um sonho cultuado desde os primórdios de sua existência, de modo que propôs, inclusive, essa viagem à avó micalense, Jacinta Garcia Benevides, a quem dedicou a “Elegia”, poema que encerra *Mar Absoluto*:

(...) puseram-te numa praia de onde os barcos saíam
para perderem-se.
Então, teus braços se abriram,
querendo levar-te mais longe:
porque eras a que salvava.
E ficaste com um pouco de asas
(Meireles, 2001: 590, v. 1)

Em carta a Corte-Rodrigues, a autora afirmou: “Quando uma vez lhe sugeri viajarmos para aí, entristeceu muito. E [por temor de magoá-la] não se falou mais nisso. Talvez fossem uns naufrágios que aconteceram. Há muito mar por trás de nós” (Gouvêa, 2001: 99). A ilha de São Miguel, ainda antes de ser visitada, inspirou a

construção de uma entidade mítica denominada pela autora de “Ilha do Nanja”, a qual ela definira como “uma mistura de São Miguel com meus sonhos”. Na breve passagem pela ilha, Cecília visitou o distrito de Fajã de Cima, lugar em que seus avós haviam nascido, casado e vivido e onde também nasceu sua mãe, Mathilde Benevides, que seria uma das primeiras professoras formadas no Brasil (Gouvêa, 2001: 105). Resultou, também, dessa viagem e da pesquisa realizada pela autora o trabalho *Panorama Folclórico dos Açores, Especialmente da Ilha de São Miguel*.

Os aspectos geoespaciais de São Miguel, designada por Cecília em “Pastoral V” como “Ilha do Nanja”, começam a ser identificáveis a partir dos versos que situam, logo na abertura do poema, a sua localização atlântica: “Na Ilha que eu amo,/ na Ilha do Nanja, que eu tenho no meio do Atlântico” (meireles, 2001: 1407, v. 2). A “Ilha do Nanja” é um espaço utópico criado por Cecília, o qual se constitui da mescla de devaneios líricos e das memórias herdadas dos antepassados açorianos:

Robustos homens, que devem ser meus parentes,
levam seus carros de vime
pela tarde de chuva e sol,
de vento e névoa (...) (Meireles, 2001: 1407)

Como declara a autora, a “Ilha do Nanja” é, legitimamente, São Miguel, cuja representação geográfica se delineou, em um primeiro momento, por meio das percepções memorialísticas que lhe foram transmitidas em sua educação. As projeções deste espaço aparecem também em crônicas da autora como “A Ilha do Nanja”, “Natal na “Ilha do Nanja”, “Férias na Ilha do Nanja”, “Saudades da Ilha do Nanja”, cujos cenários, ainda que possam remeter a um mundo encantado, idílico e formado por seres sobrenaturais³, são colhidos diretamente na geografia de São Miguel, tal como declara Cecília:

³ Conforme Rosário (2012:126-131), em *Ilusões do Mundo por Cecília Meireles*: “[...] Nanja, um mundo encantador, povoado por seres e coisas sobrenaturais, onde se manifesta a alegria e vive-se o prazer, longe dos problemas. Trata-se de uma metáfora às avessas do mundo real, em Nanja a perfeição e a harmonia existem e o eu que narra voa para a ilha, desprendendo-se das intrigantes redes do cotidiano, pois a atmosfera da ilha é diferente do mundo factual. [...] a descrição que essa narradora faz do aspecto físico, geográfico e humano da ilha [...] diverge totalmente do mundo real, é fantástica e utópica no que tange ao ideal moral e social, diferente do que acontece no mundo conhecido. Concebida pela imaginação, Nanja parece ilimitada, pois tudo é possível de acontecer, distante do limite do espaço e do tempo, ora a ilha se localiza no meio do oceano Atlântico, coberta de flores, de frutos e animais, ora se encontra ‘no vasto oceano das solidões’. Em um passado remoto, nela já existiram seres mitológicos, como sereias e grandes monstros marinhos, donzelas para sacrifícios; no presente, é habitada por pessoas

Apenas uma vez visitei a minha Ilha – herança obscura, propriedade remota, inalienável, usufruto dos outros, já que a julgam sua, que não sabem da minha pessoa nem dos meus títulos. A Ilha, porém, é totalmente minha, por um direito mais decisivo e profundo que o das fórmulas jurídicas. [...] nomes truncados, histórias confusas, coisas sonhadas que se misturam às vividas ou apenas desejadas. Assim por cima da Ilha; assim por dentro dela; essas navegações, essas sereias, esses monstros... E a memória de tudo isso, indelével em suas contradições e em seus impossíveis: a Ilha do Nanja! [...] A minha Ilha, naquele Oceano! (Meireles, 1982:108-109).

Para Cecília, São Miguel, a sua “Ilha do Nanja”, equivale a um legado patrimonial herdado por intermédio de uma elaboração hermenêutica do imaginário, a qual congrega o relicário das memórias familiares às construções idílicas de um espaço de evasão, que foram sendo delineadas na consciência da autora até o momento que, enfim, puderam ser vivenciados por ocasião da visita realizada à ilha em 1951.

Os aspectos paisagísticos de São Miguel, vivamente plasticizados com uma precisão quase fotográfica em “Pastoral V”, situam as principais coordenadas geográficas deste espaço, principiando pela sua localização atlântica, mencionada por Cecília. Ao alinhar a conjunção alquímica dos quatro elementos, em contínua simbiose na atmosfera da ilha, os motivos poéticos são envolvidos na expressiva representação geoespacial de São Miguel.

Na ilha “cercada de oceano” (Meireles, 2001: 1407, v. 2), onde há “nascentes de água fria, morna e quente” (id.ibid.) estão presentes a “(...) água termal (...) imaginada antes de tudo como a composição direta da água e do fogo” (Bachelard, 1998: 101); as águas atlânticas, das chuvas e névoas, nascentes e lagoas, as quais são retratadas nos versos que referenciam profundamente a manancial hídrico de São Miguel, aliado aos recursos alegóricos desenvolvidos nos poemas.

Além das águas que, combinadas ao fogo formam as nascentes termais e caldeiras aquecidas, há a mítica Lagoa das Sete Cidades⁴ onde, conforme indica Cecília, existem

simples e religiosas, gentis e hospitaleiras, que possuem sentimentos puros e instintos nobres. Preocupam-se somente com os seus afazeres, vivem na pesca, da agricultura e da pecuária. Trabalham com produtos artesanais, como tecelagem, cestos e carros de vime. Nesse ponto, o ideal de vida do povo da ilha está em perfeita harmonia com a natureza rural. Tudo é natural e singelo”.

⁴ Existem inúmeras lendas que buscam explicar a diferente coloração das águas do lago. Uma das mais populares, segundo a tradição oral vigente nos Açores, narra que Antília, a princesa de olhos azuis, apaixonou-se por um pobre pastor, de olhos verdes. Impedidos pelo rei de se casarem, os jovens enamorados encontraram-se, em uma tarde e, abraçados, choraram por longas horas, de modo que suas lágrimas formaram, segundo a cor de seus olhos, as duas lagoas: “Um abismo os separava/ Que um rei cruel o cavou/ Lá no fundo havia fogo/ E a princesa então chorou./ Chorou princesa e pastor/ E as lágrimas corriam/ Que dois lagos se formaram/ Sete cidades se viam./ Sete cidades no fundo/ Dos lagos que se beijaram/ Um é verde, outro é azul/ Cor dos olhos que choraram” (Pereira, 201.: 2).

“veredas de hortênsias/ lago de duas cores”. Sete Cidades, o “lago de duas cores”, ocupa parte da cratera de um antigo vulcão, sendo constituída por duas subunidades, a Lagoa Azul e a Lagoa Verde, cuja diferença nas cores é ocasionada pela vegetação lacustre que ocupa o fundo dos lagos e pelos reflexos que se projetam de suas margens.



Figura 5: Lagoa das Sete Cidades
Créditos: Tatiana Prevedello (16/01/2014)

Em consonância com Bachelard, a “imaginação material une a água à terra; une a água ao seu contrário, o fogo; une a terra e o fogo; vê por vezes no vapor e nas brumas a união do ar e da água” (Bachelard, 1998: 99). Compreendemos, assim, que as imagens de “Pastoral V” propõe combinações entre os elementos que são evocados pela voz lírica para dimensionar a força dos recursos físicos da ilha de São Miguel e a conjunção dos mesmos apresenta-se na unidade que constitui o todo, como justificam os versos de Cecília:

Porque a Ilha está pousada em *fôgo*,
cercada de *oceano*
e seu limite mais firme é o inconstante *céu*.
(Meireles, 200: 1407, v. 2)

A descrição de Cecília nestes versos, amparada na força imanente dos quatro elementos, oferece uma imagem bastante precisa do território insular de São Miguel, uma vez que situa a sua localização, origem geológica e precipitações de natureza climática ocasionadas pelo “inconstante céu”, responsável pelos Açores serem conhecidos como as Ilhas de Bruma.



Figura 6: Ilha de São Miguel
Créditos: Tatiana Prevedello (15/01/2014)

As forças da natureza encontram-se, assim, profundamente ligadas ao mito da criação e as figurações oníricas, para a qual o “eu” lírico se transporta, condicionado pelas idealizações referentes à ilha do Nanja. E, em patamar equivalente às concepções que modela a tonalidade da voz poética que suscita o sonho, o mito, o misticismo, e da história, está o território e suas potencialidade físicas, como podemos ver na poesia “ Habitamos esse arquipélago” (Meireles, 2001:1858, v. 2):

Habitamos este arquipélago
onde jamais se encontrou eco.

O mar é um labirinto de água,
porta só para quem naufraga.

De que horizonte nasceriam
cantoras sereias antigas?

Que nenhuma eleva agora
nem sons de agouro nem de glória?

Decerto o mar é só de lágrimas,
ah, lamentável mar sem barcas.

E estas ilhas de sal refletem
uma luz que é talvez celeste.

Que anjo virá, certo e nítido,
explicar esse labirinto?

E ao melancólico arquipélago
devolver as mensagens do eco?

Quando aparecerão as barcas
depois dos oceanos de lágrimas?

Gravo nas pedras as perguntas:
ilhas, céu, mar, solidões múltiplas!

A representação geopoética da ilha de São Miguel e, por extensão, do arquipélago dos Açores reverbera, como mostra o poema, para além dos limites do espaço físico, uma vez que o habitar, aqui, está condicionado a própria condição existencial do “eu” que, simultaneamente encontra no mar o horizonte de possibilidades infinitas e as limitações balizadas por este mesmo mar, também labirinto cuja porta se abre para os naufrágios que dimensionam os itinerários da vida e da morte.

4 “Entre o Pão de Açúcar e o Cara de Cão”: o Rio de Cecília

Entre a memória e a história, as configurações geoespaciais, na lírica de Cecília Meireles, também se articulam por meio das imagens que, desde o princípio de sua existência, circunscreveram o espaço com o qual mais conviveu. A cidade em que Cecília nasceu, viveu e construiu a maior parte de sua obra e onde veio a falecer, é retratada em *Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastian do Rio de Janeiro no Quarto Centenário da sua Fundação pelo Capitão-Mor Estácio de Saa*, texto escrito em comemoração aos quatrocentos anos do Rio de Janeiro. No poema é realizada uma narrativa referente a chegada do capitão Estácio de Sá e o seu encanto frente a beleza constituída pelos inúmeros recursos naturais que ornamentam esse espaço, tais como o mar, rios, florestas onde “nosso Capitão/ fundava a cidade/ de S. Sebastião”. O poema revisa o encontro travado entre os portugueses e os índios, bem como consequências sofridas sobre a existência plácida e comunitária dos mais antigos habitantes destas terras:

O lugar

Entre o Pão de Açúcar
e o Cara de Cão,
com duzentos homens,
nosso Capitão
fundava a cidade
de S. Sebastião.

Os homens, de grande altura,
nas nuvens se vão perder.

A pedra do Pão de Açúcar
À beira da água se vê.

Cedros e sândalos bravos
e o pau chamado Brasil
crescem por todos os lados
nas verdes matas daqui.

Rios, pântanos, lagoas,
paludes – no mole chão.
Pelos ares de ouro voam
canidés, maracanãs,

que aves são de belas penas
com que o índio sabe enfeitar
mantos, tacapes, diademas,
arco, flechas, e cocar.
(Meireles, 2001: 1524, v. 2)

Nesse primeiro poema, o qual abre a *Crônica Trovada*, a preocupação da voz lírica fixa-se em recuperar a ambiência original da paisagem do Rio de Janeiro e, portanto, é realizada uma importante reconstituição temporal. Não se percebe, todavia, um movimento que principia no presente em direção ao passado, ocasionando uma intersecção no espaço-tempo, uma vez que o processo de reconstituição histórica inicia exatamente no marco inaugural que remete a exploração do território onde hoje está situada a cidade do Rio de Janeiro. Os principais elementos destacados nos versos voltam-se para a caracterização da natureza e suas exuberâncias, aliando-se às figuras históricas fundadoras da cidade de São Sebastião.

Antes de se adentrar nos capítulos que dão continuidade à crônica,⁵ faz-se necessário situar o lugar, especificado entre os morros do “Pão de Açúcar e o Cara de Cão”, onde foi iniciada a conquista do Rio de Janeiro, conduzida por Mem de Sá, e a primeira fundação da cidade, ocorrida no dia primeiro de março de 1565. O propósito consistia em expulsar os franceses que haviam se estabelecido na Baía de Guanabara, desprovidos de autorização da coroa portuguesa, e travar uma guerra contra os índios tamoios. Nesse primeiro poema de *Crônica Trovada* Cecília investe, portanto, na

⁵ Integram *Crônica trovada da Cidade de Sam Sebastian do Rio de Janeiro no Quarto Centenário da sua fundação pelo Capitão-Mor Estácio de Saa*, além de “O lugar”, os seguintes poemas: “Araribóia visita o governador Salema”; “Canção da indiazinha”; “Canção do Canindé”; “Canto do Acauã”; “Convívio”; “Cronista enamorado do saguim”; “Estácio de Saa”; “Estácio de Saa flechado em Uruçumirim”; “Delírio e morte de Estácio de Saa”; “”; “Glorificação de Estácio de Saa”; “História de Anchieta”; “Oropacan”; “Poema dos inocentes tamoios”; “Retiro espiritual de Men de Saa”; “Meditação sobre o Inferno”; “Retrato de Cunhambebe”, “S. Sebastião entre as canoas” (Meireles, 2001: 1524-1560, v. 2).

caracterização da geografia e da natureza local, destacando os elementos naturais da fauna e da flora que constituíam a paisagem, no momento em que ocorre a conquista por Mem de Sá.



Figura 7: Imagem de satélite atual dos morros Cara de Cão e Pão de Açúcar

Fonte: Earth3D (30/03/2020)

A história da conquista e fundação do Rio de Janeiro, permeada pelas lutas e confrontos que surgiram no decorrer desse processo em meio aos indígenas que originalmente habitavam o território, prossegue sendo explorada no decorrer de toda a *Crônica Trovada*, na qual se evidenciam Men de Sá e Estácio de Sá, entre as personagens históricas sobre as quais foi investido um intenso processo de resgate memorialístico, as profundas relações com a coroa portuguesa e os mitos fundadores de Portugal, como mostram os versos “Delírio e morte de Estácio de Saa”:

A ti, que és Capitam-Mor,
Uma apenas bastará.
Grande e amargo, o valor teu,
Jovem Estácio de Saa,
pois morres pelo teu Rei,
príncipe só terrenal,
D. Sebastião, teu Senhor,
que te eleva à glória e à dor
e cujo breve esplendor
tomará num triste areal
(Meireles, 2010: 1535, v. 2)

Como podemos observar no fragmento selecionado, a memória histórica, articulada às representações do espaço, configura-se como um elemento primordial no

trabalho lírico de Cecília, relacionado ao conceito que Ricoeur nomeia como o “espaço habitado”. A *Crônica Trovada*, escrita em homenagem ao quarto centenário do Rio, que aconteceria em 1965, embora tenha ficado inconclusa, uma vez que Cecília veio a falecer em 9 de novembro de 1964, logo após completar 63 anos, ainda evoca a figura de Anchieta, personagem que a autora incluiu quando já estava internada no hospital, em São Paulo, no qual passou por alguns meses de tratamento:

Vede Anchieta, o Santo,
entre montes altos
e praias de espanto,
pisar neste chão [...]
(Meireles, 2010: 1545, v. 2)

Nos mais de cinquenta anos que transcorreram desde então, é possível destacar que as evocações memorialísticas e territoriais que se apresentam na lírica de Cecília confluem para o aspecto que Ricoeur analisa, concernente a espacialidade, do ponto de vista da representação histórico-literária:

[...] o espaço construído é também espaço geométrico, mensurável e calculável; sua qualificação como lugar de vida superpõe-se e se entremeia a suas propriedades geométricas, da mesma forma como o tempo narrado tece em conjunto o tempo cósmico e o tempo fenomenológico. Seja ele o espaço de fixação no qual permanecer, ou espaço de circulação a percorrer, o espaço construído consiste em um sistema de sítios para as interações mais importantes da vida. [...] É na escala do urbanismo que melhor se percebe o trabalho do tempo no espaço. Uma cidade confronta no mesmo espaço épocas diferentes, oferecendo ao olhar uma história sedimentada dos gostos e das formas culturais [...]. A cidade também suscita paixões mais complexas que a casa, na medida em que oferece um espaço de deslocamento, de aproximação e de distanciamento. É possível ali sentir-se extraviado, errante, perdido, enquanto que seus espaços [...] convidam às comemorações [...] (RICOEUR, 2007: 159).

Nessa reconstituição que a poesia de Cecília organiza em torno do passado histórico do Rio de Janeiro, mantendo a sua profunda inter fusão com a cultura e a história lusitana, presentes no Rio desde os primórdios de sua ocupação, é possível perceber, seguindo o argumento de Ricoeur, que tão bem se harmonizam a narrativa lírica de *Crônica Trovada*, que a “atração da natureza selvagem sai fortalecida da oposição entre o construído e o não construído, entre a arquitetura e a natureza. Esta não se deixa marginalizar. A soberba do civilizado não poderia abolir o primado dos locais selvagens (*wilderness*); [...] É preciso proceder do espaço construído da arquitetura à terra habitada da geografia” (Ricoeur, 2007: 159-160). Assim, Cecília nos

mostra o Rio, presente em todas as suas formas de representações históricas emolduradas pelas memórias que a cidade, indissociável de seus vínculos com Portugal, tece “entre o Pão de Açúcar/ e o Cara de Cão!” (Maireles, 2001:1545, v. 2).

TRABALHOS CITADOS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BOSI, Alfredo. Em torno da poesia de Cecília Maireles. In: GOUVÊA, Leila V.B. (Org.) *Ensaio sobre Cecília Maireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

CAVALIERI, Ruth Villela. *Cecília Maireles: o ser e o tempo na imagem refletida*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

DAMASCENO, Darcy. *Cecília Maireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

GOUVÊA, Leila V.B. *Cecília em Portugal: ensaio biográfico sobre a presença de Cecília Maireles na terra de Camões, Antero e Pessoa*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

GOUVÊA, Leila V.B. *Ensaio sobre Cecília Maireles*. São Paulo: Humanitas, 2007.

GOUVEIA, Margarida Maia. As viagens de Cecília Maireles. In: GOUVÊA, Leila V.B. (Org.) *Ensaio sobre Cecília Maireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

GOUVÊA, Leila V.B. *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Maireles*. São Paulo: Edusp, 2008.

LOUREIRO, Sara. *O conflito entre D. Afonso IV e o infante D. Pedro (1355-1556)*. Lisboa: Arquivo Municipal de Lisboa, 2003. Disponível em: <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/71.pdf>
Acesso em: 19 set. 2016.

MAIRELES, Cecília. *Poetas novos de Portugal*. Rio de Janeiro: Dois Mundos, 1944.

MAIRELES, Cecília. A ilha de Nanja. In: _____. *Ilusões do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

MAIRELES, Cecília. Notícia biografia. In: _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MAIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. v. 1.

MAIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. v. 2.

MENDES, Karla Renata. Cecília Maireles cronista-viajante: um olhar lírico sobre Portugal. *Uniletras*, Ponta Grossa, v. 31, n. 1, p. 105-120, jan./jun. 2009.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. *Estudos críticos da bibliografia de Cecília Maireles*. São Paulo: Humanitas, 2001.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. Diálogo com a tradição portuguesa. In: GOUVÊA, Leila V.B. (Org.) *Ensaio sobre Cecília Maireles*. São Paulo: Humanitas, 2007.

PEREIRA, Luciano. A lagoas das Sete Cidades: cristalização de memórias, mitos e lendas. *Atas... 16º Colóquio da Lusofonia*. Vila do Porto: 2011. p. 1-8. Disponível em:

<<https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/22084/1/A%20lagoa%20das%20sete%20cidades%20-%20pp.%20128-135.pdf>> Acesso em: 27 Mar. 2020.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Unicamp, 2007.

ROSARIO, Nilceleia da Silva. *Ilusões do mundo por Cecília Meireles*. São Paulo: Baraúna, 2012.

TAVARES, Jorge. *Aljubarrota: a batalha real*. Porto: Lello & Irmão, 1985.

Tatiana Prevedello é Doutora em Letras (Área de Concentração: Estudos de Literatura / Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (2014), com estágio de doutorado-sanduiche na Universidade de Lisboa (2013-2014). Dedicou-se, em sua tese, ao estudo da hermenêutica da escrita, direcionado, sobretudo, ao trabalho filosófico de Paul Ricoeur e às relações entre tempo, alteridade, memória, história e mimese na Literatura Portuguesa Contemporânea. Já atuou no Ensino Básico, Técnico e Tecnológico na rede federal. É docente do Colégio Militar de Porto Alegre. E-mail: t_prevedello@hotmail.com

THREE FICTIONS BY AMILCAR BETTEGA

The Photographer

Translated by Jethro Soutar

The photographer thought he was alone and sat down. A huge glass window, murky from the salt air, filtered the sunlight that fell on the beach, dulling it slightly. He put his camera on the table. His gaze quickly sought out the sea, having lingered on nothing else since entering the cafe. It was cold outside and rather blowy, but the sky was still very blue. The toning changed constantly, but the sky was still very blue. Inside the cafe, the light was warm and syrupy. The nature of the glass, or maybe the salt air itself, which clung to his skin, slightly distorted the yellow tone that filled every cubic inch of that aquarium at the sea's edge. The photographer sat there. Waiting.

The photographer placed his hand on the camera and stroked it, as a father would a daughter. Then he left his hand resting on the contraption, as if he'd forgotten it was there. The sound of the wind and the waves remained outside, murmuring silently against the glass. The photographer went on staring at the sea, his hand resting on the camera, which also appeared to be staring at the sea, its focus pointed at the white spray of the waves as they burst on to the sand amidst glittering speckles of light and salt.

After a little while in that position, frozen, his shape outlined against the big glass window that looked on to the sea, the photographer stood up and turned towards the door. He picked up his coat and went outside. His camera stayed where it was, perched on the table, lens pointing out to sea, strap spread out over the surface of the table like a sleeping snake.

The photographer walked past the café and down the steps that led to the beach. He seemed to have difficulty walking on the too-soft sand. There was no one else on the beach and his footsteps were the only marks on the sand's smooth surface. By now he was close to where the waves reached. Doubtless his shoes were starting to get wet, his feet to grow cold. The photographer stood still, hands stuffed in his coat pockets, facing the sea. He stared out at it.

A few moments passed, then he started to walk along the beach. Hands in pockets, eyes fixed on the horizon, he strayed a little and took a route just to the right of the café. His silhouette became lost in the twilight of nightfall. But he soon reappeared, now much closer, ten feet or so from the big café window. He kept on coming and then stopped and stood still again, in the empty space between here and the sea.

The window framed him perfectly. His coat tails and hair ruffled in the wind. His long figure, back turned, hands on hips, stood out sharply against the backdrop of the sea. Its waves no longer carried flashing speckles in their spray.

Inside the café, all was still and submerged in half-light. It was so dark you could barely see a thing.

The Convalescent

Translated by Brian Gould

A gentle light shines in through my bedroom window, sliding up onto my bed like an extra blanket pulled up to keep me warm. A few books rest on the bedside table. In a little while I shall plunge once again into the stories they tell, I shall once again become involved in the comings and goings of the characters, whose restlessness I can feel from where I lie, a throbbing of life which the closed covers of the books cannot prevent from escaping.

But that is for later. For the time being, I let myself slip beneath the surface into the late afternoon sunlight. The light is thick, almost viscous, and gives me the feeling that I am floating in it as if my room were the seabed and my body possessed a density that was only slightly greater than that of the surrounding water, not enough

to drag me down to the bottom. My body feels light, emptied of its strength, but emptied too of what it was that consumed its strength. Tiredness, more than physical exhaustion, is now no more than a track left by the passage of illness. Its effect is almost narcotic: I slip from wakefulness into sleep and back again, over and over again, while the gentle yellow sunlight lulls my bedroom.

During these brief periods of sleep, I dream about the characters in the books resting on my bedside table. Sometimes I am one of them and I see myself lying in bed, motionless, in a silent struggle with illness. But it is by no means unpleasant: to see and feel one's body from the outside is also a way of recovering what seemed to have been lost. I leave my body for a few moments, and then it is as if I had relieved it, not of pain, because that is no longer present in a convalescent body such as mine, but of the residual memory of that feeling, of those critical moments in which the most extreme demands were made upon the body, to which it responded by multiplying its strength to new, hitherto unthinkable, limits.

I surrender to the pleasure of this moment, of the light moving down the sky, albeit so slowly that it seems to be trying to perpetuate the instant. At last I pick up a book, open it at random, and read a paragraph, though only one because my capacity for concentration is precarious, and what I see is a fig tree, its imposing trunk supporting an abundant foliage, in whose shadow there lies a man.

He sleeps peacefully, his head pillowed on a rolled-up jacket. He has just eaten some figs, as is attested by the skins heaped up by his side. And how he sleeps. The shadow he casts is stationary, even though the sun is sinking toward the horizon. Some birds are making a fuss in the branches of the fig tree. But nothing seems to disturb the man's rest.

He lies still. His shadow blends into the afternoon shade beneath the spreading branches of the fig tree and he remains motionless. Night is falling. The temperature drops a few degrees. But nothing disturbs the man's sleep. He remains peacefully and deeply asleep.

While an ant wanders across the back of his hand, following the route marked out by the veins.

The man at work is seated at his work desk, trying to work. But if we wish to be strictly accurate we shall have to say that he is already at work, since this ‘trying to work’ is itself part of his work.

He has just finished reading a text in which the writer discusses, with sensitivity and at times even poetically, the job of writing.

And now he is writing something having to do with this text. He tries to put himself inside the skin of the author who wrote about the job of writing, he visualizes that author and writes sentences that he thinks that author might write in the event that he wished to add to the text or — he says to himself, in a flight of daring — even make some improvements to it.

This is clearly not part of his work. It is a kind of escape, one more among so many that the man at work embarks on in order to put off the moment when he will eventually have to start working. He creates for himself a thousand commitments and entangles himself in complicated situations, just so as not to have to face up to that moment of truth. He postpones things, he behaves as though he had all eternity before him, and in this way he contrives to keep alive, somewhere amid his fragile thought processes, the idea that his great book is holding itself in waiting and that one day it will emerge, one day when he has the time and the mental availability to settle down to the task.

But the man at work is mistaken.

He is mistaken because all his escapes, all his digressions to get away from work, also form part of his work.

And also, apart from the convenience, there is great comfort and consolation to be had in the knowledge that a great book sleeps within him. The man at work is aware that, despite all his difficulties, both imaginary and real (because in addition to the ones he creates for himself there are also concrete and quite important concrete obstacles, such as, for instance, the low, one might say insignificant, sometimes non-existent remuneration he receives for his work, which causes him, as one might deduce, evident problems of a material order, which, however, he prefers not to

specify for the time being) since, despite all those difficulties, all the twists and turns that serve the purpose of postponing the moment when he will have to settle down to his true work, despite all this, he knows he has it within him to produce something important, when the time comes.

That is his secret, his innermost node, which no one can reach without his consent, in other words, unless he himself should bring out into the light the fruit of this highly private and personal harvest.

And that is good enough for him.

It is sufficient for him to carry on bearing the anguish inflicted upon him by everything that keeps him away from his work but which, as noted earlier, contradictorily contributes to his retaining his belief that one day everything will be perfect and that, when that day comes, nothing will be able to keep him from his true work.

To dream of that day is to dream of paradise. We are all more or less agreed that paradise does not exist, but deep inside each one of us a hope still flickers that something closely resembling paradise awaits us at the end of this long, hard, and all too often unhappy, journey. As if it were a reward, a kind of compensation to make up for all the bitterness that we have to experience in the world.

For the man at work is no different from everyone else. He, too, still goes on living in the hope that one day, at last, everything will be perfect and nothing more will be able to keep him from doing his true work.

At this moment the man at work realizes that almost always, whenever he mentions his work, he uses the expression 'true work', as though there were some other kind of work that was not true but false. But this misuse of language, for let us call it that, dates back to a period when the man at work needed to justify, in the eyes of others as well as to himself, the somewhat unconventional situation into which he had been led by the kind of work he does.

Luckily for him that period has now ended. Now he can laugh up his sleeve at all those people who consider him a good-for-nothing, a parasite on society, an exploiter of those who, by doing productive and useful work, keep the world's gold on the boil.

Now he is able to talk about his work like anyone else, naturally and

eloquently, sometimes even demonstrating a certain quiet pride. When someone asks him what he does, he no longer stammers, no longer finds it embarrassing to have to answer such a simple and straightforward question, so commonly asked in the course of normal social intercourse.

Quite the opposite: he now has the ability to speak at length about his work, provided, of course, that he has before him an interlocutor who shows interest and is willing to listen.

Since, however, that is not always the case, what usually occurs is that, at the sign of the first yawn or other display of impatience on the part of the person he is addressing, the man at work falls silent.

Da obra de Amílcar Bettega, *Prosa Pequena*, Porto Alegre: Zouk, 2019.

Alfredo Bosi. *Brazil and the Dialectic of Colonization*. Translated by Robert Patrick Newcomb. Champaign: University of Illinois Press, 2015. 392 p.

Alfredo Bosi. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 404 p.

Some five years after Robert Newcomb's translation of *Brazil and the Dialectic of Colonization* (*Dialética da Colonização*) introduced readers of English to a seminal work of Brazilian literary and cultural criticism, Alfredo Bosi's essays continue to nourish debate about the conceptual and historical bonds that link literature, culture, colonialism, and post-coloniality. Although Newcomb's translation of the opening and longest chapter, "Colony, Cult, and Culture," was published in 2008 by the University of Massachusetts Dartmouth (edited and with a preface by Pedro Meira Monteiro), this publication of one of the best-known works by one of Brazil's most influential scholars offers cause for celebration as well as an opportunity to reassess the contribution of Bosi's *Dialética* to our understanding of Brazilian cultural history, more than twenty-five years after its original release. The scope of Bosi's critical project is enormous, ranging from the writings of José de Anchieta in the early colonial period to competing definitions of liberalism in the nineteenth century to contradictory invocations of the postmodern in the 1990s. Throughout, Newcomb ably captures the rhythm, tone, and emphasis of Bosi's prose, which can tend to the familiar prolixity of much Luso-Brazilian academic writing, rendering a text that is consistently readable as well as accurate in both substance and style. The volume contains ten essays accompanied by several sections of prefatory and supplemental remarks. Though mostly unified by a passionate concern about the interactions of politics, economics, and artistic creativity, which Pedro Meira Monteiro has termed a dialectic of resistance, the essays vary in their methodology from the literary-

critical to the historical, as Bosi systematically expands his subject matter to take in a broad collection of temporal and structural dimensions of Brazilian culture.

After the author's acknowledgements and a note written to accompany the UMass Dartmouth edition of the first essay, Bosi's study begins in earnest with "Colony, Cult, and Culture." In this chapter, Bosi exploits the shared etymological roots of these terms to develop a powerful analytical triad that informs the succeeding chapters by treating Brazilian history jointly in terms of (a) material relations and sociopolitical power, (b) inherited systems of values and understandings of history, especially within the context of early modern missionary Christianity, and (c) artistic and intellectual efforts to interpret the present and forge a collective project for the future. Although one may easily feel that Bosi overplays the importance of the common etymology that links his key terms, it is evident that this conceptual device allows the critic to illuminate the origins, features and, above all, the specific tensions that define significant texts and debates in Brazilian culture.

Throughout, the author is exercised by the question: to what extent do artistic and intellectual projects resist the colonial imperatives of political domination and economic exploitation (colony) and adapt the potentially inspiring or liberating legacies of tradition and religion (cult), in order to imagine and create a more egalitarian social future (culture)? The utility of Bosi's triad is clearest in the succeeding four chapters on early Brazilian writing, devoted respectively to the works of Anchieta, Gregório de Matos, Antônio Vieira, and André João Antonil (pseudonym of João Antônio Andreoni). In the plays and poetry of Anchieta, Bosi finds that the colonial divisions between the civilized and the barbaric, Christians and heathens, Us and Them, are replicated aesthetically. While the poet's lyric compositions are marked by "symbolism and an effusion of subjectivity," presupposing a reader who is the speaker's social peer, the missionary dramas written for the people display "a rigid, authoritarian, allegoric didacticism" (74). Similarly, though the critic detects in some of Gregório's religious poetry a mystical tendency "toward the dignifying of the individual in and of himself" (96), this attitude conflicts with and ultimately succumbs to the overpowering disdain expressed in the poet's other works. Bosi reads Gregório, the *fidalg*o in decline, as dishing out moral condemnation of those who contest his privileges – notably, the merchant class, Jews, blacks, and *mestiços* – and the rising mercantile system

that permits their social ascent. In Vieira, evidently one of his personal heroes, Bosi exposes the tragic inconsistencies that arise between sermons expressing a universalist theology that treats inequalities of rank and race as sinful inventions of humankind and others that capitulate to the slave economy by defending oppression, bondage, and servitude as a means of attaining salvation. And in Antonil's study of the Brazilian economy at the turn of the eighteenth century, Bosi finds the work of an Anti-Vieira, whose zealous pursuit of objectivity yields the perverse result of turning enslaved human agents into mere objects, while venerating the imagined suffering of sugarcane as though the commodity were a true subject of colonial history.

More varied in their concerns, the next four chapters address the political and aesthetic challenges of the nineteenth and early twentieth centuries. Having moved past the period of the Jesuits and their rival interpreters of colonial Christianity, Bosi discerns a peculiar interpretation of European Romanticism in the myth-building Indianist novels of José de Alencar. For Bosi, in order to accommodate the historical facts of colonial domination of native peoples by Europeans and the Romantic impulse to symbolically exploit Amerindians as noble ancestors of the Brazilian nation, Alencar's fiction relied on a "sacrificial myth," according to which indigenous heroes and other subordinate characters earn their nobility by sacrificing themselves for the benefit of the colonizers. Departing from literary analysis, "Slavery between Two Liberalisms" offers a historical argument for the view that Brazilian liberalism passed through two phases in the nineteenth century. For the first generation of adherents, liberalism mattered chiefly for its application in the defense of property rights, while the succeeding generation would find in liberal thought and language a resource to be employed in defense other values, including individual freedoms, labor rights, and modernization. Bosi argues that this generational conflict, grounded in immediate material concerns, accounts for Brazilian liberals' contradictory attitudes and approaches to the central questions of slavery, the slave trade, and abolition. Having discussed these problematics, Bosi returns in the next chapter to the realm of creative expression to consider "another knot – not that which tied together liberalism and slavery, but rather liberalism and prejudice" (208). In an essay largely devoted to a detailed analysis of Castro Alves "Vozes d'África," Bosi rejects the view that lyrics such as this one

should be read as primarily voicing protest to the contemporary reality of slavery in Brazil. Instead, he develops a meticulous reading of the poem, showing how Castro Alves reached deep into myth, tradition, and religion to portray Africa and its peoples as enduring tragic suffering due to the unknown but unredeemable crimes of forgotten ancestors, wailing cries that do not reach an absent God. Here Newcomb offers us a new translation of “Vozes d’África” that is far superior to the version included in Amy Peterson’s collection of Castro Alves’s *Major Abolitionist Poems*. The chapter closes with remarks on Lima Barreto and Cruz e Sousa, whose brilliant works evince their disaffection with the Brazilian Republic and its neglect of Afro-Brazilians. “Both men extract a rare counterideological lucidity from their condition as poor and marginalized writers” (233), Bosi contends, who criticize abolition and the Republic for allowing “a process that was advancing in two directions. Without: the black man is an outcast from a cosmetically modern and Europeanized Brazil. Within: the same black man is forced into the nether regions of a sordid, brutish, national capitalism” (234). In the ninth chapter, Bosi once more turns from the literary to the historical to study the interventionist legacy of positivism in Brazilian politics, the successor to the conservative and liberal attitudes discussed in earlier chapters. Bosi argues that the success and endurance of this imported philosophy in Brazil’s twentieth century “is proved by its capacity to receive and adapt to itself powerful modern tendencies like leftist social reformism and rightist authoritarianism” (263).

In the final essay and the three concluding sections that follow it, Bosi steps away from close textual analysis and turns to theoretical and methodological reflections. Exposing the division separating the conditions of production and consumption of university and erudite culture from those of popular and commercial culture, Bosi poses the bridging of this distance as one of the central challenges to be addressed by a critically engaged artistic or intellectual community. A lengthy “Postscript” to the last essay, written some ten years after the text it accompanies, wrestles vividly with the notion of postmodernity, its conflicting senses of the ultramodern and the anti-modern, as Bosi decries the “mental and moral dispersion, decomposition, inconsistency, and anomie presently afflicting Brazil” in the 1990s (321). The final two sections recapitulate the major tenets of the volume’s analytical approach, chief among them the claim that “there is no

colonial condition without a weaving together of labors, of cults, of ideologies, and of cultures” (325), and synthesize the results: “The dialectic of colonization described in these pages is less a seesawing between nationalism and cosmopolitanism (which one also observes in European cultures) than it is a struggle between localistic ways of thinking, which reflect calculations made concerning the here-and-now, and projects that imagine the transformation of society using discourses developed elsewhere but supplemented with universal arguments” (329).

If the edition has a flaw, it is that Newcomb’s fine translation is not accompanied by a proper introduction by the author, editor, or translator (the Author’s Note to the North American Edition was written to attend the publication of the first essay only). Though the notes include useful comments by Newcomb among the author’s own observations and references, these concise inclusions provide limited help for readers who would benefit from mention of the debates in which Bosi’s work participates, especially considering that the author does not always address his adversaries directly. For instance, to appreciate Bosi’s recurrent interest in how authors and politicians make use of ‘imported’ ideas to achieve local aims, readers are well served by familiarity with the polemic surrounding Roberto Schwarz’s arguments about what he calls misplaced ideas, which include political liberalism and literary realism in pre-abolition Brazil. In particular, Bosi’s extensive argument for dividing nineteenth-century liberalism into two distinct forms is usefully understood as a rebuttal to Schwarz’s contention that the period’s slave-labor economy dictated that Brazilian liberalism would have to stand for quite illiberal social values. However, without a guide to throw Bosi’s argument into relief, readers may miss part of what makes it interesting. Elsewhere, when Bosi complains that literary studies had suffered decline and increasing irrelevance due to their neglect of the historicity of writing and reading, he again avoids contesting directly other theoretical or critical contributions. Readers must independently evaluate the author’s criticisms of Brazilian literary scholarship, though some might have profited from a recommendation to compare the work of Afrânio Coutinho, for instance, whose promotion of the New Criticism makes him a likely target of Bosi’s attack on “anti-historicist” analysis.

More generally, though, in the absence of a contextualizing presentation, readers may wonder whether the book should be read more productively as contemporary scholarship or as a landmark text whose age nevertheless now shows. While Bosi's discussion of race and racial inequality represents a substantial contribution to the critical reappraisal of the canonical texts he studies, by the standards of our current discourse he may be criticized for treating racism as a subsidiary issue to a more central problem of economic stratification and injustice. And although Bosi shows some interest in gender inequality, contemporary readers may be struck by the almost complete absence of women among the cultural producers to be studied or receive even passing mention in the book. Finally, despite his call for the cultural elite to engage more seriously with the diverse streams of popular culture in Brazil, one may read with some discomfort a condescending or paternalistic note in Bosi's description of the poor, rural, or peripheral agents who maintain and reinvent the forms that constitute the realm of the traditional.

Though the book includes several addenda in which Bosi clarifies his aims and restates a number of his central arguments, his project might have been better served by a comprehensive revision of the original text or by the inclusion of a supplement that would bring it into more direct dialogue with a broader range of scholarship. One might question whether Bosi's central distinction between cult and culture cuts too deeply, given his identification of cult with religion and tradition, while culture is understood as the domain of secular innovation. The diminishing role of the church and the growth of secular culture is of course a significant feature of modernity, but the persistence and evolution of religion in its many forms warn against simply dismissing or minimizing its practice as anachronistic. Perhaps Bosi relies too heavily on a narrow conception of religion in terms of its historical institutions, norms, and social structures, with little regard for the subjectivity of religious experience. Although Bosi thinks that universalist theologies have historically held emancipatory potential, this view stands in tension with his disparagement of religious experience and the poor, uneducated Brazilians who seek it:

The migrant who reaches the city or a foreign land is a mutilated, deprived being. Fabiano, the protagonist of Graciliano Ramos's novel *Vidas Secas* (Barren Lives), is not a mythological figure invented by the author. His conduct will oscillate between the most humiliated subservience and flashes of violence until, one day, his working conditions or the circumstances of his community or family allow for the reconstruction of that web of signs and practices known as "popular culture."

Every instance of relief or improvement will seem to him a product of fortune. And he will still almost always turn to cult, to religious faith of the type now found in the *seitas* (sects) – the collective term for the evangelical (normally Pentecostal and millenarian) churches that have proliferated in Brazil since the 1960s – as the weaver capable of spinning together the strands of his fate. (36-37)

From foundational works like William James's *Varieties of Religious Experience* through recent contributions like Gordon Graham's *Wittgenstein and Natural Religion*, modern and contemporary philosophy provide a number of alternative means for thinking about the practical and phenomenological roles of concepts such as faith, worship, and the sacred and their possible application outside the confines of traditional religious organizations. But for Bosi, cult remains predominantly a semiotic system of social control and has little potential as a sphere of active, creative symbolic production for participants in religious practices and communities.

For all the analytical power that Bosi's approach musters, at times his readings might have benefited from theoretical resources that are now quite familiar. For instance, in his discussion of Antonil, Bosi marvels at the long passage that describes the agonies of sugar production – not from the perspective of the brutalized slaves who produced it, but from the point of view of the cane itself. For contemporary readers, it may in fact be difficult to read about the imagined anguish of the sugarcane without displacing the ostensible subject of the scene in favor of the enslaved people we know to have lived it. This might therefore have been an opportune moment to reflect on the Derridean observation that texts seem always to end up meaning something other than their producers intend or, if we incline to reception theory, to consider how much readers' social and material allegiances may influence our affective and cognitive formulation of the text's significance. The case is similar in the brief chapter on Alencar, where Bosi's preoccupation for the author's intentions leads him to find that "Alencar's intuition as a novelist outran his prejudices as an interpreter of our history" (157), instead of allowing that perhaps novels *always* outrun the intuitions, prejudices, convictions, and desires of their producers or that perhaps the attitudes and interests of the reader matter above all in interpretation. Though poststructuralism and reader-response theory were not in wide currency in Brazil when Bosi wrote most of the essays included here, such approaches are now so orthodox as to be noted in their absence and we can only guess what the author might have added to crucial

theoretical debates had he allowed himself to embrace a more dialectical mode of analysis in the more recent sections or in new introductory remarks.

Fortunately, readers seeking orientation can consult Monteiro's excellent preface to the UMass Dartmouth publication of *Colony, Cult, and Culture*, which offers a number of useful insights into the concerns that inform Bosi's dialectic of resistance. Given how rare it is for Brazilian monographs to be published in translation, readers of English are privileged to have access to this important book through Newcomb's superb work. Bosi's essays remain provocative and necessary reading for specialists and students of Brazilian culture.

David M. Mittelman

United States Air Force Academy

Kátia da Costa Bezerra. *Postcards from Rio: favelas and the contested geographies of citizenship*. New York, NY: Fordham University Press, 2017. 176p.

No dia 30 de abril de 2018, o jornal *Extra* publicou uma notícia sobre a mais recente ação da prefeitura do Rio de Janeiro: pintar alguns prédios da favela da Rocinha. Entretanto, somente as construções localizadas em frente à autoestrada Lagoa-Barra seriam “maquiadas”. A referida estrada é a principal via de acesso entre a Zona Sul carioca e a Barra da Tijuca, ambos espaços de grande concentração de capital na cidade. O prefeito da cidade, Marcelo Crivella, declarou em entrevista para um canal de comunicação da Rocinha que a ideia era revitalizar a aparência da comunidade em frente à Autoestrada Lagoa-Barra, para que os motoristas tivessem a impressão de uma comunidade arrumada e de um povo trabalhador, pois a comunidade estava muito feinha.¹ Os moradores da Rocinha criticaram a decisão da prefeitura, apontando as muitas necessidades da comunidade, tais como postos de saúde e escolas. A decisão da prefeitura do Rio de se concentrar na “imagem” da Rocinha evidencia a não-participação da comunidade no processo de planejamento urbano da cidade.

De que forma, então, pode-se pensar em mecanismos que permitam a atuação dos moradores de comunidades na organização do território urbano? Como legitimar o discurso dos moradores das favelas e, por extensão, sua cidadania? Qual seria o papel das produções culturais provenientes das favelas na reivindicação e legitimação da cidadania urbana? Essas questões estruturam o livro de Kátia da Costa Bezerra, *Postcards from Rio: favelas and the contested geographies of citizenship* (2017). O texto de Bezerra examina

¹ <https://extra.globo.com/noticias/rio/prefeitura-pinta-predios-na-rocinha-mas-so-os-de-frente-para-lagoa-barra-22639745.html> Acesso: 23 nov 2018.

como as noções de cidadania e pertencimento urbano estão entrelaçadas em diversas produções culturais oriundas da favela, sobre a favela, e para a favela.

A obra é fruto de uma longa pesquisa de campo iniciada em 2007, com o apoio do fotojornalista Walter Mesquita, que apresentou a pesquisadora a várias das produções culturais analisadas. Mesquita é parte do Viva-Rio, uma organização não-governamental, voltada à amplificação das vozes das favelas e da (re)introdução desses territórios à geografia oficial da cidade. Por meio de entrevistas, vídeos, fotografias, observação e escuta de moradores de diversas comunidades do Rio de Janeiro, Bezerra apresenta uma outra cartografia da capital. Este mapeamento incorpora as favelas cariocas e seus moradores à malha social do Rio, a partir de suas produções culturais.

A autora argumenta que as produções culturais oriundas das favelas são fundamentais no processo de construção de pertencimento à cidade já que materializam a luta pela representatividade. Por meio da arte, a favela desvela-se como espaço de resistência social e política. As manifestações artísticas ressignificam representações distorcidas das comunidades e de seus moradores, afirmando sua agência social e negociando espaços individuais e coletivos na geografia da cidade.

Com apoio de teóricos como Fischer (2008) e McCann (2015), Bezerra faz um excelente trabalho ao apresentar o contexto histórico, desde o surgimento das favelas no Rio de Janeiro e as mazelas sociais intrínsecas às ocupações irregulares, até a atualidade. A autora ressalta a potência e o alcance das vozes das favelas na contemporaneidade como a mudança mais nítida no processo de reivindicação do pertencimento legítimo ao território urbano e de (re)significação do espaço da favela enquanto locus de cultura e não somente de marginalização. A cultura constrói pontes, conectando a favela à cidade.

No primeiro capítulo, a autora apresenta dois projetos sociais focados na fotografia. *Moro na favela* e *Imagens do povo* nasceram como exposições fotográficas promovidas por fotógrafos de diversas comunidades da Zona Norte do Rio, como o Complexo do Alemão, o Complexo da Maré e Cidade de Deus, para citar algumas. *Imagens do povo* apresenta o trabalho executado por formandos de uma escola de fotografia composta por moradores das comunidades mencionadas, entre os anos de 2004 e 2009. A exposição que posteriormente culminou em um livro, lançado em 2012, apresenta a poética e a

humanidade dos moradores registradas por eles mesmos, numa tentativa de combater as concepções estereotipadas de violência e pobreza. Em 2003, a exibição *Moro na favela* foi parte da Foto-Rio, uma bienal internacional de fotografia e, em 2005, com subsídio do Viva Favela, uma iniciativa do Viva-Rio, a exibição ocupou os espaços que retrata: tornou-se itinerante e passou dois anos circulando por diferentes favelas, escolas, praças e centros culturais do Rio de Janeiro. Aqui, fica evidente a importância do espaço de circulação da exibição fotográfica, quem a consome e qual estética de representação é utilizada. Com a circulação da exibição não só por espaços culturais de privilégio, mas também pelas favelas que retrata, *Moro na favela* auxilia no processo de significação e auto-reconhecimento dos moradores. O que há em comum entre *Imagens do Povo* e *Moro na favela* é, portanto, a resistência ao apagamento do papel social dos moradores. As imagens inserem a realidade da favela e de seus moradores dentro da cartografia urbana do Rio de Janeiro. Sua circulação por diferentes espaços na cidade (“morro” e “asfalto”) introduz diferentes públicos a realidades que mesmo sendo distintas têm pontos de contato.

No segundo capítulo a autora traz ainda a humanização como tema, mas sob uma outra perspectiva. Bezerra analisa três curta-metragens—*Picolé, pintinho e pipa* (2006) dirigido por Gustavo Melo, *Seja bem-vindo à nossa Tavares Bastos* (2009) dirigido por Frédéric Choinière e outros parceiros, moradores da favela Tavares Bastos e *Tempo de criança* (2010) dirigido por Wagner Novais. As produções analisadas propõem uma releitura da infância e como as crianças se apropriam e (re)configuram o uso do espaço público pela diversão e brincadeiras, ressignificando a infância na favela, indo além de estereótipos sociais. A autora questiona as recorrentes formas de violência estrutural de que as crianças das favelas são comumente vítimas, tais como envolvimento com o tráfico de drogas e evasão escolar, como único caminho possível. Os filmes promovem a legitimidade e naturalidade das relações infantis em espaços não-privilegiados. Evidenciam, portanto, que a infância na favela, assim como na cidade, é marcada pela negociação das relações entre crianças e adultos, dentro do espaço em que habitam.

No terceiro capítulo, a autora aprofunda e problematiza a relação entre cidadania e pertencimento urbano através de uma análise diacrônica comparativa entre *Maria Déia* (2001) e *ImPACtos* (2009). *Maria Déia* (2001) é um conto sobre a quebra da vida cotidiana

de moradores do morro de Santo Antônio durante o processo de remoção da favela nos anos 50. Enquanto o curta-metragem *ImPACtos* (2009) reúne entrevistas e fotografias em preto e branco de moradores que foram direta ou indiretamente afetados pela remoção de casas para a construção do teleférico no Complexo do Alemão, entre 2011-16. Bezerra expõe os interesses conflitantes dos moradores e do estado no processo de produção do espaço e como o uso de políticas públicas acarreta o desenvolvimento urbano seletivo das favelas, ao mesmo tempo que ignora muitas das necessidades existentes nas comunidades. A autora oferece um panorama histórico do discurso modernizador do estado e o papel dessas narrativas na construção da imagem da favela como um espaço de consumo. E, também, como seus moradores buscam superar a marginalização histórica por intermédio das produções culturais.

No último capítulo, Bezerra analisa os teleféricos instalados no Complexo do Alemão e no morro da Providência enquanto monumentos. A autora examina a arquitetura e a decoração das estações do Complexo por meio de um diálogo entre o texto *Teleférico* (2012), escrito por Jorge Mário Jaureguí, arquiteto responsável pelo projeto, e fotografias tiradas por ela mesma. Sua análise demonstra a maneira incisiva como o estado se apropria do espaço das favelas para atrair capital estrangeiro, inserindo-as no mapa turístico e de consumo da cidade e ignorando os residentes das comunidades.

Bezerra também analisa o trabalho do artista francês JR, que entrevistou e fotografou 20 mulheres do morro da Providência, cujos parentes foram vítimas da violência entre policiais e traficantes na favela. As fotografias foram expostas em casas da favela e oferecem um testemunho visual do luto das mulheres retratadas. Enquanto executava seu trabalho, JR conheceu Maurício Hora, um fotógrafo engajado em projetos sociais na comunidade. Hora também promoveu uma intervenção artística em 2011, composta por 200 fotografias em preto e branco com os rostos dos moradores que tiveram suas casas marcadas para demolição, em decorrência da construção do teleférico. A parceria entre os fotógrafos culminou no projeto *Inside out: Morro da Providência*. Bezerra lê essas fotografias como uma galeria de arte alternativa que transforma as casas marcadas para remoção em símbolos de resistência ao poder dominante. Os trabalhos de ambos fotógrafos buscam, portanto, retratar os moradores da Providência sob o um olhar humanizador, que

resgata corpos e territórios da ótica da violência e do ofuscamento. Dessa forma, a fotografia funciona como veículo de resistência a políticas públicas repressoras.

Postcards from Rio apresenta um excelente panorama das intervenções urbanas ocorridas no Rio de Janeiro na última década, majoritariamente fruto dos megaeventos que foram sediados na cidade (Copa do Mundo em 2014 e Olimpíadas em 2016). Por meio do diálogo entre produções culturais distintas analisadas ao longo da obra, Bezerra estrutura sua narrativa de forma clara e fluida. A partir do lugar de fala dos moradores das favelas, busca demonstrar as lacunas deixadas pelo poder público nas comunidades e como os moradores constroem estratégias de resistência para que suas demandas possam ser ouvidas e atendidas.

Todas as produções culturais analisadas por Bezerra são de grande valia por estarem fora do circuito comercial e apresentarem espaços estigmatizados de maneira inesperada ao leitor/telespectador. Destaco a leitura da autora da obra *Morrinho*, uma instalação que replica uma favela em miniatura, em exposição no Museu de Arte do Rio (MAR). Na conclusão de sua obra, a autora desvela os elementos surpreendentes presentes na instalação, muitas vezes ignorados pelos visitantes. Um bom exemplo é a presença das narrativas e vivências das personagens que compõem a instalação original da obra na favela do Pereirão e o apagamento dessas mesmas narrativas na exibição do museu.

O aparato teórico usado por Bezerra aborda a questão do pertencimento à cidade através pensadores como Lefebvre (2001), Harvey (2008) e Soja (2010). Portanto, a contribuição de *Postcards from Rio* é de grande valia para diversas áreas de pesquisa, como Estudos Culturais, Estudos Urbanos, Estudos da América Latina e Estudos Literários e Midiáticos. Através do que se pode chamar de uma “poética do acolhimento”, pela escuta das favelas a partir da realidade de seus moradores, *Postcards from Rio* se contrapõe textualmente ao apagamento simbólico da complexidade das vidas das favelas do Rio de Janeiro.

Andressa M. Maia

M.A Candidate in Brazilian Literature

University of New Mexico

Juliano Klevanskis. *Novos fármacos & outras histórias*. Belo Horizonte: Scriptum, 2019. 248 p.

A linguagem da ficção, que é um real por si mesmo, joga o leitor num universo irreal criado pela obra. A literatura é *écriture* (como a denominava Barthes), sendo, por isso, uma espécie de *autre* que cria novos mundos paralelamente ao mundo “real”.

O leitor é chamado a viver o que o autor lhe propõe, dentro de regras específicas da criação literária, numa realidade concreta -- mesmo quando representando o impossível, o irreal, o fantasioso -- a da ficção que materializa seu próprio universo. O poder de criar é o poder de fundar novos mundos. A literatura não é a imitação do mundo, não é seu reflexo, mas a realização de si mesma. E é acreditando nela, como se estivéssemos em presença da verdade, que acreditamos no poder de nos fazermos navegantes de um mundo paradoxal, onde a mentira, a impossibilidade da verdade, a insuficiência do ser, tornam-se realização de uma irrealização (como dizia Blanchot).

Essas reflexões iniciais servem para nos introduzimos no livro *Novos fármacos & outras histórias*, de Juliano Klevanskis (Scriptum, 2019). Diferente do escriba que, “há milhares de anos, copia os rolos da Torá, meticulosa e ortodoxamente” (Prólogo), os contos apresentados no livro, embora muitos deles mergulhados na cultura judaica, levam o leitor a universos fantasiosos, onde a realidade é sabotada insistentemente, seja no universo das situações prosaicas ou nas situações da ordem mais fincada em tradições religiosas e familiares. Não só, pois aqui também se ficcionalizam as tradições intelectuais judaicas, com seus livros sagrados, suas histórias ancestrais e suas práticas religiosas.

Em alguns momentos, como se pode ver no conto “Senhora Cohen”, percebe-se o arremedo da própria escrita bíblica ao se tratar de um tema contemporâneo, como a questão do empoderamento feminino, da questão do uso das tecnologias, da função do poder paterno e, ao mesmo tempo, das regras religiosas que organizam aquela família e seus valores, como pode ser exemplificado nas seguintes colocações do conto: “Ignorar as dúvidas do filho é pecado”, “A última palavra aqui é minha!” e “Equidade de gênero, percebem? E querem introduzi-la no judaísmo! É mais um modernismo!...”

Assim, dribla-se todo o jogo do poder patriarcal numa construção ficcional -- segundo o autor, à maneira de Arthur Azevedo -- que nos faz pensar nos textos bíblicos onde os ensinamentos se dão através de conversas prosaicas exemplares.

Já que a realidade da literatura pode transformar a simples existência das personagens num fantasioso universo de acontecimentos, a cada conto de Klevanskis que lemos somam-se as situações absurdas que aparecem constantemente, mesclando dados do real a elementos do fantástico. Um exemplo é o conto “Gato Borges”, que elenca no seu referencial dois escritores da chamada literatura fantástica, Jorge Luís Borges e Murilo Rubião.

O nome do gato e o personagem desaparecido, Murilo Rubião, procurado pela polícia, se encontram numa trama maluca onde o gato, que passa a morar na casa da senhora Ême e do senhor Pê, começa a comandar as ações do lar, desenvolvendo um poder absoluto sobre seus moradores. Da convivência simples de uma senhora sonhadora, nostálgica da vida das grandes cidades, com seus restaurantes, teatros e cinemas, e do marido, preocupado com as tarefas cotidianas de plantar, colher, aguar a horta e cuidar das galinhas, vivendo no aconchego de uma vida simples com seus três gatos, eis que surge o imprevisto, um novo gato que instaura o absurdo e desregula toda a realidade.

A transfiguração dos nomes das personagens já nos introduz no mundo da ficção fantasiosa. Denominados como letras do alfabeto (M e P), indicam que pertencem ao reino da escrita, ao universo da criação literária.

É nesse redemoinho de referências literárias, religiosas e da própria escrita que vão se constituindo os contos de *Novos fármacos & outras histórias*, mas tudo isso

mergulhado em situações inesperadas, que contradizem o real a todo tempo, fazendo o leitor deslizar por alguns instantes no desespero de não saber qual o limite desses universos. Os contos “De repente, um tiro” e “Suicídio paralelo”, nos introduzem nesse dilema dos limites das ações reais e irreais, por exemplo.

Sendo essa reunião de contos um livro, não poderia de deixar de refletir sobre leitores e vendedores de livros, os livreiros, num conto bastante engraçado, onde situações também absurdas se mesclam à prosa cotidiana da existência de uma livraria. Refiro-me ao conto “A arte de pedir um livro em uma livraria”. Numa enciclopédia do gosto dos compradores por livros específicos desenha-se o caráter e ansiedades de cada um deles. Da relutância sobre preços, entregas, procuras vai se formando o universo de uma livraria e suas personagens que são desnudadas em suas exigências de leitores.

Novos fármacos & outras histórias é um livro singular. Com forte referencial intelectual na cultura judaica, busca ainda sim empreender uma invenção literária que ultrapassa os ditames das verdades estabelecidas, procurando nas entrelinhas do absurdo aquela verdade que a literatura carrega, a do confronto com a linguagem comum, o abandono das certezas que se querem imutáveis. Como dizia Maurice Blanchot, em *L'entretien infini*: “Escrever, desse ponto de vista, é a maior violência, pois transgride a Lei, toda lei e sua própria lei. ”

Há dois exílios para o escritor: ele está fora do mundo e fora de si. Por isso escreve, não permanecendo onde está, não pertencendo a nenhum lugar. Exilado está, mas dentro do único lugar que lhe interessa: o lugar da liberdade de criação.

Jardel Dias Cavalcanti

Universidade Estadual de Londrina