



REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

N.58 V.31 - 2018

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

- A autorreflexividade na epopeia indianista romântica: Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Daniel Campos**1
Roger Friedlein
- Mutating Meninos da rua: teatro religare, Don Quijote and the theater of the oppressed** ...17
Jose Julio Velez Sainz
- Noite, uma novela psicanalítica de Erico Verissimo**31
Zama Caixeta Nascentes
- Escritores pensadores: cultura literária e filosofia**59
Márcia Ivana de Lima e Silva
- De personagens negras à autoria negra no conto mineiro**70
Gustavo Tanus
-

LITERATURA/LITERATURE

- O aniversário**88
Jane Tutikian
- Delicada explosão**93
Jane Tutikian
-

RESENHA/REVIEW

- Jacques Fux. Nobel. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018. 127 p.**.....100
Vitor Cei
- Ignácio de Loyola Brandão. Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra nela. São Paulo: Global, 2018.**.....105
Israel Augusto Moraes de Castro Fritsch
- Guto Leite. Talvez um instrumento o que se houve no fundo. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2017. 118 p.**108
Luiz Maurício Azevedo da Silva

BRASIL BRAZIL

Miguel Sanches Neto. *A bicicleta de carga e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 132 p.112
Christini Roman de Lima

Milton Hatoum. *A noite da espera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 240p.118
Benhur Bortolotto

Maria Lúcia Dal Farra. *Terceto para o fim dos tempos*. São Paulo: Iluminuras, 2017. 128 p.122
Carina Marques Duarte

FÓRUM/FORUM

O dramaturgo e contista Ivo Bender.....127
Henrique Lima Araujo

A AUTORREFLEXIVIDADE NA EPOPEIA INDIANISTA ROMÂNTICA: GONÇALVES DIAS, GONÇALVES DE MAGALHÃES, DANIEL CAMPOS

Roger Friedlein
Ruhr-Universität Bochum

Abstract: Although epic poetry could seem more adequate for extensive historical narratives, it also dedicates considerable space to reflection on itself and on art in general. This auto-reflexive dimension of epic poetry remains largely unexplored in the context of Iberian and Latin American Romanticism. This article intends to present different modalities of self-reflexive narrative in three examples of epic poetry from Brazilian and Bolivian *indianismo* (Gonçalves Dias: “I-Juca Pirama”, 1851; Gonçalves de Magalhães: *A Confederação dos tamoiós*, 1856; Daniel Campos: *Celichá*, 1897), differentiating between self-reflexiveness in the narrator’s discourse and in his diegesis. On both textual levels, the chosen examples put on stage characters of poets that reflect the ideas of Romanticism, ranging from the character of the Indian as a poet to the voice of the epic narrator himself. The self-reflexiveness of epic poetry in the 19th century contributes thus to the evolution of contemporary literary theory, but maintains his potential of difference from the discourses that are articulated in a non-fictional context.

Keywords: *Indianismo*; Romanticism; Epic poetry; Self-reflexiveness; Brazilian literature; Latin-American literature.

Resumo: Embora a poesia épica pareça mais propícia para relatos históricos de grande formato, ela também concede espaços consideráveis, e por vezes centrais, à reflexão sobre ela própria ou sobre a arte em geral. Essa dimensão da poesia épica está em grande medida por explorar no contexto do Romantismo ibérico e latino-americano. O artigo propõe-se apresentar diferentes modalidades de autorreflexividade em três exemplos da poesia épica do indianismo brasileiro (Gonçalves Dias: “I-Juca Pirama”, 1851, e Gonçalves de Magalhães: *A Confederação dos tamoiós*, 1856) e boliviano (Daniel Campos: *Celichá*, 1897). Será básica a diferenciação dos fenômenos autorreflexivos no discurso do narrador – sejam explícitos ou transmitidos só através da forma – daqueles relacionados com a diegese épica. Nos dois níveis textuais, os exemplos escolhidos encenam figuras de poetas cujas características refletem as ideias do Romantismo, seja na figura do índio como poeta ou seja na própria voz épica. Os poemas épicos do séc. XIX contribuem, portanto, de maneira autorreflexiva, ao desenvolvimento do discurso teórico da época, mas possuem, ao mesmo tempo, um potencial de diferença daqueles discursos articulados em contexto não ficcional.

Palavras-chave: Indianismo; Romantismo; Poesia épica; Autorreflexividade; Literatura brasileira; Literatura latino-americana.

1 Introdução: autorreflexividade¹

Proposições teóricas ou históricas sobre poesia épica, como sobre a arte em geral, não se formulam unicamente em textos paratextuais ou metatextuais. Também dentro das próprias ficções elas são articuladas, e constituem desse modo a dimensão autorreflexiva do texto literário. Através dela, o próprio texto literário é capaz de pertencer ao discurso *sobre* literatura. Esse fato bem conhecido formou, nas últimas décadas, um vasto campo terminológico que inclui termos como metaficção, metapoesia, autorreferência ao lado de outros já mais clássicos como *mise-en-abyme* ou teatro no teatro. Todos eles pertencem à mesma família terminológica da metaização. Sua característica comum principal, sem serem sinônimos, está em todos eles designarem o fato do texto literário metaizado fazer referência e formular proposições sobre si mesmo ou sobre o sistema das artes, de que ele forma parte, entendendo como sistema o conjunto de 1) poeta, 2) mensagem poética e 3) público. Nos referimos aqui ao “sistema das artes” e não só à “literatura” por duas razões: por um lado porque a metaização pode ocorrer da mesma maneira em outros tipos de obra artística como na metapintura ou no metafilme etc., e por outro porque as obras literárias têm capacidade de formular proposições intermediáticas, referidas a outras mídias artísticas – um poema que reflete sobre pintura, nesse sentido, não deixa de ser autorreflexivo. Porém, por comodidade vamos referir-nos a partir de agora somente à autorreflexividade literária, mas sempre deixando subentendido que as outras mídias artísticas são abrangidas de forma análoga.

A autorreflexividade da poesia épica, em especial, é uma dimensão desse gênero literário que, apesar do aumento de interesse que a épica do século XIX recebeu nos últimos anos no Brasil e em vários pontos da Europa,² ainda não foi suficientemente explorada. No mundo lusófono tradicionalmente – e com razão – associada às amplas narrações de matéria histórica, o gênero épico poderia parecer menos propício para as reflexões sobre si próprio e sobre a poesia e a arte em geral. Mesmo assim, a epopeia possui pelo menos desde o Renascimento e desde *Os lusíadas* de Camões e os seus

¹ Este texto é a reelaboração de uma versão anterior (Friedlein 2015[a]), que incluía um exemplo textual a mais, mas não foi levado para a mesma consideração final.

² Alguns desse contributos mais novos são mencionados na bibliografia deste artigo.

coetâneos e conterrâneos ibéricos uma dimensão autorreflexiva em muitos casos determinante para a constituição do sentido desses poemas.³ Depois da Ilustração do século XVIII, com a sua tendência de objetivação e minimização da presença do narrador⁴ nos poemas épicos, podemos partir da observação de que, no contexto romântico do século XIX, a autorreflexividade nos poemas épicos ganha nova importância, sendo substancialmente renovada. Concretamente, o aumento de elementos autorreflexivos no contexto epocal romântico vem dado pelo novo ideal de subjetividade do poeta: esse ideal traz novas ideias acerca do heroísmo e reforça, ao mesmo tempo, a dimensão autorreflexiva – uma reflexão que obedece por um lado à necessidade de reafirmar o gênero no novo panorama ideológico e por outro lado ao maior espaço concedido em todos os gêneros literários à expansão do eu, trazindo também mais reflexões sobre a tarefa do poeta e o ser da poesia.

Neste artigo nos propomos de dar um primeira ideia acerca de quais proposições são articuladas na poesia épica do Brasil do Romantismo, e em quais níveis do texto épico isso acontece. Como referente teórico de base, nos servimos do teórico da literatura Werner Wolf (2009), que diferencia convenientemente a autorreferencialidade da autorreflexividade, e essa última da metarreflexividade. O primeiro dos três termos diz respeito aos fenômenos textuais em que se referem a quaisquer elementos do sistema comunicativo literário ou artístico (e portanto não ao “mundo” fora desse sistema) – é o caso, por exemplo, do fenômeno da rima, em que um elemento se refere ao segundo pela semelhança fonética. De *autorreflexividade*, no entanto, será questão quando essa referência é constituinte da significação – como, por exemplo, quando o narrador comenta uma personagem da sua diegese ou suas ações. Finalmente Wolf reserva o termo de metarreferência ou metarreflexividade aos casos em que a referência não só constitui uma significação, mas testemunha e cria, além disso, consciência do sistema comunicativo em que ela própria se faz – como, por exemplo, quando o narrador se refere e explica as características estruturais da sua própria obra, ou quando uma obra literária ou artística em geral é encenada dentro do

³ Friedlein 2014 e Friedlein 2015[b].

⁴ Chamamos a instância narradora do poema épico de narrador, quando a tradição da crítica literária tem tendência a usar o termo pouco definido “o poeta”. Desde o ponto de vista da narratologia, o poema épico é uma narrativa em verso, e por conseguinte não há razão para não chamar essa instância de narrador.

mundo narrativo: nesses casos de autorreflexividade há consciência do sistema comunicativo, e, portanto, pode-se falar de metarreflexividade. De fato, é unicamente essa última variedade que nos ocupará na análise dos poemas indianistas; mas considerando que o termo autorreflexividade, por ser o mais comum, pode servir de termo guarda-chuva, damos preferência ao uso do mesmo.

2 *Celichá* e “I-Juca Pirama”: autorreflexividade na diegese

A manifestação mais conhecida de autorreflexividade na poesia épica indianista, e noutros gêneros literários igualmente, é a poesia encenada dentro da narração. Ela ocupará a primeira metade das minhas considerações. Cantos inseridos dentro do poema épico (“poema no poema”) podem ser apenas mencionados pelo narrador ou então ser representados numa cena: em qualquer caso, o poema no poema estará ligado a uma figura de poeta ou de cantor e a circunstâncias que indefectivelmente transportarão ideias acerca do que é e como é a poesia ou a arte em geral. Os dois exemplos para concretizar a autorreflexividade dentro da diegese serão tirados, um da poesia épica indianista do Brasil e, outro da América hispânica, que no que diz respeito ao indianismo, formam um complexo histórico e ideológico único.⁵ Isso fica palpável nas muito prováveis relações genéticas entre os textos, muitas vezes reforçadas por contato real de alguns escritores épicos hispanoamericanos com o Brasil: o uruguaio Magariños Cervantes menciona a origem brasileira da sua epopeia gauchesca; o seu patrício Zorrilla de San Martín refugiou-se no Consulado Brasileiro de Montevideu antes de partir para o exílio (esse porém, na Argentina). Além dessas circunstâncias biográficas dos autores, é por outro lado difícil não pensar, por exemplo, em “I-Juca Pirama”, de Antônio Gonçalves Dias, quando se lê o poema *Celichá*, do boliviano Daniel Campos, e difícil não lembrar dos romances de José de Alencar na hora de leitura de *Tabaré*, do uruguaio Zorrilla de San Martín.

O primeiro exemplo é o poema épico *Celichá* (1897), dividido em 16 *cuadros*, do boliviano Daniel Campos (Potosí, 1829-1902): o esposo da protagonista Celichá, um

⁵ Treece (2000), Jobim (2006) e Franchetti (2008) assim como a introdução do artigo de Marques (2006).

índio guarani de nome Itaú, manifesta o seu amor por ela num canto de amor. Diz o narrador que Itaú

[...] toma un ligero instrumento,
colgado en la verde palma;
una primitiva cítara,
con sus cuerdas enclavadas
a un arco amarillo y ancho,
de flexible junco o caña.
Ensayo débil preludio
como el suspiro de un alma,
y de ese pobre instrumento
unos acordes arranca
tan penetrantes, tan vivos
que como el dolor desgarran
(Campos 1954: 66).

O canto de Itaú, aprendemos logo, assemelha-se ao canto dos pombos; ele tem alegrias e tristezas, testemunha profunda comoção, e sobretudo, logo a seguir é reproduzido explicitamente: são nove sextetos, destacados também pela sua *forma* do contexto métrico do poema à sua volta. Como cantor amoroso, Itaú é representado como “el bardo cuyo corazón ardía” (Campos 1954: 65 e 70). Noutro momento posterior da narração, agora já casado com sua amada Celichá, Itaú será preso numa excursão de caça por um grupo de soldados brancos exploradores da região do rio Pilcomaio, no Grão Chaco de Bolívia, e vai proferir, no momento de iminência da sua morte, um canto de adeus:

Marcha firme y resignado
a su inexorable suerte,
de sus verdugos en pos;
cuando ya la playa advierte,
lanza su canto de muerte,
del alma postrer adiós.
“Traje contados mis días
por el grande Juvichá;
adiós mis selvas sombrías,
ya el sol no me alumbrará;
adiós, adiós, Celichá”
(Campos 1954: 122).

Uma das ideias autorreflexivas transmitidas por esta cena será, como é evidente, que poesia é aquela produzida pelos autóctones do lugar (e não pelos soldados brancos), a qual leva marcas populares na métrica como o verso curto com rima frequente e fácil (esquema *abaab*: días-sombrías, Juvichá-alumbrará-Celichá), e que brota nos

momentos de máxima intensidade de sentimentos, no amor e na morte. Transmite-se nesta encenação, portanto, um conceito de poesia claramente romântico e anti-erudito.

De fato, porém, em *Celichá*, de Daniel Campos, encena-se ao lado dessa poesia popular do herói também um outro conceito de poesia mais erudito. Vamos logo voltar a esse outro aspecto do poema, e também às cenas de “canto do cisne” na hora da morte.

Para o leitor brasileiro, mal será preciso esclarecer que uma cena de “canto do cisne” de um índio à beira da morte por sacrifício pode ser achada no poema “I-Juca Pirama” de Gonçalves Dias (Caxias do Maranhão, 1823-1864), publicado nos *Últimos cantos* desse poeta, de 1851. Mesmo se, no “I-Juca Pirama”, as circunstâncias da despedida do herói e a pessoa a quem ele dirige seu canto do cisne não são as mesmas que em *Celichá* (no “I-Juca Pirama”, quem será sacrificado despede-se de seu amado pai), o conceito de poesia do índio que no dois poemas se transmite seria fundamentalmente o mesmo. Como se sabe, o genial poema de Gonçalves Dias gira em torno de um conflito de valores, entre um guerreiro tupi, dominado pelo *amor* filial para com o seu pai, e o código de *honra* da sociedade ao seu redor, e que abrange tanto a tribo de tapuias que o leva preso quanto o próprio pai, que não aceita a ação do filho: ele, o filho, condenado à morte no cativeiro, pede para ser poupado, impulsionado pelo amor e a compaixão pelo pai que nessa altura está agonizante. Contudo, esse conflito de valores bem possui uma vertente poetológica, já que nele se encena uma figura de poeta. O guerreiro produz um único canto, e isto acontece no momento em que afirma os seus valores supremos, contra os da sociedade a sua volta. Ao final, o herói conforma-se, isso sim, às regras e valores tradicionais da comunidade, e se deixa sacrificar, mas sabendo que só assim vai satisfazer os máximos desejos do pai. O guerreiro cantor, poderíamos dizer, na sua morte, ficará fiel às tradições e as obedece, mas ao mesmo tempo na sua morte realiza-se um ato supremo de amor ao pai, que é mais servido pela morte do que pela vida do filho. Esse tipo de heroicidade não será reconhecido no arredor imediato do herói, mas sim pelo leitor do texto.⁶

⁶ Vid. Machado Nunes / Brunke 2018.

Nessa leitura, a poesia do canto de morte é produzida, pois, por uma figura de poeta que, marginalizado pela comunidade, realiza o seu código de valores individual até o último extremo e sem renúncia. Nesse sentido, a figura do guerreiro cantor de “I-Juca Pirama” é a figura do poeta romântico por excelência, individualista e em relação conflitiva com a sociedade. Do ponto de vista da autorreflexividade referida à história da poesia, podemos constatar que o poema transmite a ideia de que a poesia primordial do Brasil, indígena, possuía figuras de poetas, à margem da sociedade e obedecendo a um código de valores subjetivo, como os poetas românticos do século XIX.

Mas tanto em Gonçalves Dias quanto no seu seguidor Daniel Campos nos Andes bolivianos, a encenação da poesia não se limita aos tempos antigos da poesia *oral*. Ela vai atravessar o limiar da escrita, e nos mostra como. Em ambos os exemplos, a poesia popular oral dos protagonistas índios passa por uma primeira fase de transmissão também oral, personificada nos dois poemas na figura de um índio velho. Em “I-Juca Pirama”, ele aparece por primeira e única vez no trecho final do poema; em *Celichá*, num *frame* narrativo, formado pelo prólogo mais o final do poema. Comparemos as duas construções.

Em *Celichá*, depois da morte do protagonista, sua esposa Celichá extingue-se da vida pela dor experienciada na perda do marido, e é enterrada debaixo dum ipê rosa (*lapacho*). Será igualmente um túmulo ao pé de um ipê que o autor, no prólogo do livro, diz ter achado na região do rio Pilcomaio. O leitor informado da época, numa cidade pequena como Potosí, nos Andes, saberia sem nenhuma dúvida que o autor, a figura localmente bem conhecida de Daniel Campos, tinha sido na realidade o comandante da primeira expedição científico-militar boliviana realizada na mesma região do Grão-Chaco em que está ambientado o poema. O autor, segundo o seu prólogo, teria perguntado a um velho autóctone dessa região pela personagem enterrada no túmulo do ipê e teria conhecido a história de Celichá. Desse material lendário teria elaborado o seu poema. O enterro da viúva Celichá debaixo do ipê rosa no final do poema não pode deixar de fazer pensar que se trata do mesmo túmulo do prólogo paratextual. Daí desprende-se a ideia de que, no poema *Celichá*, a poesia se origina no estádio histórico de primeira oralidade popular e indígena, representada nos cantos de

Itaú, passa por uma transmissão oral, e chega no estado da escrita depurada, erudita e branca do narrador que nela se baseia. Encena-se dessa maneira uma espécie de micro-história da poesia boliviana dentro do poema.

Vejamos em comparação a encenação em “I-Juca Pirama”. O poema acaba no trecho X, quando aparece um velho índio Timbira, personagem coberto de glória, que guarda a memória do jovem guerreiro da nação inimiga, e a conta à posteridade. Na leitura *ética* do poema, esse trecho confirma os valores do guerreiro tupi, que unia a sensibilidade e o amor com uma valentia invulgar. Na leitura *poetológica*, o conto do velho Timbira representa a fase de transmissão oral da poesia, já que ele lembra e conta como ouviu “cantar prisioneiro / seu canto de morte, que nunca esqueci”. Mas esta fase de transmissão poética não significa só memória e reiteração idêntica de uma poesia que já passou. O trecho em que fala o velho Timbira apresenta uma modificação formal. Ele tem alternância de versos hendecassilábicos com os pentassílabos que o guerreiro havia usado no seu canto de morte:

Eu vi o brioso no largo terreiro
Cantar prisioneiro
Seu canto de morte, que nunca esqueci:
Valente, como era, chorou sem ter pejo;
Parece que o vejo,
Que o tenho nest' hora diante de mi.
(Dias 2008: 1149)

O conto do velho Timbira assume a mesma forma métrica pentassilábica do guerreiro cantor, mas alternando-a com um metro erudito e extravagante, estabelecendo desta maneira um modelo de poesia mista entre a forma erudita e a poesia oral do poeta tupi, no qual o hendecassílabo (5+5 = 11!) reduplica e ecoa os versos pentassilábicos.

A autorreflexividade neste caso singular realiza-se, portanto, sobretudo na forma, transmissora de um conteúdo poetológico quando nela se materializa o fato da poesia primordial do finado herói (pentassilábica) sobreviver envolvida no discurso erudito do velho (em hendecassílabos), e ulteriormente no discurso do narrador do poema que começa o seu “I-Juca Pirama” nos mesmos hendecassílabos: é um micro-relato da história poética do Brasil, contada como uma continuação desde os tempos

pré-coloniais até o presente do narrador. Essa última observação nos faz lembrar que a autorreflexividade dos poemas épicos não se constitui exclusivamente por meio da diegese. Autorreflexividade não significa unicamente representação de poetas e da poesia no mundo narrado: outros níveis textuais entram no jogo. Vamos ilustrar o nível do narrador no exemplo de *A Confederação dos Tamoios*.

3 *A Confederação dos Tamoios*: autorreflexividade entre diegese e narrador

Vez ou outra, a poesia épica indianista procura se conectar com a tradição poética e a natureza autóctones. Trata-se de um fato conhecido e usualmente visto como sendo a forma americana de praticar o recurso romântico às fases primordiais da formação das nacionalidades. Menos que esse fato talvez se tenha percebido que os poemas encenam essa visão da história literária nos seus próprios relatos, e põe em cena, além disso, também o esforço dos épicos românticos de posicionar-se nessa tradição.

O exemplo mais elaborado nesse sentido encontra-se em Domingos José Gonçalves de Magalhães e a sua epopeia *A Confederação dos Tamoios* (1856).⁷ Esse texto, que é vítima da famosa polêmica do seu autor com José de Alencar,⁸ foi desprezado até o ponto de ter-lhe sido denegado o carácter romântico, mesmo quando já no prólogo do autor esboça-se um programa poético que postula evitar a clássica oitava rima, afirmando que opta pelo verso branco porque “Não há pensamento sublime, nem lance patético, nem grito de dor que toque o coração com a graça atenuante do consoante”.⁹ De fato, o poema de Gonçalves de Magalhães no seu intento de evitar qualquer artificialidade métrica, chega a adquirir por vezes um tom prosaico, mas essa é outra questão.

Porém, o objeto do nosso estudo sendo a autorreflexividade, vejamos como se desenvolvem os pensamentos do prólogo na continuação do poema. Em primeiro lugar, no mundo ficcional de *A Confederação dos Tamoios*, todas as manifestações importantes de vida dos protagonistas vêm acompanhadas pelo canto e a música. O

⁷ Magalhães (2008).

⁸ Castello (1953).

⁹ Vide no prólogo (Magalhães, 2008).

poema é ambientado nas lutas dos primeiros tempos coloniais entre portugueses e franceses, uns aliados com os índios tupi, e outros, os franceses, com os tamoios. Mesmo depois da sua derrota histórica, os índios tamoios no poema não deixam de produzir cantos, mas os substituem por cantos tristes, da mesma maneira – segundo a imagem poética de Gonçalves de Magalhães – que o guará substitui as suas penas brancas, uma vez perdidas, por outras de cor preta. Até as facetas da cultura tamoio que o poema representa com claro distanciamento ético (é o caso de uma dança do pajé, inspirada pelos gênios do mal e acompanhada por grosseiras cantilenas), sempre é apresentada como uma manifestação cultural.

Mas o canto, em *A Confederação dos Tamoios*, não é privilégio só dos índios ou de certos índios. Também do lado dos portugueses, tudo é acompanhado pelo canto, e até os odiados franceses, quando surgem, não deixam de cantar as suas canções pátrias. Diferente dos poemas que já vimos, onde o canto poético se manifesta em situações extremas perante a morte, *A Confederação dos tamoios* apresenta o canto como duplo da vida, num amplo leque de qualidades, segundo a disposição ética de quem canta.

Concretamente salientam-se nesse panorama três figuras de poetas. Em primeiro lugar, Coaquira, o “índio vate”, o “bardo dos tamoios” ou “trovador tamoio”. Conectado com Tupã por meio de uma bebida que se poderia chamar de alucinógena, além de poeta, é médico. Diz o narrador, referendo-se a ele:

[...] em cuja mente,
Dada às coisas divinas, arde o fogo
Da inspirada poesia; tu, que escutas
Os trovões de Tupã, e os interpretas;
Tu, que das serpes o veneno aniilas
E das plantas conheces as virtudes
[...] do céu; por tua boca
Suas ordens supremas se revelam”
(Magalhães 2008: II, 157-161).

Diferente do pajé da mesma tribo, o índio vate Coaquira mostra-se já receptivo ao Cristianismo, e representa nesse aspecto a coletividade dos tamoios, que cantam em consonância com ele (existe um poema de Coaquira com refrão cantado pelo povo).

Ao lado dessa imagem do poeta Coaquira que mais lembra o Romantismo na sua vertente coletivista, coloca-se uma segunda protagonista, Iguaçu, que é poeta-cantora em consonância, troca e competição amigável com a natureza. Sentada na contemplação de uma cachoeira, Iguaçu escuta os cantos do sabiá, e a sua alma fica extasiada: “Ao vago espaço a elevam, a sublimam / Às puras regiões de excelsos gozos!” (Magalhães 2008: IV, 87s.) Quando Iguaçu responde ao canto da ave, o sabiá entenece-se e cala o seu canto para aprender dela a gorjear mais tenro; logo depois toda a natureza entra em troca comunicativa com a cantora por meio de um eco que fecha suas estrofes e profetiza a sua triste sorte: “morre... morre”; mensagem que ela, por sua vez, entende quando responde dentro do seu poema “sim, morrerei...” e inclina a cabeça como um lírio. Iguaçu é a poeta em mútua inspiração, arrebatamento e aprendizagem com a natureza que a envolve. Ela é a poesia no seu estado natural e quase perfeito, não fosse a ausência do deus cristão.

Mas o conhecimento Dele logo chegará, e também em forma cantada: seja no canto dos neófitos em São Vicente, que cantam sob a condução do padre Anchieta, seja na primeira missa deste entre os tamoios, também ela “cantada”. A poesia cristã de Anchieta aparece em construção paralela com os cantos dos índios.¹⁰ Anchieta, é claro, só pode ser menos intensamente conectado com a natureza brasileira que a simbiótica Iguaçu; mesmo assim, ele busca igualmente a mesma consonância com a natureza que os poetas índios já possuem. O “trovador tamoio” Coaquira e Anchieta são, por conseguinte, mostrados numa cena de intercâmbio poético, e mostram-se receptivos a uma aprendizagem mútua. Nessa altura, torna-se possível uma outra cena de Anchieta, também ele encenado como poeta romântico, quando o padre canta na solidão da praia brasileira sob a luz da lua, semelhante a Iguaçu, mas ele agora está sob “um rio de luz pura, / Que de vulcão celeste a flux surgindo, / Em campo diamantino deslizava!” (Magalhães 2008: X, 167-169). Essa luz, “tão cara aos vates”, é a união da natureza com o Espírito Santo que nessa cena teria aparecido em forma de pomba.¹¹ Porém, esse Anchieta em dupla comunhão com a natureza e a tradição nativista, por um lado, e com

¹⁰ Da mesma maneira, o banquete dos índios tem o seu paralelo no jantar português oferecido por Tibiriçá.

¹¹ “Ia o vate cristão meditabundo / Vagar sozinho na deserta praia, / Co'a mente cheia do celeste assunto, / Que em versos de seus lábios derramava” (Magalhães 2008: X, 158-161).

o deus cristão, pelo outro, no relato de *A Confederação dos tamoios*, permanecerá incompreendido pelos seus coetâneos.

Até aqui, a encenação da história cultural brasileira antiga limita-se à altura temporal da diegese épica, os primeiros tempos coloniais. Mas, além disso, o narrador empenha-se em continuar a escrita dessa história até o seu presente. Numa digressão do seu relato, dirige explicitamente a palavra ao seu amigo Manuel de Araújo Porto-Alegre, porque esse seria, entre os contemporâneos, quem mais buscou o contato com a natureza brasileira. O narrador refere-se nessa altura à coletânea *Brasílianas* do poeta sul-rio-grandense (Magalhães 2008: IV, 233-253).

Entre Anchieta, por um lado e Araújo Porto-Alegre e o próprio narrador, por outro, evoca-se noutra altura do poema toda a tradição épica brasileira que existe entre os dois. Diz que, nos tempos de Anchieta, essa tradição é já conhecida de antemão pelos anjos: “Durão, dos Alvarengas, / De Basílio, e de Cláudio, e de outros vates”. A fileira literária aqui construída consta exclusivamente de autores com referências épicas, desde Anchieta (*De gestis Mem de Sá*), passando por Santa Rita Durão (*Caramuru*), Manuel Inácio da Silva Alvarenga (*O Desertor das Letras*, herói-cômico), Alvarenga Peixoto (*Enéias no Lácio*, drama), Basílio de Gama (*Uruguai*), e até Araújo Porto-Alegre (*Colombo*). O narrador aspira a atingir um lugar nela: “Inspire-me esse céu [da terra do Cruzeiro] [...] E possa ouvir meu canto derradeiro, / E o meu suspiro extremo” (Magalhães 2008: X, 217-221). Desta maneira, Gonçalves de Magalhães junta os dois níveis de enunciação épica, da diegese e do narrador, para encenar uma história literária brasileira que:

- (1) Inicia desde a poesia primordial em consonância com a natureza (Iguaçu) e com a coletividade nativista (Coaquira), mas ainda sem a perfeição do Cristianismo.
- (2) Encena Anchieta como figura de poeta romântico, que aporta a verdade e a inspiração divina à poesia brasileira sem renunciar à comunhão com a natureza e as tradições do país, e dando início a
- (3) uma leva de poetas basicamente épicos que culmina

(4) nos esforços brasilianistas e indianistas de Araújo Porto-Alegre e do próprio narrador identificado com Gonçalves de Magalhães, que realiza nessa construção uma visão da história da poesia e um programa poético plenamente romântico.

4 Conclusões

Os poemas analisados formulam proposições autorreflexivas sobre a poesia e sua história, seja no discurso do narrador, seja na encenação diegética ou na combinação metaléptica dos dois. Com estas variantes, não se esgota o acervo das formas de manifestação de autorreflexividade. Já o caso de “I-Juca Pirama”, onde uma parte da mensagem autorreflexiva residia na métrica, alude a um terceiro nível, atribuível ao autor implícito, que poderia ser considerado a instância que rege as decisões métricas. Por outro lado, elementos textuais aqui não considerados, como notas autorais no rodapé do texto ou a encenação de discursos são suscetíveis de proposições teóricas. Porém, dos casos e níveis textuais aqui considerados, desprende-se uma nítida visão da história literária: os textos indianistas apostam numa ideia de continuidade da poesia nacional desde o seu estado primordial, surgido de poetas-cantores exemplares em situação extrema, e de poetas em consonância com a natureza. Mas eles insinuam, também, a continuidade dessa poesia natural por transmissores mais eruditos. Gonçalves de Magalhães é quem leva mais longe a elaboração de uma continuidade entre os poetas primordiais da ficção e os poetas reais da atualidade contemporânea.

Contrariamente ao que se vem afirmando, parece-se que o indianismo dos românticos, pelo menos na sua autoapresentação autorreflexiva, não trata o índio unicamente como uma modalidade do exótico dentro do próprio país. As proposições autorreflexivas visam uma poesia nacional que há de se conectar com o que se supõe de ser a tradição autóctone desde a qual o canto do índio acha o seu caminho para o interior da poesia dos autores românticos. Em todos os exemplos, cria-se dessa maneira uma dinâmica diacrônica entre o estado natural da poesia indígena na diátese e a sua fase erudita no discurso do narrador, e por conseguinte uma continuidade da poesia desde os tempos pré-coloniais, passando pela colônia, até o presente dos autores que se conecta com as etapas da poesia primordial-ingênua e sentimental (“naive Dichtung” e “sentimentalische Dichtung”), concebidas por Friedrich Schiller como as duas faces da poesia romântica. O discurso sobre a história literária articulado nos poemas épicos não

carece, portanto, de um ponto de contato no universo da escrita fatural, embora o mundo ficcional não compartilhe o mesmo status de faturalidade. As proposições autorreflexivas dos textos literários, e épicos em especial, adquirem, entre essa polaridade, um caráter oscilante que valerá a pena de pesquisar mais a fundo.

TRABALHOS CITADOS

CAMPOS, Daniel. *Celichá: páginas del Gran Chaco boliviano*. Org. de Armando Alba. Potosí: Revista de Historia y Arte, 1954.

CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre A Confederação dos Tamoios*: críticas de José de Alencar, Manuel de Araújo Porto-Alegre, D. Pedro II e outros. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, 1953.

DÉRIVE, Jean (Ed.). *L'épopée: unité et diversité d'un genre*. Paris: Karthala, 2002.

DIAS, Antônio Gonçalves. I-Juca Pirama. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.) *Épicos*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2008. p. 1131-1152. (Col. Multiclássicos)

FRANCHETTI, Paulo. O triunfo do Romantismo: indianismo e estilização épica em Gonçalves Dias. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.) *Épicos*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2008. p. 1097-1130. (Col. Multiclássicos)

FRIEDLEIN, Roger. *Kosmovisionen: Inszenierungen von Wissen und Dichtung im Epos der Renaissance in Frankreich, Portugal und Spanien*. Stuttgart: Steiner, 2014.

FRIEDLEIN, Roger. A autorreflexividade na épica indianista romântica (Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, Zorrilla de San Martín, Daniel Campos). *Estudos da AIL em Literatura, História e Cultura Brasileiras*. Orgs. Raquel Bello Vázquez et al. Santiago de Compostela; Coimbra: AIL, 2015[a]. p. 157-164.

FRIEDLEIN, Roger. Encenações cosmográficas. A epopeia renascentista, espaço autorreflexivo (Camões, Corte-Real). *Veredas*, AIL, v. 23, p. 11-126, 2015[b].

GOYET, Florence. L'Épopée. *Vox Poetica* (2009), <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/goyet.html>.

JOBIM, José Luis. Indianismo literário na cultura do Romantismo. *Revista Letras*, p.191-208, jan./jun. 2006.

KRAUSS, Charlotte; MOHNIKE, Thomas (Eds.). *À la recherche de l'épopée perdue = Auf der Suche nach dem verlorenen Epos. Ein populäres Genre der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Münster: LIT Verlag, 2011.

MACHADO NUNES, Marcos; BRUNKE, Dirk. Leitor, narrador, herói: cumplicidade na poesia épica do Romantismo latino-americano. *Latin American Literary Review*, n. 45, v. 89, 2018. <http://doi.org/10.26824/lalr.29>

MAGALHÃES, José Domingos Gonçalves de. A Confederação dos tamoios. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.) *Épicos*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2008. p. 847-1093. (Col. Multiclássicos)

- MARQUES, Wilton José. O índio e o destino atroz. *Letras & Letras*, v. 22, n.1, 175-191, jan./jun. 2006.
- NEIVA, Saulo. *Déclin et confins de l'épopée au XIXe siècle*. Tübingen: Narr, 2008.
- NIKOLOVA, Irene: The European Romantic Epic and the History of a Genre. In: ESTERHAMMER, Angela (Ed.) *Romantic Poetry*. Amsterdam;Philadelphia: Benjamins, 2002. p. 163-180.
- NITSCHAK, Horst. Entre el poema épico y la novela: la fundación de la literatura brasileña. In: SCHMIDT-WELLE, Friedhelm (Ed.). *Ficciones y silencios fundacionales*. Madrid: Iberoamericana, 2004. p. 257-272.
- PFISTER, Manfred; AURNHAMMER, Manfred (Eds.). *Heroen und Heroisierungen in der Renaissance*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2013.
- PUNTONI, Pedro. *A Confederação dos Tamoyos* de Gonçalves de Magalhães: a poética da história e a historiografia do Império. *Novos Estudos Cebrap*, n. 45, p.119-133,1996.
- RÖSSNER, Michael. Das Bild des Indio in der brasilianischen und hispanoamerikanischen Romantik. In: GROßE, Sybille; SCHÖNBERGER, Axel (Eds.) *Dulce et decorum est philologiam colere*. Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag. Berlin: DEE, 1999. p.1709-1726.
- ROULIN, Jean-Marie. *L'épopée de Voltaire à Chateaubriand: poésie, histoire et politique*. Oxford: Voltaire Foundation, 2005.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. *História da epopéia brasileira: teoria, crítica e percurso*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- TEIXEIRA, Ivan (Ed.). *Épicos*. São Paulo: Imprensa Nacional, 2008. (Col. Multiclássicos)
- TREECE, David. *Exiles, Allies, Rebels; Brazil's Indianist Movement, Indigenist Politics, and the Imperial Nation-State*. Westport: Praeger, 2000.
- WOLF, Werner. Metareference across media: The concept, its transmedial potentials and problems, main forms and functions. In: _____. *Metareference across Media: Theory and Case Studies*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2009. p. 1-85.

Roger Friedlein (Frankfurt am Main / Alemanha, 1967) cursou Filologia Românica e Árabe em Frankfurt, Barcelona e Berlim. Doutorou-se em 2001 com uma tese medievalista sobre o diálogo como gênero literário em Raimundo Lúlio, na Freie Universität Berlin (trad. catalã *El diàleg literari en Ramon Llull*, Barcelona 2012). Foi professor assistente na FU Berlin. Sua tese de habilitação versou sobre a encenação de poesia e saber na poesia épica do Renascimento, com capítulos sobre *Os Lusíadas* e sobre Jerónimo de Corte-Real, além de textos espanhóis e franceses (*Kosmovisionen. Inszenierungen von Wissen und Dichtung im Epos der Renaissance in Frankreich, Portugal und Spanien*, Stuttgart, 2014). Publicou estudos sobre literatura espanhola e catalã, e sobre literatura portuguesa do século XVI, em várias línguas de publicação. É coeditor da *Zeitschrift für Katalanistik*. Desde 2009 é professor titular de Literatura e Estudos Culturais Iberorromânicos na Ruhr-Universität de Bochum. Seus interesses de pesquisa atuais se relacionam com a poesia épica tanto do Renascimento como do século XIX, na Península Ibérica e na América Latina. Última publicação: edição do volume *Els catalans i Llatinoamèrica*, sobre as relações literárias entre os catalães e a América Latina, incluindo o Brasil. roger.friedlein@rub.de

Artigo recebido em 30/11/2018.

Aprovado em 03/12/2018.

MUTATING *MENINOS DA RUA*:
TEATRO RELIGARE, *DON QUIJOTE*
AND THE THEATER OF THE OPPRESSED

Jose Julio Velez Sainz

Facultad de Filología

Universidad Complutense

Abstract: The following article analyzes two pieces by the collective theatrical troupe Teatro Religare (a contemporary staging of *Don Quijote* and *Mutatis*) in the tradition of Augusto Boal's *Theater of the oppressed* and Paulo Freire's *Pedagogy of the oppressed*. The pieces capture the conscience of actors, technical personnel and public in order to train them critically and to make them enter the imaginary of power. These plays are intimately linked with notions of popular theater, the theater of agitation and propaganda, and psychodrama. They utilize the classic for the projection the contemporary situation: *Don Quijote* allows the boys to present instances of transformation and knowledge: a man can transform into another one by following his own dream. In *Mutatis*, the boys instantiate simultaneously a revolutionary and a pedagogic and social goal.

Keywords: Teatro Religare; Augusto Boal; Paulo Freire; Collective Theater; *Don Quijote*.

Resumo: O artigo seguinte analisa duas representações pela trupe teatral coletiva *Teatro Religare* (*Don Quijote* e *Mutatis*) na tradição do *Teatro do oprimido* de Augusto Boal e *Pedagogia do oprimido* de Paulo Freire. As peças capturam a consciência dos atores, pessoal técnico e público a fim de treiná-los criticamente e fazê-los ingressar no imaginário de poder. Estas peças são intimamente ligadas a noções do teatro popular, do teatro de agitação e propaganda, e do psicodrama. A trupe utiliza o clássico para projetar a situação contemporânea: *Don Quijote* permite que os meninos apresentem exemplos de transformação e conhecimento: um homem pode se transformar em outro ao seguir seu sonho. Em *Mutatis*, os meninos perseguem uma meta revolucionária, pedagógica e social, simultaneamente.

Palavras-chave: Teatro Religare; Augusto Boal; Paulo Freire; Teatro coletivo; *Don Quijote*.

Several theatrical traditions have disposed that drama, as an art, has a civic duty in which the formation of citizenship is primordial. Considering theater as an agent of literacy and empowerment, Augusto Boal's *Theater of the oppressed* and Paulo Freire's *Pedagogy of the oppressed* attempt to create awareness of actors, technicians and public with the end to form them critically and bring awareness to the public.¹ In this paper, I will update the fundamental parameters of those theatrical trends that exemplify theater as a means of learning and future and of literacy. Then, I will present a specific example of a contemporary staging of *Don Quijote* and a later contemporary work called *Mutatis* that make the quixotic figure as a means of learning and empowerment of the Brazilian working class. This view of a Peninsular classic as theater of the oppressed sheds new light on the works and serves to underscore the sophisticated ways by which early modern works are staged contemporarily as well as the invalidity of some national labels applied to theatrical trends.

For Paulo Freire's groundbreaking *Pedagogy of the oppressed*, literacy is the whole of pedagogy as learning to read is learning your own word. And the human word imitates the divine: it is creative. Word is understood here as both word and action; it is not the term that arbitrarily points to a thought which, in turn, lives separated from existence. It is a signification produced by "praxis", a word whose discursivity flows in historicity, a live and dynamic word, not an inert and dead category. As Freire states: "There is no true word that is not at the same time a praxis. Thus, to speak a true word is to transform the world" (Freire, *Pedagogy* 87). Freire would continue this notion of literacy as conscience-making by the oppressed in his 1963 work *Alfabetização e conscientização* and *Educação como prática da liberdade* (Vieites García, "Construcción" 493-508). It is thus a word that speaks of and transforms the world².

¹ Some of these notions are already latent in popular theater, agit-prop and psychodrama. Likewise European currents of political theater following the path of Erwin Piscator and Bertolt Brecht or, in the Spanish case, the 1920's pedagogical missions, underscore theater's social functions and its capacity to create critical subjects (Rey Faraldós 153-64).

² Independently from Freire and Boal, pedagogues have analyzed how theater has served as means for literacy and have utilized drama as a facilitator of learning. Since M. Sendak's 1963 classic *Where the Wild Things Are* has arisen an important number of works that emphasize the role of theater as a means to language-building (McMaster), as toll for creative writing (Beehner, McNaughton,

Based on Freire, Augusto Boal developed the theory, aesthetics and technique of the theater of the oppressed during his political exile from 1971 to 1986 in Argentina and Peru. For Boal, theater of the oppressed functions both a theoretical formulation and an aesthetic method, based on different art-works. It combines a number of exercises, games and theatrical techniques that attempt to de-mechanize physically and intellectually their practitioners and thus achieve the democratization of drama. It aims at using the theater and the dramatic technologies as an effective instrument for the comprehension and the search of alternatives to social and interpersonal problems. It is a question of stimulating the participant non-actors to expressing their experiences of daily situations of oppression through theatre. From its pedagogic, social, cultural, political and therapeutic implications it proposes to transform spectators to spect-actors, protagonists of the dramatic action, fastening and stimulating their creativity and thinking about their past, modifying the reality in the present and creating their future. The spectator sees, represents; the spect-actor sees and acts, or rather, sees to act in the scene and in life. The theater of the oppressed intends for participants to think about relations of power, by means of the exploration and representation of histories between oppressors and the oppressed, which the public not only attends to but also partakes. The theatrical works are team-constructed from true stories telling the typical problems of a community, such as discrimination, prejudices, violence, and intolerance. Theater of the Oppressed is, first of all, an action-space that analyzes and proposes solutions against the oppression that individuals and communities undergo differently. Its goal is to transform and empower the actors in a way that is in itself transformative. “Transforming the scene I transform myself” is Boal’s *leit motif* (*Theater* 95).

Since its first systematization in the 1970’s as Journalistic Urgency Theatre, it has grown into several theatrical modalities: Invisible Theatre, Theater of the Image, Theater Forum, the Rainbow of the Desire (therapeutic theatre), Legislative Theatre, and, finally Aesthetics of the Oppressed. Because of it nowadays it is a practical and

Schneider & Jackson, Crumpler & Schneider), as formation of readership (Martinez, Woodson, Alber & Foil) and as model for intercultural teaching (Saltz & Johnson).

aesthetic system that represents “the integration of theatre, therapy, activism and education” (Schutzman and Soothsayer 15)³.

Such is the case of *Num lugar de la Mancha*, by Spanish author Mario García-Guillén (1995). With the apt subtitle of *As aventuras e amores de Dom Quixote*, (Dom Quixote’s adventures and loves) García-Guillén presents a “adaptação global” (global adaptation) of Cervantes’s work. Instead of cutting off chapters, he composes tableaux and creates characters by associating several scenes in one situation thus reuniting multiple images at the same time. García-Guillén utilizes a long running notion of particular Latin American Quijote criticism and interpretation that underscores the classic masterpiece’s ground for utopia. Miguel Ángel Asturias’s 1967 *Los dos Quijotes* (The two Quixotes) draws parallels between Don Quijote and Bartolomé de las Casas, who: “Con el hábito blanco, como una nube de sandalias ligeras cruza por las tierras de Veracruz y Chiapas, aquel loco—loco como quiere Menéndez Pidal—, pero loco como Jesús, loco como el Quijote, loco como Bolívar, que se llamó Bartolomé de las Casas” [With a white habit, like a cloud of slim sandals, he crosses the lands of Veracruz and Chiapas. That madman, as Menéndez Pidal puts it, mad as Jesus, mad as Quijote, mad as Bolívar, whose name is Bartolomé de las Casas] (García 199). Miguel Ángel Asturias links together a number of foundational figures of Latin American culture: Fray Bartolomé de las Casas and the *libertador* Simón Bolívar-- their common ground is a very Quixotic fight for freedom and justice in the shadow of Christ. Alejo Carpentier would also insist on the inherent Quixotism of the cultural construction of the New World.

Pronto conocido en toda Europa, don Quijote cruzó el océano para mostrarse a todo lo largo y ancho del Nuevo Mundo. Y, por encima de luchas y vicisitudes, sobrevolando los antagonismos históricos, siguió transitando sin trabas, por las tierras de América. Bolívar lo evocaba a menudo en los últimos días de su prodigiosa existencia. Y José Martí, el espíritu más universal y enciclopédico de todo el siglo XIX americano, tenía a su creador por uno de los caracteres más dignos y bellos de la historia. (García 257)

[Soon renowned in Europe, don Quijote crossed the ocean to show himself through the entire and large New World. Over all fights and vicissitudes, and overshadowing historical antagonisms, he walked undisturbed the lands of America. Bolívar often evoked him in the last days of his prodigious existence. And José Martí, the most universal and encyclopedic spirit of the American Nineteenth Century, considered its creator one of the most beautiful and dignified characters in History]

³ Vieites García has connected in several works Boal’s Theater of the Oppressed and Freire’s pedagogy updating both (“Educación” 77-101, “Augusto” 161-179, “Investigación” 11-30).

For this particular American trend Cervantes and Don Quijote are infused with universal human values in an utopian fantasy.⁴ Such were the sources for Valéria de Pietro when she intended to adapt the classic for the scene as part of her artistic collaboration with convicts of the extinct Febem or “Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor”, an actual infamous prison for young delinquents in São Paulo. The play was performed in more than 50 occasions between the years 2000 and 2006. The protagonists were Paulo Autran, the musicians Chico César and Jarbas Mariz and the group of rap Jigaboo. 17 year-old André Luís Pereira was Sancho Panza and 18 year-old Peterson Xavier do Nascimento played Don Quijote. The project was divided into three phases. In the first phase a period of internment was held between the director Valéria de Pietro and 150 teenagers who were subjected to “socio-educational” measures. In a second phase, the montage was adapted for 40 teenagers, some of which were still prisoners and others who had gone away. The final assembly was constituted by 20 ex-boarders. Peterson Xavier do Nascimento summarizes the collaborative process that gave place to the production. Febem’s theatrical coordinator aimed at integrating all the cultural activities inside one spectacle. This way, arose the idea of staging *Don Quixote de la Mancha*. Given his physical complexion Nascimento was called to read the text of the protagonist in translation. Like Don Quixote, he was of stout complexion, dry of meats and skinned of face (I.1). In a later piece, Xavier recalls how he got the role and began a type of creative madness:

Ganhei o papel e achei legal, muita gente falava que eu estava enlouquecendo, porque falava sozinho com um cabo de vassoura na mão. Incorporei mesmo, porque eu via no Dom Quixote muito dos meninos da Febem. O que passa na cabeça de todo mundo ali são sonhos, sonhos, sonhos... Que não se realizam por falta de caminhos ou por falta de estrutura. (“Viver” 69)

[I got the role and found it awesome. Many people said I had gone mad: alone with a broomstick in the hand, speaking to myself. I embodied him, because I saw in Don Quixote much of the children of Febem. What goes through all their minds: dreams, dreams, dreams... That are not realized for lack of ways or for lack of structure.]

⁴ For a *compte rendu* of the drive to americanize Don Quijote and Cervantes, see Julio Vélez-Sainz and Nieves Romero Díaz’s *Cervantes and/on/in the New World*. In the Brazilian case, see Rogelio Miñana’s articles (“Quixote” 159-70, “Don Quijote” 247-60). For an overall summary and criticism of the supposed utopianism of the American *cervantismo* see Héctor Brioso’s works (“Tristes” 247-278, “Novela” 5-32).

The performances took place inside a prison to minors who were going through socio-educational measures as well as all across the city, including the principal Theater (with approximately 1500 seats) of the Auditorium of Latin America. *Num lugar de la Mancha* was seen, according to the calculations of the director, by approximately 5.000 to 6.000 persons.

The reason behind choosing Cervantes's work lies partially in the very romantic conception that Cervantes was caught and taken to the jail in Seville where he initiated his work. The prison-origin and the transformational power of the work exercise a very interesting attraction to young persons who were there with accusations of rape, homicide and drug-trafficking. *Num lugar de la Mancha* praises don Quijote's figure as a tireless fighter for justice and shows the same enthusiasm for its transformational power. Paulo Freire's influential *Pedagogy of the oppressed* (1970), a major actor of the Brazilian progressives, underlines the anxiety of individual transformation and social transformation. In Rogelio Miñana's words:

It is not the knight-errant that symbolizes the personal and social transformation but the gentleman who imagines and concretizes his own vital narrative. His immense creative power creates over reality performative vocabulary that literally materializes words. In that sense, Quijano realizes Paulo Freire's 400 year-younger recipe for a more equal society in the third chapter of his famous *Pedagogy of the oppressed*: a transformative word converted in praxis, in action. ("Don Quixote" 250)⁵

Num lugar de la Mancha codifies its message from the first scene. Alonso Quixana (the name most commonly associated to Quijote in the Brazilian tradition) says "vou me transformar num outro homem" ("I am going to transform myself into someone else") (1). The deliberate nature of the personal metamorphosis explicates a powerful subversive social message. Here the theatre of the oppressed meets the aforementioned Latin American reading of *Don Quijote* as tool to transform. Argentinean Alberto Gerchunoff had pointed to Cervantes's universalism in psychological fashion, and underscored *Don Quijote* as a representation of humankind's drive for self improvement (García 121). In 1948 Carlos Sabat Erasty, from Uruguay, draws on a

⁵ Rogelio Miñana has devoted some interesting works to the experience. See now "Don Quijote de las Américas: activismo, teatro y el hidalgo Quijano en el Brasil contemporáneo" (247-260). This piece is indebted to his previous work.

parallel between Don Quijote and the conquistadors to emphasize Cervantes's capacity as a role model:

¿Qué conquista de España fue más grande y más duradera que la de Cervantes? ¿No fue más lejos que los Pizarros, que los Cortés, que los Balboas? Su hombre se hace humanidad. Sus criaturas se transmutan en universo. Sus esencias lo son en todas las patrias y ante todos los espíritus. (García 143-45)

[What Spanish conquest was bigger and more lasting than Cervantes's? Did he not go further than the Pizarros, the Cortes, the Balboas? His man is made humanity. His creatures are transformed in universe. Their essences are in all fatherlands and before all spirits]

Valéria di Pietro, adapter of Guillén's text has innumerable possibilities when dealing with Don Quijote's dreams. As the Brazilian newspaper *Folha de São Paulo* stated: "É aí que podemos inserir do pagode ao circo. É a atividade perfeita para recuperar o jovem" [It is there that we can insert the *pagode* as well as the circus. It is the perfect activity to recuperate the youth] ("Sonho").

A clear example of the transformation is Francisco Assis de Oliveira Júnior, dance-adviser of Ballet Stagium who takes part in the spectacle as a street dancer. In the mentioned interview he declares: "Eu me regenerei por completo e hoje sou um autêntico "B-Boy", um garoto do break. Dou aulas na Febem e passo para os menores tudo o que aprendi. A arte faz você parar de pensar em rebelião" ["I regenerated myself completely and today I am an authentic "B-Boy", a "break" boy. I pass everything I learned in classes to the minors at Febem. Art makes you stop thinking about revolt"] ("Sonho"). Di Pietro's work reinforces Augusto Boal's thesis of the theater of the oppressed, which attempts to bring the theatrical reality to places where it would never be normalized and manages to recover these persons by means of their commitment to the theatre. Seen from the distance of 20 years, we now can have a certain notion of exactly how successful was di Pietro's initiative. The taste is somewhat sweet and sour. The lad who was playing the role of Sancho, Andrés Luis Pereira, was detained in 2013 as suspect of taking part in a gunfire with deaths⁶.

⁶ Such is the information provided in the webpage JusBrasil.

See <https://www.jusbrasil.com.br/topicos/27557993/andre-luis-pereira>, , last visit 7 november 2017. See also "So homem suspeito de participar de tiroteio com mortes em 2013" <http://www.redeto.com.br/noticia-8541-presos-homem-suspeito-de-participar-de-tiroteio-com-mortes-em-2013.html#.WVkcMYpLefU>

Francisco Assis de Oliveira Junior has a wide list of detentions for thievery and drug-possession ⁷.

Nevertheless, there is a very prominent case of recovery, that of the young man that portrayed don Quijote. Peterson Xavier do Nascimento is now an actor, producer and director of the Instituto Religare - Reciclagem Social e Cultural. His life was drastically altered by the experience, an aspect which he reports in the many occasions he has been interviewed ⁸. He openly recognizes that “aquilo que mudou minha vida: o teatro” [It changed my life: the theater]. In a recent interview, he explains that when he met Valéria he had the same impression as the rest of the inmates. None gave credit to the fact that she was in it just for humanitarian reasons:

Pensava que era um trabalho de política, falso e enganador. Mas quando saí e comecei a conhecer as pessoas de fora, percebi os benefícios que elas levavam para lá, principalmente a Valéria. Então pensei: “Tenho muitos sonhos na minha vida. Só quando fui para a Febem tive oportunidade de ser alguém e fazer alguma coisa”. Comecei a perceber que, no teatro, eu podia ajudar os outros da mesma forma que me ajudaram. Por que não passar isso para frente? [...] Hoje, mais de cinco anos depois desse fato sofrido e dessa fase de crescimento, não sinto vergonha nenhuma em dizer que fui interno da Febem e que sou um vencedor. (“Viver” 70)

[I thought that it was a work of politics, false and deceitful. But when I began to know the persons from the outside, I perceived the benefits that they were bringing to Febem, principally Valéria. Then I thought: "I have a lot of dreams in my life. Only when I went to Febem had I the opportunity to be someone and to do something". I began to perceive that, in the theatre, one could help others in the same way as I was helped. Why not pass this on? [...]] Today more than five years after this fact and this phase of growth, I feel no shame in saying that I was an intern in Febem and that I am a winner.]

Peterson did indeed go forward and he now works with teenagers in situation of risk and evicted from Febem.

Along these lines flows one of his more interesting productions: the theatrical spectacle *Mutatis* by the Religare Theater Group, with direction by Valéria di Pietro, music by Edvaldo Santana, Jarbas Mariz and Célio Pires. It is a drama designed for 10-year-old children and teenagers “em situação de rua”. *Mutatis* tells the story of young people in a gang from the “shaded times” (deprived of freedom) to the “tempos de transformação” [times of transformation] due to the power of art. Peterson Xavier do Nascimento states in his program:

⁷ Such is the information provided in the webpage JusBrasil. See <https://www.jusbrasil.com.br/topicos/32537169/francisco-de-assis-de-oliveira-junior/atualizacoes>, last visit 7 november 2017.

⁸ Similar ideas are expressed in this later interviews: “Histórias” and “O Dom Quixote”.

lutando, sofrendo, furando cercos, quebrando barreiras, ultrapassando limites, bradando o grito de liberdade e vitória... Vivendo em meio à pobreza, eles lutam contra a desigualdade, sofrendo com a miséria humana, eles afrontam a injustiça, resistindo às armadilhas do mundo, eles chamam os seus, para juntarem-se à causa... Não à Redução da Idade Penal, Não à Injustiça, Não à Miséria!

[Fighting, suffering, deleting circles, breaking barriers, passing limits, yelling liberty and victory... Living amid poverty, they fight against inequality, suffering with human misery, they confront injustice, they resist the traps of the world, they call upon their own to join the cause. No to the reduction of the penal age, no to injustice, no to misery!]⁹

The Redução da Idade Penal (reduction of penal age) is related to the government's process titled penalização de menores de dezoito anos (penalization of 18-year old minors) inside the Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA). The ECA proved to be a very punitive law intended to control the actions of the youth. As the ECA intends: minors are considered “penalmente inimputáveis” and thus not obligated to respond in criminal court for their infractions. They can be interned in a “unidade de internação” provisionally for 45 days and go through socio-educational measures for a maximum of three years. Teatro Religare utilizes their work to confront these measures, which can be considered quite drastic for minors.¹⁰ At the same time, Teatro Religare's *Mutatis* rings well with Boal's organizing principle of the personal metamorphosis of the actors. Let us remember his words:

The goal of the theater of the oppressed is not to reach a stabilizing principle, but rather to the unbalance that drives action. Its objective is to dinamize. This is apprehended through concrete actions in scene: the act of transformation is itself transformative! Transforming the scene I transform myself. (Boal, *Theater* 95)

Mutatis is a piece that stages the transformation put forward in Boal's work. It actually adapts for the scene the main organizing principle behind the theater of the oppressed's notion of empowering the actors. Their “dreams” (quixotic in nature) are translated for the language of the theatre, with statements of courage that show a strategy of clash against marginality. In fact, along the work the children claim Xavier's motto “sou um vitorioso” [I am a victor]. The assembly uses, besides verbal language, corporeal work with choreographies derived from urban dances, popular

⁹ The program can be obtained at the clipping website:
<https://www.youtube.com/watch?v=R5piut1W-nU>

¹⁰ The Estatuto da Criança e do Adolescente can be obtained at:
<http://www.ebc.com.br/cidadania/2015/03/entenda-como-sao-punidos-os-infratores-menores-de-18-anos>, Rafael Madeira (CEDECA/DF) e Conselho Nacional do Ministério Público.

Brazilian dances and physical theater ¹¹. It is thus the story of triumph and personal engagement by Valéria di Pietro with an ultimate resounding answer by Peterson.

To sum up, di Pietro captures the conscience of actors, technical personnel and public in order to train them critically and to make them enter the “word”, a sort of imaginary of power, which necessarily goes through literacy. These plays are intimately linked with notions of popular theater, the theater of agitation and propaganda, and psychodrama. Both plays present a double use of theatrical political currents. On the earlier piece, di Pietro carried out a more traditional approximation in which she is interned with the boys of the jail at the jail. She utilizes the classic for the projection the contemporary situation: *Don Quijote* allows the boys to present instances of transformation and knowledge, a man can transform into another one by following his own dream. In the second piece, *Mutatis*, the boys instantiate simultaneously a revolutionary and a pedagogic and social goal. The oppressed learn, and along this learning they are transformed. Paraphrasing Freire and Boal: it is a live, practical, creative theater in all its magnificent social possibilities.

WORKS CITED

“Sonho de Sancho Pança é ser ator”, *Folha de São Paulo*, sábado, 23 de setembro de 2000, URL: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2309200007.htm>. Last visit: 6 January 2018.

ALBER, S. R.; FOIL, Carolyn R. “Drama activities that promote and extend your students' vocabulary proficiency”. *Intervention in School & Clinic* 39.1 (2003), 22-29.

BEEHNER, M. B. “Creating a dramatic script for dynamic classroom learning”. *Education* 110.3 (1990): 283-88.

BOAL, Augusto. “Aesthetic Education of the Oppressed.” International Theatre of the Oppressed Organization, 2004.

BOAL, Augusto. *Legislative Theatre. Using Performance to make Politics*. London: Routledge, 1988.

¹¹ The last staging I have recorded took place in Friday, September 2, 2010: <http://www.nossasaopaulo.org.br/portal/node/11166>. There is a quite artisanal clipping of the piece in the collective's webpage: <https://www.youtube.com/watch?v=R5piut1W-nU>. They can be contacted through their Facebook page. I want to thank them for their online availability.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BOAL, Augusto. *The Aesthetics of the Oppressed*. London: Routledge, 2006.

BOAL, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. Trans. Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride. New York: Theatre Communications Group, 1985.

BRIOSIO, Héctor. “Novela, poliglotismo y americanismo: los poderes de la ficción o el nuevo cervantismo norteamericano”. *Quaderni Ibero-Americani* 98 (2005): 5-32.

BRIOSIO, Héctor. “Tristes tópicos cervantinos: periferia e identidad en algunos acercamientos posmodernos a Cervantes”. *Anales cervantinos* 44 (2012): 247-78.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico *et al.* Madrid: Galaxia-Guttenberg, 2005.

CRUMPLER, T.; SCHNEIDER, J. J. “Writing with their whole being: A cross study analysis of children's writing from five classrooms using process drama”. *Research in Drama Education* 7.1 (2002): 61-79.

FREIRE, Paulo. *La Educación como práctica de la libertad*. Trans. Lilián Ronzoni. Ed. Julio Barreiro. México: Siglo XXI, 1997.

FREIRE, Paulo. *The Pedagogy of the Oppressed*. Trans. Myra Bergman Ramons. Ed. Donaldo Macedo. New York: Continuum, 2005.

FURMAN, L. “In support of drama in early childhood education, again”. *Early Childhood Education Journal* 27. 3 (2000): 173-78.

GADOTTI, Moacir (Org.) *Alfabetização e conscientização: Paulo Freire, 50 anos de Angicos*. São Paulo: Instituto Paulo Freire, 2014.

GAMBOA, Pepa. “Phone Interview with Julio Vélez Sainz”, Recorded. 6 June 2017.

GARCÍA GUILLÉN, Mário. *Num lugar de la Mancha*. São Paulo: Teatro, Sebo Liberdade, 1996.

GARCÍA SÁNCHEZ, Jesús; FERNÁNDEZ, Teodosio. *El Quijote visto desde América*. Madrid: Visor, 2005.

JUSBRASIL [Brazil's Ministry of Justice]. “Andre Luis Pereira”, URL: <https://www.jusbrasil.com.br/topicos/27557993/andre-luis-pereira>, Last visit 6 January 2018.

JUSBRASIL. “Francisco de Assis Oliveira”. URL: <https://www.jusbrasil.com.br/topicos/32537169/francisco-de-assis-de-oliveira-junior/atualizacoes>. Last visit 6 January 2018.

JUSBRASIL. “Sou homem suspeito de participar de tiroteio com mortes em 2013” <http://www.redeto.com.br/noticia-8541-presos-homem-suspeito-de-participar-de-tiroteio-com-mortes-em-2013.html#.WVkcMYpLefU>. Last visit 6 January 2018.

CONSELHO NACIONAL DO MINISTÉRIO PÚBLICO. *Estatuto da Criança e do Adolescente*. URL: <http://www.ebc.com.br/cidadania/2015/03/entenda-como-sao-punidos-os-infratores-menores-de-18-anos>. Last visit: 6 January 2018.

MARTINEZ, M. “Motivating dramatic story reenactments” *The Reading Teacher* 46.8 (1993): 682-88.

MCMASTER, J. C. ““Doing” literature: Using drama to build literacy” *The reading teacher* 51. 7 (1998): 574-84.

MCNAUGHTON, M. J. “Drama and children's writing: A study of the influence of drama on the imaginative writing of primary school children” *Research in Drama Education* 2. 1 (1997): 55-86.

MIÑANA, Rogelio. “Don Quijote de las Américas: activismo, teatro y el hidalgo Quijano en el Brasil contemporáneo”. *El Quijote desde América (Segunda parte)*. Eds. Ignacio Arellano, Duilio Ayalamacedo and James Iffland. New York, IDEA, 2016. 247-60.

MIÑANA, Rogelio. “The Don Quixote of the Streets”: Social Justice Theater in São Paulo, Brazil” *Cervantes*, 31.1 (2011): 159-70.

NASCIMENTO, Peterson Xavier do. “Histórias de vida. Dom Quixote das Ruas.” *Instituto Religare* (24 Sept. 2007). Last visit: 6 January 2018.

NASCIMENTO, Peterson Xavier do. “O Dom Quixote que venceu os moinhos”. Casa em revista (2010): 12-19. URL: <https://coletivoreligare2.files.wordpress.com/2013/08/blogueiro-mudanc3a7a-de-paradigma.pdf>. Last visit: 6 January 2018.

NASCIMENTO, Peterson Xavier do. “Viver para representar!”. *Causos do ECA: histórias em retrato. O Estatuto da Criança e do Adolescente no cotidiano*, São Paulo, Fundação Telefônica, 2006. URL: http://fundacaotelefonica.org.br/public_html/wp-content/themes/fundacao-telefonica/promenino/campanha/causosdoeca/pdf/2_concurso_livro_causos.pdf

PISCATOR, Erwin. *Teatro, política, sociedad*. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2013.

- REY FARALDÓS, G. "El teatro de las Misiones Pedagógicas". *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*. Eds. D. Dougherty y M. F. Vilches de Frutos. Madrid: CSIC y Fundación Federico García Lorca. 153-64.
- SALTZ, E.; JOHNSON, J. "Training for thematic-fantasy play in culturally disadvantaged children: Preliminary results". *Journal of Educational Psychology* 66 (1974): 623-630.
- SCHNEIDER, J. J.; JACKSON, S. A. W. "Process drama: A special space and place for writing". *The Reading Teacher* 54.1 (2000): 38-51.
- SCHUTZMAN, M. ; COHEN-CRUZ, J. *Playing Boal*. New York: Routhledge, 2002.
- SENDAK, M. *Where the Wild Things Are*. New York: Harper & Row, 1963.
- TEATRO RELIGARE. *Mutatis*, URL: <http://www.nossasaopaulo.org.br/porta1/node/11166>.. Last visit: 01/06/2018.
- TOGNOLLI, Claudio Julio. "Meninos da Febem encaram moinhos de vento no palco", *Folha de São Paulo*, sábado, 23 de setembro de 2000, <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2309200006.htm>
- VÉLEZ-SAINZ, Julio; NIEVES, Romero-Díaz. *Cervantes and/on/in the New World*. Delaware: Juan de la Cuesta, 2007.
- VIEITES GARCÍA, M. F. "El teatro del oprimido de Augusto Boal y el sujeto: una revisión crítica", *Acotaciones* 35 (2015): 85-113.
- VIEITES GARCÍA. "Educación teatral: una propuesta de sistematización". *Teoría de la Educación* 26.1 (2014): 77-101.
- VIEITES GARCÍA. "La construcción de la pedagogía teatral como disciplina científica". *Revista Española de Pedagogía* 71 (2013): 493-508.
- WOODSON, S. E. "(Re)Conceiving 'creative drama': An exploration and expansion of American metaphorical paradigms". *Research in Drama Education* 4.2 (1999): 201-14.

Jose Julio Velez Sainz has two PH.D. degrees: one in Romanistics (University of Chicago, 2002) and one in Hispanic Philology (University of Salamanca, 2008). He is Full Professor of Literature at the Universidad Complutense de Madrid, with three six-years periods of research (one in the US, two in Spain), and Director of the Complutense Center for Theater Research (www.ucm.es/ITEM). He has published over a hundred articles ranging from medieval to contemporary literature as well as five monographs, six critical editions and several edited volumes. His current field of interest lies in contemporary version of Spanish classics.

Article received on March 14, 2018. Approved in May 5, 2018.

***NOITE*, UMA NOVELA PSICANALÍTICA DE ERICO VERISSIMO**

Zama Caixeta Nascentes

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Resumo: O objetivo do trabalho é analisar *Noite* com base em Freud e Lacan. Do primeiro tomaremos o conceito de ambivalência emocional, a teoria pulsional e o caso clínico do Homem dos Lobos, sobretudo os efeitos da cena primária. Do segundo trabalharemos com as noções de estágio do espelho, de ação *nachträglich* do significante e com a teoria do desejo. A análise será apresentada na segunda e terceira seções, ficando a primeira reservada para justificar porque a novela é psicanalítica. O diálogo com a crítica literária do autor ocorre na introdução e na conclusão.

Palavras-chave: *Noite*; ambivalência emocional; cena primária; desejo.

Abstract: The aim of this work is to analyse *Noite* based on Freud and Lacan. From the former it will take the concept of emotional ambivalence, the drive theory and the clinical case *Wolfman*, especially the effects from the primary scene within this last one. From the latter it will work with the notions of mirror stage, of *nachträglich* action of the signifier and with the theory of desire. The analysis will be presented at the second and third sections, leaving the first to justify why the novel is psychoanalytical. The dialogue with the literary criticism about the author occurs within the introduction and conclusion.

Keywords: *Noite*; emotional ambivalence; primary scene; desire.

Introdução

Lançado em 1954, *Noite* é tido por Verissimo (1995: 307) como uma “espécie de ovelha negra de meu rebanho literário”. Segundo Chaves (1976), trata-se de um livro que “a todos surpreendeu” (106) e que “foi incompreendido” (107). Para Velhinho (1960), é uma obra “Desconcertante” (230), “tão diversa de tudo quanto o autor escrevera até hoje” (p. 233), “talvez a menos lida”. (1981: 105). Perceberam-se ligações com outras obras. Chaves (1976, p. 112) afirma que *Noite* “não parece uma exceção no conjunto da produção literária do escritor.” Bordini (1995) e Boechat (2017) ligam-no a *A volta do gato preto*. A trajetória de Desconhecido (de *Noite*) está na do personagem criado por Erico diante da esposa Mafalda em “uma mesa na ‘Cova do Dragão’” (p. 234). Dedicando a Verissimo nossas recentes pesquisas, constatamos essas ligações. Delimitamos *Noite* como objeto, pela abundância de trabalhos sobre as demais obras e da escassez sobre a de 1954. Abarcar muito seria aprofundar pouco.

Velhinho (1960: 236) reconhece existir um “suporte freudiano em que repousa o drama do Desconhecido”. Acentua os liames entre obra e autor, “é o livro [...] através do qual ele diz [...] a verdade que ele traz recalcada nos desvãos mais ocultos da alma” (230). Emprega termos como “sentimento de culpa”, “autopunição”. Qualquer leitor de psicanálise reconhecerá aí o “suporte freudiano”. No entanto, é mencionado apenas nos parágrafos finais. A crítica não se apoia nele. A obra continua “desconcertante”, já que não foi lida naqueles termos. Permanece aberta uma análise psicanalítica. É a isso que nos propomos, neste trabalho, fundamentando-nos em Freud e Lacan.

Centraremos-nos no conceito de ambivalência emocional, importante para a teoria de Freud (1900, 1905, 1913, 1915, 1917, 1923, 1916) e sua clínica (1909, 1918). Não empregaremos a noção de duplo (Freud, 1919), ainda que haja dados interpretáveis a partir dela. Nem a de simbolismo, técnica auxiliar à da associação livre para analisar os sonhos (Freud, 1900). Com a teoria de Lacan examinaremos o mundo infantil do protagonista. Optamos por aproveitar nossa prática clínica, que lida com o inconsciente e o discurso por ele produzido nos pacientes. Certamente psicanalistas já leram *Noite*, os quais não verteram em trabalho acadêmico o que enxergaram nela, não enriquecendo a fortuna crítica da obra, com a exceção de Ellis D’Arrigo Busnello, nos anais de um evento comemorativo aos 40 anos de lançamento da novela.

Pretendemos ampliá-la e tornar menos “incompreendido” o livro e menos “desconcertante” sua leitura.

Capítulos inexistem na novela. Nomearemos de “episódios” as divisões internas, marcadas por espaço maior entre elas e por letras maiúsculas no início de nova divisão. Todavia, cotejando edições, constatamos que não coincidem, havendo na primeira mais dessas marcas do que nas outras e naquela que nos serve de base (1997). Apesar disso, o leitor não se perde: o espaço estrema bem os episódios. Iremos nos guiar por essa divisa, distinguindo-os pelo local: esquina, parque, rua, zona boêmia, café-restaurant, casa do velório, largo iluminado, casa de rendez-vous, Hospital, casa da Ruiva.

Em virtude da leitura proposta, na primeira seção defenderemos porque *Noite* é uma novela psicanalítica. A segunda e terceira foram nomeadas com base na apresentação de Freud (1910b) sobre sua técnica. Um elemento da estrutura da obra também permitiu-nos fazê-lo: o périplo que Desconhecido perfaz, na desmemória, o giro de casa para a rua. O leitor é orientado pelo elemento tempo, pela cronometragem das horas. A essa parte dedicamos a segunda seção, na qual se conta o crime por alusões indiretas. Na rememória, a rota é da rua para a casa. O leitor é conduzido pelo elemento espaço, pela contagem das quadras que faltam para o protagonista chegar à casa. A ela reservamos a terceira seção, na qual se narra o crime de modo direto.

1 Uma novela psicanalítica

Novela qualifica *Noite*. É o próprio Erico Verissimo (1995: 309) quem assim o faz: “na primeira versão da novela”. Se segue a crítica ou a crítica o acompanha não nos cabe investigar. Certo é que os estudiosos da obra empregam o mesmo termo, como Velhinho (1960: 229), Chaves (1976: 107) e Bordini (1995: 77).

Psicanalítica é sua matéria. Crepuscular é o estado de consciência que caracteriza Desconhecido. Com essa formulação, aparece quase ao fim: “É possível que ele tenha assassinado alguém quando andava pela cidade em estado crepuscular.”

(128). Mas, desde o início, a ideia é trabalhada. O Desconhecido é o “homem de *gris*” (1); no parque, entrevê “os largos tabuleiros de relva com zonas de *sombra e luz*” (5). Os termos que destacamos apontam para a ideia, ratificada adiante, “de novo se perdeu num *território crepuscular*.” (12). A cor que nomeia o personagem (gris) é intermediária entre branco e preto. Da mesma forma que o crepúsculo é limítrofe ao dia e à noite, o “estado crepuscular” (128) da consciência designa-a quando entre a vigília (o “claro”) e o sono (o “escuro”). Assim foi chamada por Breuer e Freud (1895: 223): “o indivíduo, em vez de dois estados normais da mente, possui três: o estado de vigília, o de sono e o hipnóide.” *Noite* traz o sinônimo do terceiro estado.

Fenômenos histéricos advêm da divisão da consciência ocorrida durante tal estado, no qual ela não integraria em si as representações ocorridas entre vigília e sono. Não integradas, produzem a sintomatologia histérica (Freud; Breuer, 1895: 41). Freud não subscreve tal teoria, advogando decorrer a cisão de uma defesa contra representações incompatíveis com as já existentes na consciência – e não de um estado crepuscular (ou hipnóide) no qual algumas não seriam sintetizadas, existindo à parte das outras. A parceria Breuer e Freud encerra logo depois e Freud segue só. Sai a teoria do estado crepuscular e fica a da defesa; onde havia “um caso de ‘histeria hipnóide’ *versus* ‘neurose de defesa’” (Freud, 1894: 35), ficou a neurose de defesa.

Noite é a transformação de alguns capítulos de outra obra de Erico. Assim posiciona-se Bordini (1995), tese aceita por Boechat (2017). Para a primeira, em *A volta do gato preto*, o autor “inventa uma história de um professor reprimido”, Orlando, e que “vence suas repressões” (76). Para a segunda, “O enredo de *Noite* [...] dialoga diretamente com o esboço do romance feito pelo autor em diálogo com Mariana em *A volta do gato preto*, cujo protagonista é o personagem Orlando. Tal personagem [...] é o embrião do Desconhecido de *Noite*.” (294). Por esses termos, “reprimido” e “repressões”, Bordini aponta para o teor psicanalítico. Boechat segue desenvolvendo sua tese sobre os liames entre *A volta do gato preto* e a experiência de Erico nos Estados Unidos e a sua vinculação com a política estadunidense da boa vizinhança.

Novela psicanalítica é termo de Freud (1910a) para nomear o trabalho sobre Leonardo da Vinci, em que analisa esta fantasia da infância do pintor: “... um abutre

desceu sobre mim, abriu-me a boca com sua cauda e com ela fustigou-me repetidas vezes os lábios’.” (76). O objetivo é “separar o elemento mnêmico real que ela contém dos motivos posteriores que o modificam e distorcem” (84), o que permite concluir por este significado: “a substituição de sua mãe pelo abutre indica que a criança tinha conhecimento da ausência do pai e se sentia solitário junto à sua mãe.” (idem). Para chegar a ele, Freud se vale, no capítulo primeiro, da biografia do pintor e da teoria da sexualidade elaborada pela psicanálise e, no segundo, das teorias sexuais desenvolvidas pelas crianças, da mitologia sobre abutres e deusas andróginas. Chegado a ele, revisa, no terceiro, os achados da psicanálise sobre a gênese psíquica da homossexualidade para elucidar aquela que biógrafos do artista lhe imputam. Concluída a revisão, da biografia e da teoria deduz, no quarto, as relações do pintor com a mãe (e o que elas esclarecem da criação artística de Leonardo, em especial o sorriso da Mona Lisa, o qual resgata o da mãe, Caterina) e, no quinto, os laços com o pai (e o que isso deletreia da construção científica de da Vinci, sobremaneira o corte com a tradição intelectual, que o projeta ao pai, Ser Piero da Vinci). Tais deduções levam-no a uma síntese, no sexto, do desenvolvimento psíquico do italiano, ao fim da qual pondera: “Se as afirmativas que fiz provocaram críticas [...] de eu ter escrito uma *novela psicanalítica*, responderei que jamais superestimei a certeza desses resultados.” (122. Itálico nosso). Ainda que imputada a seus opositores, a designação “novela psicanalítica” sai da pena do próprio Freud. A resposta à hipotética objeção recai sobre a validade dos resultados – e não sobre a categoria em que se inscreve o texto, “novela psicanalítica”.

Meneghini (1990: 59) registra: “Para Erico [...] a psicanálise se constituía, necessariamente, em objeto de curiosidade e estudo [...] encontram-se em sua biblioteca, com evidentes sinais de manuseio, várias obras de Freud, como *Leonardo da Vinci*”. Portanto, o gaúcho conhecia a “novela psicanalítica” saída da pena do vienense. Ainda Meneghini informa-nos das reuniões de Mário Martins, “primeiro analista com formação oficial a chegar a Porto Alegre” (58), e Zaira, sua esposa, “ela também formada em Buenos Aires, em análise infantil” (idem), com o casal Verissimo: “Roberto Martins, filho de Mário, lembra que o contato era muito animado quando Erico expunha seus planos para *Noite*, sua novela de maior densidade psicológica.” (idem). Planos expostos a um casal de psicanalistas e “novela

de maior densidade psicológica”: por deslocamento de significantes, concluímos então tratar-se de uma novela de densidade psicanalítica.

2 De casa para a cidade: o véu das alusões indiretas

No parque, “Estacou, perturbado, e voltou a cabeça para trás, a fim de verificar se estava sendo seguido.” (Verissimo, 1997: 5). O parque torna-se palco no qual se encena seu drama íntimo. Nele toma parte um casal: “Um homem e uma mulher passaram abraçados, sem lhe lançarem sequer o mais rápido olhar.” (6). Lançada fica a hipótese de que o acontecido tem a ver com um casal e de que é algo ilícito: “Ia pagar caro o seu crime. Crime? Quem foi que falou em crime?” (6). A cena com a estátua mostra que uma mulher está em questão. Da estátua aproxima-se “com uma alegria *feroz*”, para ela *vociferou*: “Cadela indecente!” (7. Destaque nosso.). Migra para a voz a ferocidade da alegria, fazendo a qualidade (*fêroz*) tornar-se ação *vociferar*, executada pela voz, *vociferou*. Um terceiro dado acentua o que está em jogo: “Deu mais alguns passos, *agressivo*.” (idem). Trata-se do ódio, sentimento que, ao lado do amor, constitui a ambivalência emocional. Não tarda o amor: “tornou a acercar-se dela [...] Aninhou a cabeça entre as coxas da estátua, enlaçou-lhe as pernas”. (8). À expressão de ódio segue-se a de afeto, a agressão vociferante cede à amizade.

Na rua, defronta-se com uma vitrina. A cena é pintada de modo meticuloso:

Ficou a olhar para os artigos de praia expostos na vitrina [...]. Sobressaltou-se ao avistar o homem que o observava lá no fundo... [...] Levou algum tempo para perceber que estava diante dum espelho. Começou a fazer gestos que o *outro* repetia. 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, no entanto seus braços permaneceram caídos ao longo do corpo. Sentiu um amolecimento enternecido. [...] Por algum tempo ele chorou como uma criança, ali junto da vitrina. Por fim enxugou os olhos com a manga do casaco, mas não quis mais olhar para o *outro*. 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. (p. 11.)

Ficcionaliza-se aí o momento em que “o filhote do homem [...] reconhece como tal sua imagem no espelho” (Lacan, 1998:96), a “assunção jubilatória de sua imagem especular” (97). O Desconhecido, de início, supõe um homem mirando-o e,

depois, constata que “o *outro* era ele”. O “amolecimento enternecido” aponta para a assunção jubilatória. Ainda que o estádio do espelho refira-se ao registro do imaginário, o acontecimento importa por sua remissão ao simbólico. Ele manifesta, “numa situação exemplar, a *matriz simbólica* em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito” (idem). Por haver na assunção jubilatória uma “matriz simbólica” é que o significado não se esgota no que de funcionamento do imaginário ele ilustra. Em outra obra, Lacan (2005: 51) pondera: “através desse movimento de virada da cabeça, que se volta para o adulto, como que para invocar seu assentimento, e depois retorna à imagem, ela [a criança] parece pedir a quem a carrega, e que representa aqui o grande Outro, que ratifique o valor dessa imagem.”. O grande Outro concerne ao simbólico, é sede do código (Lacan, 1999). O Desconhecido está sozinho. Na falta da alteridade, cede a identidade: “Mas ele era... assim?”. O espelho dá uma imagem; para que seja a de si, necessita-se do Outro. Por isso Lacan considera tal estádio uma “matriz simbólica”, pois o que se passa aí quanto à imagem de si ocorre quanto ao sujeito, constituído pelo desejo do Outro: “é do desejo do Outro que eu sou vestígio” (Lacan, 2008: 70). É da presença do Outro que a imagem no espelho é vestígio. Essa centralidade do Outro é mostrada quando o Desconhecido “não quis mais olhar para o *outro*.”. O que busca é o Outro, invocado a seguir, “Meu Deus!”.

Na rua anda, ainda, de uma “rua estreita e sombria” (idem) a “rua mais larga” (13), parando em “uma esquina para olhar alguns meninos que jogavam futebol no meio da rua” (idem) e entrando depois “noutra rua” (14). A cena da vitrina construiu a dimensão especular do formar sujeito, ancorada no olhar. Agora é a vez da voz: “De dentro de algumas delas [casas] vinham *vozes*” (12); “homens e mulheres que *conversavam*” (13); “ouviu uma *voz* gaiata *gritar*” (idem); “‘Passa ligeiro!’ – *gritavam*” (idem); “rompiam *berros* de protestos” (idem). A voz importa na subjetivação tanto quanto o ver. Lacan (2005: 321) toma-a como uma das formas do objeto *a* (objeto de desejo do Outro). Não será de menor importância em *Noite*:

Uma mulher gorda assomou à janela, inclinou-se para fora e gritou: ‘Vem pra casa, meu filho!’ O Desconhecido fez meia volta, obediente, e caminhou na direção da voz. Entrou

num corredor sombrio e parou diante duma porta fechada, na qual bateu timidamente, o coração a pulsar acelerado. [...]

– Que é que o senhor deseja?

Ficou mudo, fitando o vulto, esforçando-se desesperadamente por compreender, reconhecer, saber... [...] De repente a mulher soltou uma exclamação, atirou-lhe com a folha da porta na cara, precipitou-se para a janela e rompeu a gritar:

– Socorro! Ladrão! Socorro! (Verissimo, 1997: 14)

Na cena da vitrina havia o outro; aqui, o Outro, a mulher. Ao significante “meu filho” conforma-se, com forma de filho, fica “obediente”, “caminhou na direção da voz.”. Faz-se filho por instituir-se o Outro, já que o subjetivar-se dá-se no encontro com o Outro: “é por intermédio do Outro que o sujeito deve se realizar.” (Lacan, 2005: 192). A importância de ser desejado é marcada adiante, no café-restaurant, onde o Desconhecido encontra “os donos da noite” (25) e de um deles ouve: “– Você agora é nosso.” (28). O comentário seguinte não deixa dúvidas da força do ser acolhido pelo Outro como objeto do desejo dele: “Estas palavras ficaram ecoando na mente do Desconhecido. Você agora é *nosso*, é *nosso*, é *nosso*, é *nosso*.” (idem). O eco explica porque o Desconhecido, mesmo querendo fugir, “quando deu acordo de si estava caminhando apressado na direção das duas aves noturnas” (36). Quem possui alguém que o chama de “nosso” não precisa girar em torno de si nem tomar-se como o outro. No Parque, “Um homem e uma mulher passaram abraçados, sem lhe lançarem sequer o mais rápido olhar.” (6). Desejam-se. Não o desejam. Abraçam-se. Não o olham. Não se instaura o que Lacan (1999: 282) chamou de desejo essencial: “desejo do desejo do Outro, ou o desejo de ser desejado.” Da dinâmica desejante do casal, Desconhecido está excluído, restando-lhe abraçar a estátua. Preferível isso a tornar-se estátua, atropelado pela indiferença do outro ou pela ausência do Outro. A voz da mulher guia o caminhar de Desconhecido. Por já ter a voz outra direção – o filho da mulher –, o Desconhecido é ladrão. Retorna o tema do crime.

No café-restaurant, as alusões ao delito ganham mais contorno. As cenas íntimas vão num crescente de clareza. Há esta: “Senti que havia mais gente na parte do salão que ficava às suas costas. [...] ouvia as vozes, ouvia e odiava principalmente a risada de mulher, viciada, rouca, obscena.” (16). Não vê. Ouve vozes. Reaparece a

agressividade. Está no ódio à mulher. Prossegue: “num plano recuado, o homem de gris via as caras repulsivas das prostitutas e dos seus machos, que [...] não cessavam de soltar gargalhas e palavrões.” (32). Vê a cena, mas ela situa-se num plano recuado, o que não o impede de ouvir e entender o conteúdo das palavras. Depois de ver as “caras repulsivas”, repara outra coisa: “Lá estava a porta fuliginosa da cozinha, o balcão com os boiões de pepino... E, como um pesadelo, o desconhecido via agora a cabeça decepada do proprietário flutuando no ar.” (idem). Ressurge o tema do crime, na visão da cabeça decepada. Como numa sucessão de quadros que, reunidos, compõem uma pintura, a do crime está em outro quadro, não no anterior. Juntos, configuram o episódio do crime, que envolve o Desconhecido e o casal em situação erótica. Reunidos estão em um mesmo parágrafo. Parágrafo-pintura-mural. Finaliza com: “A prostituta de quinze anos tornou a entrar no café abraçada com um homem grisalho e triste. O garçom gritou para a cozinha: – Salta um bife a cavalo com bastante cebola.” (33). Monta-se a cena diante dele: vê a prostituta entrar com o cliente e antes já fora informado de que “com um bife a cavalo” (22) poderia pagar a noite com a cortesã. Pelo pedido do garçom, sabe o que se passará entre a meretriz e o homem grisalho: formarão casal nesta noite.

Na zona boêmia, o tema do crime continua:

A janela fechou-se. O Desconhecido não podia disfarçar sua inquietude. Estava ardendo por ver o que se ia passar naquele quarto. Começou a andar dum lado para outro, descia da calçada, tornava a subir, aproximava-se da janela, com o ouvido alerta [...]

O Desconhecido sacudiu a cabeça negativamente, mas com um vago desejo no corpo, não obstante todo o horror que sentia por aquele beco, por aquela gente, por aqueles cheiros.

Teve um sobressalto, ao ouvir um grito lancinante de mulher vindo de dentro do quarto onde o corcunda entrara. [...]

A mulher gemia. O cigarro pendia esquecido dos lábios do homem de gris, que lutava entre o horror [...] e uma curiosidade invencível de ver o que se estava passando lá dentro.

Alguns minutos depois o corcunda saía da casa da prostituta, assobiando vigorosamente. A janela continuava fechada e uma ideia passou pela mente do Desconhecido. *Decerto o corcunda matou a menina*. Teve ímpetos de saltar sobre o réptil e esmagá-lo. Suas mãos tremiam [...]. (36-37).

O gesto de corcunda é simétrico ao de Desconhecido na casa da mãe que gritava: entrar. Lá a porta se fechava; cá, a janela, excluindo-o do convívio com a

mulher. As cenas se avizinham, mantendo em trânsito os aspectos que envolvem o crime, ao qual se agrega isto: a excitação sexual, “estava ardendo por ver o que se ia passar naquele quarto”, “desejo no corpo”. Impossibilitado de ver, escuta (“ouvido alerta”). O olhar e a voz, formas do objeto *a* (Lacan, 2005), mobilizados para narrar o mundo infantil, reaparecem, agora com novo matiz. O Desconhecido não busca olhar que o mire nem voz que o invoque. Quer capturar com o olhar o que há no quarto; fechado, resta-lhe captar, pelo ouvido, o que lá se diz. Ouve o “grito lancinante da mulher”. A voz não se dirige a ele, mas faz emergir a ideia de que a mulher fora assassinada. Cita-se de novo um crime. A autoria desliza para outro personagem, alvo do ódio do Desconhecido.

Na casa do velório, o Desconhecido assiste a um crime:

Por fim conseguiram entrar os três no quarto da viúva [...]. A mulher e a filha do defunto estavam ambas sentadas na cama do casal [...].

O mestre aproximou-se da cama, explicou à viúva que fora amigo do falecido [...], começou a fazer a apologia do morto [...]. E enquanto ele falava, o corcunda olhava perdidamente para a filha do defunto, cujo rosto descorado, de olhos inchados de tanto chorar, se contorcia numa expressão de dor. Quando o homem da flor terminou o discurso, a viúva desatou num choro convulsivo e a filha, numa crise histérica, rompeu a rir, a rir perdidamente, e a rolar na cama, enquanto as comadres atarantadas apelavam para o mestre, pedindo que ele fizesse alguma coisa. Foi, porém o corcunda quem tomou a providência mais eficaz. Ajoelhou-se na cama, sujeitou a rapariga pelos pulsos e esbofeteou-a, uma, duas, três, quatro vezes. [...] Agarrando fortemente a guarda da cama, o Desconhecido olhava a cena, com uma fascinação cheia de horror. De súbito a moça cessou de rir, desatou num choro solto mas manso, e afundou o rosto no travesseiro. (39-40).

Neste quarto, o primeiro em que o Desconhecido entra, ele mira o que na zona boêmia quis ver: o que se passa entre um casal num quarto. Dá-se um crime: “sujeitou a rapariga pelos pulsos e esbofeteou-a, uma, duas, três, quatro vezes.” Deu-se um prêmio: o autor sujeitou o leitor pelos olhos e afagou-o uma, duas, três, quatro vezes com alusões ao crime para, na quinta, colocá-lo diante de um. A incidência de “quatro vezes” (quatro dos episódios anteriores) neste momento faz emergir essa significação. O Desconhecido experimenta a ambivalência sentida na zona boêmia, “lutava entre o *horror* daquilo tudo e uma *curiosidade invencível*” (37). Não só a dualidade de sentimentos ata os dois episódios, mas também o grito das comadres, a formar coro com o da “rapariga muito nova e franzina” (36).

Freud (1915:147) postulou serem quatro os destinos da pulsão: “Reversão a seu oposto. Retorno em direção ao próprio eu do indivíduo. Repressão. Sublimação.” Quanto à *reversão*, assevera: “A reversão de um instinto a seu oposto transforma-se [...] em dois processos diferentes: uma mudança da atividade para a passividade e uma reversão de seu conteúdo” (idem)¹. Exemplifica o primeiro processo com os pares, sadismo-masiquismo e escopofilia-exibicionismo, nos quais “A reversão afeta apenas as *finalidades* dos instintos” (148). O segundo, ilustra-o com a “transformação do amor em ódio” (idem) e “adquire especial interesse pela circunstância de que se recusa a ajustar-se a nosso esquema dos instintos” (154). O esquema foi desenvolvido a partir da reversão e do retorno dos pares já mencionados. Quanto ao *retorno*, declara que “O retorno de um instinto em direção ao próprio eu do indivíduo se torna plausível pela reflexão de que o masiquismo é, na realidade, o sadismo que retorna em direção ao ego do indivíduo, e de que o exibicionismo abrange o olhar para o seu próprio corpo.” (148). São os mesmos pares discutidos no processo da reversão da atividade para a passividade. Freud diferencia retorno e reversão: “A essência do processo é, assim, a mudança do *objeto*, ao passo que a finalidade permanece inalterada.” (idem). Na reversão, a mudança se dava na *finalidade*; no retorno, no *objeto*.

Freud (1917: 283) sustentou que o luto pode suscitar o retorno do sadismo contra o sujeito: “A perda de um objeto amoroso constitui excelente oportunidade para que a ambivalência nas relações amorosas se faça efetiva e manifesta.” Com a perda, o objeto pode ser introjetado e a libido, que antes enlaçava o ego ao objeto situado no exterior, provoca a identificação entre ego e objeto, localizado agora no interior. Pelo retorno da pulsão ao próprio sujeito, as acusações outrora endereçadas ao objeto externo voltam-se contra a parte do ego identificada a ele. Engendra-se assim a autoacusação, traço ausente do luto e que é o distintivo da melancolia.

Luto, reversão e retorno da pulsão existem no velório. Narram-se as reações da viúva e da filha à perda do objeto. A da filha perfaz o arco choro-riso-choro. A frase anterior ao riso informa-nos que “a viúva desatou num choro convulsivo”. Mantém-

¹ Não cabe aqui discutir a semântica do vocábulo alemão *Trieb*, traduzido para o inglês como *instinct* e para o português *instinto* na ESB, feita a partir da tradução inglesa, e pulsão, em outras traduções, baseadas no original alemão. Nas citações, por serem da ESB, aparecerá instinto e no nosso texto pulsão.

se o choro/riso, pois quando a filha para de chorar e começa a rir o choro permanece na viúva. Reverte-se a finalidade da pulsão, de ativa para passiva, mudança que se articula à do objeto. Com efeito, o riso da filha cede às lágrimas depois dos bofetões de corcunda. Antes, “se contorcia numa expressão de dor”, indicação de que o objeto ao qual um dia dor quis infligir é substituído pelo eu. A mudança de objeto coincide com a da finalidade. De ativa (aplicar dor ao outro), torna-se passiva (sofrer dor), sendo ela o sujeito ativo, pois aplica a si a dor. Situação cambiada com a presença de corcunda, cujo sadismo conhece-se desde a zona boêmia e que ressurge na atitude para com órfã: “Ajoelhou-se na cama, sujeitou a rapariga pelos pulsos e esbofeteou-a, uma, duas, três, quatro vezes.”. Desconhecido assiste ao crime (agressão à mulher) e ao coito, simulado, no seu viés sádico, sobre a cama. O episódio encerrar-se-á com comentários sobre um feminicídio: “ – Pois uma mulher foi encontrada morta em cima da cama do casal”. (47). O tema do crime atinge, neste episódio, sua nota mais alta na partitura novelesca.

No largo iluminado, o assunto é mantido por meio de uma cena à *Hamlet*, ato terceiro. Hamlet fala a Horácio: “À noite haverá uma peça perante o rei: Uma das cenas se assemelha à circunstância de que te falei sobre a morte de meu pai. Eu peço que, ao assistires à encenação, escrutes o meu tio com toda a argúcia e prumo de tua alma” (Shakespeare, 2015: 118). Na novela, o Mestre indaga se o assassinato da mulher a que referiam os homens fora praticado pelo Desconhecido. Da casa do velório até o largo, a dramatização foi introduzida pela referência às “várias maneiras de refrescar a memória duma pessoa” (Verissimo, 1997: 48), aos “métodos” (49) de investigação do Mestre. Quando o vemos convidar o Desconhecido para o jogo de tiro ao alvo, compreendemos ser um dos seus o de Hamlet:

– Agora atire você – disse, entregando a arma ao Desconhecido. Este hesitou por um instante, mas por fim decidiu-se. Voltou-se para os alvos, ergueu a espingarda ao rosto e fez pontaria. O mestre ciciou-lhe ao ouvido:

– Sei que é uma loucura pôr uma arma nas mãos dum assassino. Mas eu adoro o perigo. Ah! Suas mãos estão tremendo. Talvez você seja mais destro com arma branca do que com arma de fogo... [...]

– O corcunda vem vindo. Sei que você detesta o bicharoco. Basta voltar a arma na direção dele e meter-lhe uma bala no olho. A coisa mais fácil do mundo... De qualquer modo você está perdido: um crime a mais, um crime a menos, que diferença faz? A arma tremia nas mãos do Desconhecido. O Desconhecido queria puxar o gatilho, mostrar que sabia atirar, mas

o dedo não lhe obedecia, como que paralisado. De repente largou a arma, que caiu com um ruído cavo sobre o balcão. (51-52).

O Mestre cria o cenário, declina o sentido do episódio, incita o Desconhecido a atirar, espicaça-o tratando-o por assassino, escruta-o. No crime citado, a vítima era uma mulher que “tinha pontacos pelo corpo todo” (47), sendo a faca a arma, portanto. O Mestre toma as reações do Desconhecido como pista de autoria ao hipotetizar ser ele “mais destro com arma branca do que com arma de fogo”. Desempenha o papel que Hamlet delegara a Horácio. Cláudio fugiu quando no palco envenenou-se o rei, indício de ser o regicida. O Desconhecido treme e inibe-se: “o dedo não lhe obedecia, como que paralisado”. Reação perfeitamente esclarecida pela teoria pulsional de Freud de retorno do sadismo ao próprio sujeito e da reversão da finalidade ativa em passiva. O objeto não é o outro. O outro foi trocado pelo eu, câmbio visto, na abertura da novela, no quase ser atropelado na esquina.

Na casa de rendez-vous, delinea-se o crime ao montar o núcleo pai-filho-mãe. A chegada do comendador enquadra-o como pai, “Com sua voz grave e patronal voltou-se para o mestre: – [...] Não desejava encontrar ninguém nesta casa a não ser a sua proprietária e... a moça, naturalmente.” (63). No “patronal” quase se ouve o “paternal”. A presença do Desconhecido incomoda. O rechaço ecoa o grito da mulher “Ladrão!”, contexto em que penetra num espaço que não era seu. A moça é casada e tem um filho, atributos de uma mãe, o que a situa nesse ponto. Perto da meia-noite, o comendador comenta: “Essa menina já está abusando.” (65). Pela reação do Desconhecido, toma-a como mãe: “O Desconhecido – que já agora olhava para o comendador com certa hostilidade – soergueu-se (...) e murmurou: – Ela não vem.” (idem). Hostilidade, já manifesta contra corcunda na zona boêmia. Portanto, o ódio envolve qualquer homem no quarto com uma mulher. A afirmação de que a moça não virá não prenuncia algo. Denuncia o desejo de que ela não venha. Mais paternal não podia ser a resposta: “ – Não diga asneiras. Você nada sabe deste assunto.” (idem). Confirma-se o ser de filho; como criança, disse asneiras, e, como filho, “desconhece”, isto é, possui um saber diferente do adulto sobre o que se passa num quarto de casal. É essa a situação do filho no complexo de Édipo, teorizada por Lacan (1999) e recriada por Richard Wagner na terceira cena do primeiro ato de *A valquíria*, em que

Siegmund, hospedado na casa do inimigo Hunding e apaixonado pela mulher dele (Sieglinde) canta: “Waffenlos fiel ich in Feindes Haus” (Desarmado caí na casa do inimigo). Como Siegmund, um menino está desarmado (destituído do significante para aceder à posição do pai), encontra-se na casa do inimigo (o pai) e acha aí a amada (a mãe). Dessa forma acha-se, encontra-se e está o Desconhecido. Ainda que Caro (1990) não nos informe da ópera na “rica discoteca” (12) de Erico, a personagem de sua novela vive situação idêntica à de Wagner e por isso as ladeamos. O Desconhecido reconhece-se assim, efeito da palavra patrilial do comendador: “Em sua mente uma moça estava reclinada sobre o berço onde dormia um menino [...] o menino era ele, e a moça, sua mãe. [...] lhe parecia que sua mãe vinha àquela casa para dormir com o comendador...” (Verissimo, 1997: 65). Logo, o comendador é o pai e o quarto da casa será de casal.

A chegada da mulher emoldura-a como mãe: “O Desconhecido pôs-se a mirá-la [...], como se jamais houvesse visto uma fêmea em toda a sua vida [...] não tirava os olhos dela, pensando agora na mulher esfaqueada.” (71). De fato nunca vira. A mãe é a primeira. Forma-se a série mulher esfaqueada-moça do comendador, a qual ressignifica o episódio do velório: se a moça do encontro com o comendador iguala-se à golpeada e a moça equiparou-se à mãe, então a mulher é a mãe. Isso se confirma, pois junta-se uma terceira (a mãe): “Uma mulher em cima numa cama, toda lavada em sangue – o sangue de sua mãe, o sangue de sua mulher, o sangue daquela moça, o sangue de todas as mulheres.” (idem). Quer barrar a moça, “Não entre naquele quarto, por amor de Deus, não entre! Vai ser assassinada.” (idem). Não se trata de um prenúncio do que ocorrerá e sim do anúncio do desejo dele: que ela fique na sala com ele. Desejo de filho que quer junto a si a mãe e longe de si e dela o pai. Não podendo tê-la, vai vê-la, de um ponto vendido pelo cafetão. Arreita-se: “seu corpo inteiro latejava de desejo, mas dum desejo que o envergonhava, dum desejo sujo e meio incestuoso.” (idem). De fato incestuoso. A mulher que está no quarto situa-se como mãe junto a um comendador-pai. Porque incestuoso, é crime.

Desejo incestuoso está *Hamlet* e *Édipo Rei*, estudados por Freud (1900) e Lacan (1992). Verissimo ficcionaliza-o. Surge pela primeira vez o termo “incesto”, que permite, por “ação *nachträglich* do significante” (Lacan, 1999: 17), isto é, retroação de

um sobre os demais da cadeia, apreender nos episódios anteriores este sentido: o crime concerne ao incesto. No velório, o corcunda age eroticamente na cama. Ocupa o lugar do pai, motivo do ódio do Desconhecido, que se posiciona como filho. Logo, no largo, o convite do mestre incita ao delito que, em *Édipo Rei*, Édipo realiza e, em *Hamlet*, Hamlet vê executado por Cláudio. No parque, o aninhar-se no colo da estátua suscita-lhe a “tênue e esquiva sombra duma lembrança. (Onde? Quando? Quem?).” (8). A ação *nachträglich* responde: o quem é a mãe; o quando, a infância; o onde, a casa paterna. Na esquina, o quase atropelar-se é o castigo autoinfligido. A cena se passa depois de sinais de que “ia entrar pela porta duma casa de apartamentos, mas recuou” (1). Porta que dá acesso a um lugar que não é seu, onde há uma mulher que não é a sua, a qual deseja, “um desejo de mulher, *daquela* mulher” (73).

No Hospital, alude-se ao crime pela retomada do velório. O sobrinho aí referido é, nas palavras do plantonista, “Um dos meus rapazes que atendeu o caso.” (80). Detalha-o em seguida: “ – Creio que havia uns oito, dez ou mais pontações de faca no corpo da infeliz, *principalmente nos seios e no baixo-ventre.*” (81. Destaque nosso.). A anatomia coincide com esta: “O Desconhecido [...] apertou o corpo inteiro da criatura contra o seu, sentindo-lhe a dureza dos *seios* [...] e acariciava os *seios* [...] e fazia a mão espalmada descer pelo *ventre* côncavo” (7). Destacamos o que retorna no episódio do parque. Portanto, o crime daqui começa, por alusões indiretas, a ser narrado lá. Por fim, levando em conta que o episódio no Hospital gravita em torno do sadismo – estetizado no corcunda e posto em ato contra o próprio eu nos suicidas chegados ao Pronto Socorro –, o assassinato versa sobre o mesmo sadismo: o objeto é externo. Dos quatro destinos da pulsão (Freud, 1915), a arte do corcunda está para a sublimação, o suicídio para o retorno ao eu e o assassinato para a satisfação com um objeto externo.

No quarto da Ruiva, prostituta conhecida no cabaré Vaga-lume, ela funde-se à esposa “Quantas vezes ela dissera aquilo durante a vida de casados?” (96). Fusiona-se à mãe e à mulher esfaqueada. Degraus subidos, o Desconhecido hesita, e é encorajado: “O mestre foi empurrando o Desconhecido e a Ruiva para dentro do outro quarto.” (idem). Do ver ou ouvir, passará à ação. Sádica: “Amou, então, a rapariga numa exaltação furiosa e agressiva, com a impressão de que a assassinava, de que a esfaqueava, muitas, muitas vezes”. (102). Ressurge, em nova semântica, o tema do

crime, pois o assassinar cola-se ao copular. Deixa de significar tirar a vida e passa a ser dar prazer. A mesma operação alinha faca e pênis, facilitada pela subsunção de ambos à categoria de instrumento. No ato sexual ele está em uso, provocando “exaltação furiosa”. Com ele se atinge o outro, que morre no desfalecer do gozo. Detumescido, guarda-se o instrumento, razão pela qual, do caso da mulher esfaqueada, o plantonista do Pronto Socorro disse que “Encontraram a faca debaixo da cama” (81). Foi escondida sob a cama, como sói ocorrer àquilo que foi exposto sobre a cama, para o qual a cama agora é ex-posto, escondido que é em outro lugar como uma faca no desvão entre cama e piso. Morre-se depois do ato: “Ele se volveu para o lado, abraçou a Ruiva, murmurou um nome de mulher e caiu num sono profundo.” (103). No sono, sonha.

No sonho, continua o erotismo em “A mão, secreta amante, tem vida independente do resto do corpo, move-se com força própria, com a faca de prata golpeia furiosa a pobre mulher.” (idem). “Secreta amante” concerne ao onanismo, prática erótica secreta em que a mão é a amante, o que, combinado com “faca de prata”, confirma a equivalência pênis-faca, ratificada no fim da frase, “golpeia furiosa a pobre mulher”, seja a mulher a “amante secreta” ou a arranjada por cáften. Avança o erotismo em “Ajoelhado sobre as coxas da vítima, ele a imobiliza em cima da cama.” (idem), que retoma o do velório, em que o corcunda assim agia com a órfã.

Nomes são trocados ao despertar: “Deve ser a hora do amanhecer. Uma luz gris alumia vagamente o quarto que ele não reconhece” (105). Verdadeira inflexão ocorre aqui, concentrada em “hora do amanhecer” (oposto a “oito da noite”, hora pontualmente marcada no primeiro minuto da narrativa) e em “*luz* gris” (oposto de “*homem* de gris”). A essa última segue-se outra. O atributo “desconhecido” predica a Ruiva e não mais o homem: “Põe-se a andar no quarto às tontas, na ponta dos pés, temeroso de acordar a desconhecida.” (106). Tão importante é que se repete três vezes em poucas páginas. Como predicado do protagonista, ocorre pela última vez nesta frase: “A chuva irrompeu [...] abafando por completo a música da gaita, que só continuou na mente do Desconhecido. (103). O Desconhecido morre, o homem de gris desfalece, a luz de gris nasce e a desconhecida vem à luz. O desaparecimento do

significante “Desconhecido” narra o morrer da desmemória do personagem, o renascer de sua memória, o nascer de a desconhecida e o morrer de Ruiva.

3 Da cidade para a casa: a revelação direta

O trajeto para a casa inicia-se pelo retorno da memória, expresso na mudança do estado de consciência, “mas tranquiliza-se ao avistar as torres da Catedral. Sabe agora onde está e como encontrar o caminho da casa.” (109). Consegue orientar-se no espaço. Orienta-se o leitor, com o esclarecimento sobre fatos mantidos sob a forma de enigma: o que se passou às 18h47min, como se quebrou o relógio, o que houve com a mulher do personagem. A exemplo do ocorrido com a Ruiva, o homem de branco é designado como “desconhecido”, prova que, com o relembrar, some o desconhecido do protagonista, motivo suficiente para não ser chamado de Desconhecido.

A música contará a história infantil do personagem, sua relação com a mãe, as três solteiras tias e o pai: “ *‘Agora o meu filho vai ficar quietinho pra mãe tocar uma música bonita.’*” (112). Os caracteres em itálicos marcam o relato das lembranças da infância. Nelas, há os elementos para entender o suposto crime cometido pelo protagonista e o autocastigo. Por ter uma mãe pianista, seduzia-o a música executada pelo homem de branco já no café-restaurant, quando “sentiu que naquela música lhe falavam vozes familiares, estava a explicação de tudo” (34). Vozes familiares são a da mãe dirigindo-se a ele ao teclar piano e a das tias ao cuidar do corpo dele:

Uma o lavava no bacião. Outra enxugava-o com uma toalha felpuda e passava-lhe talco no corpo. A terceira vestia-o e encaracolava-lhe os cabelos.

De quem é essa cabecinha de anjo?

Da titia.

E esse peitinho de rola?

Da titia.

E esses olhinhos de azeviche?

Da titia” (112)

Repartiam entre si o seu corpo, não as suas vestes. O banho era a hora da morte dele como sujeito, reduzido à condição de objeto de desejo delas: “*A hora do banho [...] era a hora de pavor em que ele morria mil mortes.*” (idem). Nos termos de Lacan

(1999: 199): “encarna perfeitamente o falo para ela [a mãe – no caso, as tias], e assim se vê mantido na posição de *assujeito*.”. O pai retira-o da morte e mata o excesso de mimo: “*Naquele dia o pai irrompeu no quarto, com o seu brusco jeito de chefe e macho, e gritou: ‘Deixem esse menino em paz! Vão acabar fazendo dele um maricas..’*” (Verissimo, 1997: 112). Da quase morte por atropelamento pelo “brusco passo” (1) ao atravessar a rua, salvou-o uma voz (idem); da morte subjetiva pelo excesso erótico das tias, salva-o o pai com seu “brusco jeito”. Mais que sonoridade e ritmo, a recorrência da construção diz do risco de morte: física na rua, psíquica no quarto.

O nome da mãe é Maria: “*Casei-me com a Maria e com uma rédua de tias.*” (113). Em uma obra em que os personagens com nome chamam-se Ruiva, Vaga-lume e Desconhecido, em que os demais são referidos por substantivos comuns, a primeira nomeação é significativa. Mais ainda quando é o nome da mãe, e pronunciado pelo pai. Que não é um pai comum, posto ser, simbolicamente, polígamo: declara-se casado com as cunhadas. Se o conceito psicanalítico é Nome-do-Pai (Lacan, 1999), e não Nome-da-Mãe, nem por isso Lacan (1992) desconhece a centralidade da mãe, vista em *Édipo Rei* (tragédia que põe em relevo o desejo da mãe pelo filho) e revista na proposição de três tempos para o complexo de Édipo (1999). No centro coloca-a *Noite*, dando-nos o nome dela, o que aponta para a força do desejo materno, à qual Lacan se refere sem empregar o significante Nome-da-Mãe. A importância do Nome-do-Pai revela-se no fato de o pai pronunciar o primeiro nome, assumir Maria como sua e de estender às cunhadas sua função de agente da castração (Lacan, 1999) ao barrar-lhes o sobrinho.

O sadismo do pai desponta na fala das tias: “*O marido está matando ela aos poucos.*” (113). A julgar pelo corte do pai ao gozo das tias, sobejavam-lhes motivos para incriminá-lo. A narração prossegue marcando o sadismo do pai sobre a mãe: “*Agora muita coisa se explica. Os olhos pisados da mãe, sua magreza pálida, aqueles choros escondidos, umas tristezas e uns silêncios à hora das refeições.*” (idem). De fato, “muita coisa se explica agora”, em especial os episódios da novela que encenam o sadismo, o que faz da afirmação anterior uma metainterpretação: muita coisa da narrativa se explica quando se sabe da agressividade do esposo de Maria. Agressividade assumida como real, “*E o marido a estava matando. Sozinho no silêncio do quarto, à*

luz da lamparina, ele fechava os olhos pensando nesse horror.” (idem). No quarto, sozinho, o menino fantasia o horror do que ocorre entre o pai e a mãe. E o que aí se passa é da ordem sádica. Sabemos, agora, que o que acontece no quarto tem a ver com o pai e a mãe, casal que serve de imago aos tantos outros entrantes no café-restaurant e na casa de rendez-vous. Conhecemos que o receio do Desconhecido de que o corcunda e o comendador matem aquelas que com eles estão em corpos explica-se pelo horror do assassinato da mãe pelo pai.

O sadismo é percebido pelo filho no ato sexual dos pais:

Acordou em pânico e, vendo-se sozinho, desejou urgentemente a companhia da mãe. Saltou da cama, correu para a porta que dava para o quarto dos pais, abriu-a, e, à luz do luar, viu uma cena que o deixou estarecido. Dois vultos lutavam gemendo sobre a cama. Compreendeu tudo instantaneamente.

Sua mãe estava sendo assassinada.

Sentiu um amolecimento de pernas, uma tontura, e baqueou.

Quando voltou a si, estava de novo na própria cama (ou no fundo do mar?) e levou algum tempo para reconhecer a mãe, que se inclinava sobre ele, aflita, a perguntar-lhe: “Que foi, filhinho? Que foi?”

Sentiu no quarto a áspera presença do pai. Não teve coragem de encará-lo. Dominava-o uma tão grande vergonha, que ele cerrava os olhos para não ver ninguém, apertava os lábios para não falar.

A mãe acariciava-lhe a testa suada com seus dedos frescos. “Conte pra sua mãezinha o que foi que aconteceu.” Tinha uma voz machucada. Os talhos deviam estar doendo, sangrando.

O pai falou: “Era só o que me faltava, ter um filho sonâmbulo”.

De olhos fechados, ele via a faca de prata que o tirano guardava na gaveta da escrivaninha. (116-117).

Há sadismo porque há gemidos, sublinhado na “voz machucada” da mãe. Se foi assassinada, talhou-lhe a carne o pai com um instrumento que corta, a faca. O pênis, podemos aditar. Semanticamente já equacionado à faca, é posto na equação novamente: “*De olhos fechados, ele via a faca de prata que o tirano guardava na gaveta da escrivaninha.*”. De prata era a faca do sonho no quarto da Ruiva (103). Com olhos fechados não se pode ver faca de prata e nem caxerenguengue. Trata-se de forma literária de criar a cobiça do filho por aquilo que possibilita ao pai ter a posse da mãe. Com olhos fechados pode se ver o que o simbolismo inconsciente põe no lugar da faca, o pênis, instrumento com que o pai mata, de gozo e prazer, a mãe.

Sádica é a concepção que a criança faz do coito parental (Freud, 1908: 223). As circunstâncias urdidas em *Noite* criam a situação propícia para que o menino o conceba assim. A lua possibilita-lhe ver o ato; a janela prefigura a porta que ele abrirá no quarto dos pais; a tia e ele no quarto constituem o casal depois formado pela mãe e o pai – larvando entre ambos os casais o aceso do desejo. Assombra-o a tia por ser a sombra da mãe, cuja companhia “desejou urgentemente”. Procurando-a, enxerga-a deitada na cama sob o pai e ouve de ambos o gemido.

O quarto de casal aparece inúmeras vezes. Este é o quarto primário, que contém a planta arquitetônica dos demais. Nele, o menino encontra “seu objeto primordial – nomeadamente, a mãe.” (Lacan, 1999: 194). Nele o leitor entra e, a exemplo do menino, “*Compreendeu tudo instantaneamente*”. Compreendeu que os outros quartos seguem a arquitetura pulsional da posição edipiana do filho, cuja libido impele-o para a mãe, para o quarto onde está. É essa a dinâmica psíquica vista no protagonista com relação a outros quartos. O “jogo retroativo da sequência de significantes” (Lacan, 2016: 22) cria a significação dos acontecimentos iniciais: o casal do parque que o ignora desdobra o casal parental que o exclui do quarto conjugal, a estátua da índia que ele agride e em seguida abraça replica a mãe agredida pelo pai e que o abraça depois.

O crime contra mulheres permeia *Noite*. A cena do quarto parental esclarece que todas surgem da imagem da mãe. O compreender tudo num instante diz não apenas da operação do menino de capturar o sentido do ato, mas também a do leitor de captar o ato que explica a recorrência da imagem de mulher esfaqueada. Não se trata de ato e sim de intenção. Intenção de copular com a mãe, cópula que, pela concepção sádica, é esfaqueamento. Nisso estaria o crime contra a mãe. Ou no simples tomá-la como objeto, “desejo sujo e meio incestuoso” (73). Se sujo, criminoso, por ser “desejo *daquela* mulher” (idem) – a mãe, no quarto com o pai; a moça, com o comendador. Desse deriva este: assassinar o pai. Não há em *Noite* “atos, mas apenas impulsos e emoções, pretendendo fins malignos, mas impedidos de realizar-se” (Freud, 1913: 188). Logo, não é uma novela policial, o que elucida o insucesso de sua adaptação para TV, citado por Verissimo (1995: 309): “A National Broadcasting Co. [...] reduziu a novela a um *teleplay* que [...] foi um desastre. A estória, transformada num mau conto

policial, perdeu o sentido simbólico”. Ficcionalizar o complexo de Édipo e o que em torno dele gira (ambivalência emocional, crime, cena primária), esse é o sentido simbólico.

A cena primária nomeia, em Freud (1918), a observação que a criança tem da cópula entre os pais. No caso clínico, o conteúdo da cena é conhecido a partir de um sonho do paciente: “eu estava deitado na cama [...] De repente, a janela abria-se sozinha” (45). Freud interpreta a primeira parte como o “começo da reprodução da cena primária” (60) e a segunda como “Meus olhos abriram-se de repente” (51). Em *Noite*, “a janela estava aberta para o jardim”, contendo o mesmo sentido de descerrar de pálpebras para espiar a cena que vem a seguir, no quarto dos pais, lugar edênico cujas portas cerram-se ao menino. O paciente percebe a cópula como um “ato de violência” (63). Assim também a personagem, que a toma pelo assassinato da mãe. No paciente, ver o ato engendra “sintomas (isto é, os efeitos da cena)” (75). Em *Noite*, a cena primária fixa no Desconhecido comportamentos, como agredir a mulher – por palavras, contra a estátua do parque; por atos, com a Ruiva –, desejar entrar no quarto de casal e temer que, no quarto, o homem espanque a mulher.

A concepção sádica vai até a lua de mel. Impotente, “*Teve ímpetos de cometer uma violência física contra si mesmo.*” (122). Retorna o sadismo ao ego que elegera um objeto externo; no retorno, vê-se a identificação à mãe. Na cena primária, interpretara como facadas os golpes do pai. Coerente com isso, “*ia examinar os lençóis, procurando vestígios de sangue*” (117). Querer “*respingar de sangue o quarto, a cama, a mulher.*” (122) é desejar ser objeto do pai. É o que está no pensamento suicida: “*Pois seria então o seu sangue e não o da noiva.*” (122). A posição feminina entrevista, na cena primária, como uma das possibilidades da satisfação pulsional, surge aqui. Feminilidade que está na impotência, a traduzir, no corpo, a identificação com a mãe. Sangra-se com um instrumento, “*Meter uma bala na cabeça*” (idem). O revólver ou similar recoloca a equação arma = membro viril. No momento em que esse falha, cita-se uma arma cujo formato (cano), ação (“meter”) e efeito (ejetar) descrevem a do ato sexual. O apontar para ele remete ao ato solitário: “*E aquela mesma mão que na adolescência lhe dera tantos prazeres escondidos e culpados, levaria a cabo [...] a masturbação suprema.*” (idem). Sonhou assim depois da noite

com a Ruiva, em que a mão era “secreta amante” (103) e o pênis, faca. O sentido do sonho esclarece-se pela lembrança da prática sexual adolescente. Flácido o membro, a mão empunha agora seu substituto, a arma, da qual sairia o tiro que ainda não veio da outra, o qual se dirige ao próprio sujeito e não à noiva, ainda alva posto alvo da falha arma.

A noiva une prostituta e mãe, o que paralisa sexualmente o noivo. A mulher desta noite noticia a da cena primária, o ato concretizado com ela traz a culpa por aquele que foi desejado, suscitando a “*perturbadora impressão de que estava fazendo algo de proibido, de ilegal, de pecaminoso.*” (122). Ilegal, desde que a civilização erigiu a lei que interditou à mãe o filho, “Não reintegrarás o teu produto”, e ao filho a mãe, “Não te deitarás com tua mãe.” – na síntese de Lacan (1999: 209) para o segundo e o terceiro tempos do Édipo. Transgredi-la é crime, evitado com o inibir da função sexual.

Crime praticado quando se vence a inibição: “*a sensação perfeita de que havia cometido um crime pelo qual teria de pagar quando o dia raiasse.*” (Verissimo, 1997: 123). Enfraquecida a identificação com a mãe, assume a com o pai e copula sadicamente. Porque o ato do pai foi tido como um assassinato, sente-se um assassino. As lembranças da noite de núpcias não trazem novo crime por equiparar a noiva à mãe, o noivo ao pai, o quarto do casal ao dos pais, a cópula ao assassinato. Esse é o crime da novela, narrado desde a primeira página no quase atropelar-se, forma inconsciente de punir-se por um desejo arcaico. Culpa de que tem consciência após consumir o ato: “*à lembrança daquele brutal dilaceramento, encolhia-se, arrepiado, numa insuportável sensação de vergonha e culpa.*” (idem). A lembrança não é do ato com a noiva. Nem cabe “lembrança”, posto recente. É presente no corpo dele, de “*respiração opressa, os rins doloridos*” (idem), e da noiva, “*choro manso e sentido*” (idem). Lembra o dilacerar da mãe pelo pai na cena primária, fonte de culpa por coincidir com o amor à mãe, “*desejou urgentemente a companhia da mãe*” (116) e o ódio ao pai, “*tirano*” (117). A culpa de agora não é resultado do ato e sim o seu motivo. (1923: 69).

No quarto do casal, passa-se um drama íntimo. O quarto dos pais replicou-se no dos nubentes e duplica-se no dos casados. Nesse, a esposa aguarda o marido,

porém, sua excitação arrefece-o: “Quando, porém, subiam para o quarto, voltava-lhe a [...] inibição.” (Verissimo, 1997: 125). O fenômeno repetiu-se no retorno da festa de aniversário. Enquanto o marido punha o carro na garagem, a esposa depunha as roupas: “*Encontrou-a completamente despida, a esperá-lo de braços abertos, os seios palpitantes. Os olhos úmidos de desejo.*” (127). A festa repetira a cena primária. A mulher bebe, conversa e dança com outros homens. O marido encolhe-se solitário num canto e ouve, vindo do passado, a voz das tias: “*‘Bem como uma cadelinha, cercada de cachorros.’*” (idem). A excitação da esposa corresponde à da mãe, a observação do esposo à do menino – este, fora do quarto parental; aquele, do círculo de homens que cercam a mulher. O que houve na festa explica o que se deu na alcova. Julgando-a excitada pelos homens, rechaça o desejo: “*‘Excitou-se com os outros...’*” (128). Foi sádico: “*agarrou-a brutalmente pelos ombros brutalmente e num repelão atirou-a sobre a cama, gritando: ‘Cadela indecente’*” (idem). Fez suas as palavras das tias. As mesmas vociferadas contra a estátua no parque, com as quais *Noite* lançava elementos sobre o crime, que envolve uma mulher tomada ora como prostituta, ora como mãe – como a que um dia deitou com o pai no quarto.

Na direção de um quarto e ao som de um nome termina a novela: “Faz um esforço supremo para alçar-se rumo da luz. E de repente, lembrando-se, grita: – Maria! Maria! E precipita-se para a escada.” (130). A escada dá acesso aos aposentos, conforme se lê no recuperar da memória ao despertar na casa da Ruiva, “E precipitou-se por toda a casa a gritar o nome da mulher. Subiu ao quarto de dormir.” (107). O paralelismo entre as frases mostra ser da mulher o nome e que a escada é a via de chegada ao quarto. Alçar-se à luz diz do rememorar, que lhe traz o nome da mulher, perdido desde a primeira página. Com ele, faz-se luz na consciência e ocaso no estado crepuscular. Modo elaboradíssimo de ficcionalizar o numinoso contido do nome, o qual pode ser nomeado de Nome-da-Mãe. Na identidade do nome unem-se mãe e mulher no final porque juntas costumam andar até o final da vida de um homem, se sua escolha objetal for do tipo anaclítica, isto é, baseada na mulher que o nutriu (Freud, 1914: 107). Juntas estiveram no protagonista de *Noite*.

Considerações finais

Vellinho liga *Noite* à biografia. Desligou-as Verissimo (1995: 307): “não escrevi esta novela para exorcizar [...] fantasmas que porventura assombrassem a casa de meu ser.”. Nossa análise distancia-as. A psicanálise leva a uma leitura flutuante do texto, análoga à atenção flutuante (Freud, 1912a) com que se escuta o paciente: tudo tem seu valor. Se fantasmas exorcizaram-se em *Noite*, isso importa aos Verissimo, não aos leitores de Erico. E quando alguém da família (Mafalda, a esposa) colou vida à obra, “– Autobiografia?”, o autor despregou-as: “– Assim não vale!” (Verissimo, 1996: 237). Subscrevemos: não vale. Inserir a vida é duplicar o objeto, o que, às vezes, disfarça a insuficiência para lidar com o que, de fato, importa: a obra.

Freud (1900: 257) sustentou consistir a ação de *Édipo Rei* num “processo de revelação, com engenhosos adiamentos e sensação sempre crescente – um processo que pode ser comparado ao trabalho de uma psicanálise”. Sem queda na bolsa de valores semânticos, transferimos para *Noite* a aplicação. A novela é o processo de revelação do crime do Desconhecido; são engenhosos os seus adiamentos; compara-se ao trabalho de uma psicanálise tal processo, passagem do desconhecido (inconsciente) ao que se conhece (consciência), recriada pelo apagar do significante “Desconhecido” pelo acender da luz nas linhas finais. Diferente de Édipo e semelhante a Hamlet, o Desconhecido não cometeu crime. Culpa-se por um desejo, não por um ato.

Ligação orgânica entre *Noite* e outros romances encontramos, e muito. A matéria da novela é o estado crepuscular da consciência, o que a vincula às outras, que narram o estado crepuscular da aristocracia agrária gaúcha. A burguesia comercial ascendente (italianos de *Música ao longe*, alemães e italianos de *O tempo e o vento*) deixa-a numa “zona crepuscular, nem dia nem noite, nem sono nem vigília” (Verissimo, 1997: 105), isto é, nem pobre nem rico, nem patrão nem empregado. Efeitos dessa zona encontram-se na tragédia dos Albuquerque de *Música ao longe* (suicídio de Cristóvão, vício de Amâncio e quixotismo de João de Deus). Exemplo de sobrevida é Babalo Quadros em *O tempo e o vento*, que, caídas as finanças, mantém de pé a altivez.

Corte transversal na sociedade foi realizado em *Caminhos cruzados* e *O resto é silêncio*, declara-o Verissimo (1995b). *Noite* corta a psique. Expõe as pulsões do id, o sadismo com que o id um dia tratou os objetos externos, cambiado em castigo do superego ao ego, os imperativos do superego cerceando a satisfação pulsional; exhibe a atuação do imaginário e do simbólico, o jogo entre o outro e o Outro, os efeitos do significante (mormente o do nome). A historiografia literária honra Graciliano vendo mérito em *São Bernardo* e *Angústia*, o primeiro marcadamente social e o segundo nitidamente psicológico (sem se dissipar o tema social). Cabe a Erico o mesmo. Disseca a sociedade gaúcha em *Clarissa* (a pensão da tia Zina revela-o bem), *Caminhos cruzados*, *Música ao longe*, *Um lugar ao sol*, *Saga*, *O resto é silêncio* e a psique humana em *Noite* – e isso em meio à escrita do último tomo de *O tempo e o vento*.

Nexos com *O tempo e o vento* há aos aluviões. A equação *faca* = *pênis* de *Noite* equivale a *pênis* = *punhal* de *O tempo e o vento*. Em *O Continente*, o Pe. Alonzo conta: “ – Nesse armário estava ... estava uma parte de meu corpo cujo nome não ousa mencionar neste templo.” (Verissimo, 1995a: 25). No armário, reconhecerá, em seguida, haver um punhal. A identidade do lugar diz da equivalência do que se guarda. No episódio “Ana Terra”, Maneco, pai de Ana, toma-o de Pedro e guarda-o, modo de dizer que a arma não pode ser usada, barrando-lhe as mulheres da casa. O sentido foi apreendido na minissérie homônima da TV Globo em 1985, em que o ato sexual entre Pedro e Ana cinematografa-se na imagem do punhal cravado na t(T)erra. O mais sobre o que nossa formação em Literatura e Psicanálise, nossa leitura de textos e escuta de pacientes permitem-nos compreender da ficção de Erico é promessa para outro trabalho. Claro, isso é um resto que não é silêncio. Que o tempo da pressa e o vento do compromisso não façam disso uma música ao longe e que o novo trabalho tenha um lugar ao sol são caminhos que deixamos cruzados ao fim desta saga por *Noite*.

TRABALHOS CITADOS

BOECHAT, Fernanda Boarin. *O vaivém dum gato*. Curitiba: UFPR, 2017. Tese de doutoramento, 415 f.

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

BUSNELLO, Ellis D'Arrigo. Um ponto de vista psicanalítico. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v.1, n.4, set. 1995. Número especial: Noite:40 Anos. p. 24-30.

CHAVES, Flávio L. *Erico Verissimo: realismo e sociedade*. 2.ed. Porto Alegre: Globo; Instituto Estadual do Livro; Secretaria de Educação e Cultura, 1976.

CARO, Herbert. *Erico e os discos*. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Erico Verissimo: o escritor no tempo*. Porto Alegre: SMC;ALEV; Sulinas, 1990.

FREUD ; BREUER. *Estudos sobre histeria* [1895]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. (ESB, v. 2.)

FREUD, Sigmund. *As neuropsicoses de defesa* [1894]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v. 3).

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos* [1900]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v. 4 e 5).

FREUD, Sigmund. *A psicopatologia da vida cotidiana* [1901]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986, (ESB, v. 6).

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a sexualidade* [1905]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v. 7).

FREUD, Sigmund. *Sobre as teorias sexuais das crianças* [1908]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v. 9).

FREUD, Sigmund. *Análise de uma fobia em um menino de cinco anos* ('O pequeno Hans'). [1909]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v. 10).

FREUD, Sigmund. *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância* [1910a]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v. 11).

FREUD, Sigmund. *Cinco lições de Psicanálise* [1910b]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v. 11).

FREUD, Sigmund. *Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens* [1910c]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v. 11).

FREUD, Sigmund. *Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor* [1912]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v. 11).

FREUD, Sigmund. *Recomendações aos médicos que exercem a Psicanálise* [1912a]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v.12).

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu* [1913]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v.13).

FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo* [1914]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v.14).

FREUD, Sigmund. *A pulsão e seus destinos* [1915]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v.14).

- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia* [1917]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v.14).
- FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil* ('O homem dos lobos') [1918]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v.17).
- FREUD, Sigmund. *O estranho* [1919]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v.17).
- FREUD, Sigmund. *O ego e o id* [1923]. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (ESB, v.19).
- LACAN, Jacques. O estágio do espelho como formador da função do eu. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 8: a transferência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 10: Angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 16: de um Outro ao outro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MENEGHINI, Luiz Carlos. *Erico e a psicanálise*. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Erico Verissimo: o escritor no tempo: homenagem aos 85 anos de nascimento*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura; ALEV; Sulinas, 1990.
- SHAKESPEARE. *Hamlet*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Companhia da Letras, 2015. (Penguins Classics).
- VELHINHO, Moysés. *Letras da Província*. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1960.
- VELLINHO, Moysés. *Um contador de histórias?*. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo*. 5.ed. Porto Alegre: Globo, 1981.
- VERISSIMO, Erico. *Noite*. Porto Alegre: Globo, 1954.
- VERISSIMO, Erico. *Noite*. 21. ed. São Paulo: Globo, 1997.
- VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta*, v. 1. 20. ed. São Paulo: Globo, 1995.
- VERISSIMO, Erico. *O tempo e o vento*. t. 1: O Continente. 31.ed. São Paulo: Globo, 1995a.
- VERISSIMO, Erico. *O resto é silêncio*. 21.ed. São Paulo: Globo, 1995b.
- VERISSIMO, Erico. *A volta do gato preto*. 16.ed. São Paulo: Globo, 1996.
- WAGNER, Richard. *Der Ring des Nibelung*. Regência: Daniel Barenboim. Warner Classics: Bayreuth Festspielhaus, 1991-1992.

Zama Caixeta Nascentes é psicanalista, doutor em Literatura Brasileira, mestre em Filosofia e graduado em Letras, Filosofia e Psicologia. Concluiu o doutorado em 2013 na UFPR, com tese sobre *Corpo de baile*, de Guimarães Rosa. Desde 2017 estuda a obra de Erico Verissimo, direcionando para ela os trabalhos que orienta na graduação e especialização. Em 2018 participou de projeto de pesquisa da UFPR em parceria com a Univesität Potdam, estudando o Acervo Meyer-Clason no Ibero-Amerikanisch Institut, em Berlim. É professor da UTFPR, campus Curitiba, onde atua nos cursos de Letras e Comunicação Organizacional. Publicação recente: “Nem cruz nem encruzilhada: diversidade religiosa em *Amor à vida*, TV Globo” (PLURA, Revista de Estudos da Religião, 2017).

Artigo recebido em 14/09/2018. Aprovado em 30/11/2018.

ESCRITORES PENSADORES: CULTURA LITERÁRIA E FILOSOFIA

Márcia Ivana de Lima e Silva

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Abstract: This essay intends to consider the role of philosophers that some writers take in Brazil, because they are able to think about the problems of our country, which does not have a philosophical tradition. Ricardo Vélez Rodríguez, Miguel Reale, Antônio Paim and Jorge Jaime de Souza Mendes help to discuss the intellectual dimension of some writers, facing the coincidence of several names in the philosophical and literary histories in Brazil.

Keywords: Brazilian writers; History of Literature; History of Philosophy.

Resumo: Neste ensaio pretende-se pensar sobre a capacidade de reflexão de alguns escritores brasileiros que acabam por cumprir o papel de filósofos no cenário intelectual do Brasil, que não tem tradição filosófica. A partir das contribuições de Ricardo Vélez Rodríguez, de Miguel Reale, de Antônio Paim e de Jorge Jaime de Souza Mendes sobre o Panorama da Filosofia Brasileira, recupera-se a dimensão intelectual de alguns escritores, principalmente em face da coincidência de nomes tanto na História da Literatura quanto na da Filosofia no Brasil.

Palavras-chave: Escritores brasileiros; História da Literatura; História da Filosofia.

Escritores pensadores: cultura literária e filosofia

a função autor, complexa já quando se procura delimitá-la ao nível de um livro ou de uma série de textos que trazem uma assinatura definida, comporta ainda novas determinações quando se procura analisá-la em conjuntos mais vastos, como grupos de obras ou disciplinas inteiras.

Michel Foucault

A literatura sempre teve importância fundamental para a formação das diversas visões de mundo na sociedade, quer seja encarada como representação, quer como

denúncia e/ou crítica sociais. Embora sempre tenha tido seu valor artístico e, até mesmo, político, reconhecido, a partir do século XIX, o escritor passa a assumir um papel social intransferível, porque é reconhecida nele a capacidade de desnudar os meandros das relações sociais, políticas, culturais etc. Ele é elevado ao nível de intelectual, cuja tarefa é ver e rever a realidade criticamente, é buscar no acervo literário nacional (o que vale para qualquer país) páginas que possam compor uma memória digna de ser louvada, que possam contar a história do não dito, do subentendido. Em certos casos, alguns escritores são vistos como filósofos, por alcançarem o entendimento completo do momento e do lugar em que vivem. Desse modo, sua contribuição extrapola o âmbito estético, particular à obra ficcional, e se amplia para uma dimensão pública, através dos diversos documentos que o escritor produz. As entrevistas, os depoimentos, a correspondência, assim como sua produção textual não ficcional (ensaios, prefácios, posfácios) passam a constituir, portanto, material privilegiado para se construir o panorama do pensamento de uma nação. Vejamos o caso brasileiro.

Ricardo Vélez Rodríguez, na apresentação de seu “Panorama da Filosofia Brasileira”, diz que

não existe em filosofia originalidade total. Os pensadores emergem do seio da milenária tradição filosófica ocidental, pensando problemas que são específicos da sua época e do seu meio. A originalidade filosófica deve ser procurada aí: nas peculiares condições histórico-culturais que influenciam a forma em que cada pensador reflete, condicionado ele próprio pela carga de fatores subjetivos e subjetivo-objetivos presentes em todo ato humano: valores, sensibilidade, experiências, vivências etc. Levando em consideração esta observação, será utilizado neste trabalho o método proposto por Miguel Reale (nasc.1910) e Antônio Paim (nasc.1927). Este método consiste em identificar o problema ou problemas aos que pretende responder o pensador, a fim de ver a sua peculiar contribuição no terreno da filosofia e poder traçar, posteriormente, um quadro dos elos e derivações da sua meditação, em relação a outros autores e correntes [cf. Reale, 1951; Paim, 1979].

Longe de imaginar que nossos escritores se constituem como filósofos, quero, em verdade, pensar sobre esta capacidade de reflexão de alguns escritores, que sai das páginas literárias e invade as páginas da vida nacional. O método de Reale e Paim para organizar a filosofia brasileira pode se adequar ao panorama proposto, na medida em que os escritores geralmente se pronunciam sobre problemas da realidade nacional e/ou internacional. Eis porque considero a denominação “escritores pensadores” mais acertada do que escritores filósofos, pois parto do pressuposto de que suas

contribuições querem ficar no nível da realidade dada, embora estejam repletas de conceitos filosóficos, sociológicos, psicanalíticos, entre outros.

Em *História da filosofia no Brasil*, Jorge Jaime de Souza Mendes, ele próprio ficcionista, faz o levantamento dos nomes dos principais filósofos nacionais e os organiza por gerações, constituindo-se como obra de referência para quem quer estudar o assunto. A galeria começa com Padre Antônio Vieira, passa por Gonçalves de Magalhães e chega aos dias de hoje com autores ainda vivos, como Marilena Chauí. O que me parece importante salientar é o fato de que a maior parte dos nomes citados coincide com aqueles da História da Literatura Brasileira, como a apontar que o escritor brasileiro tem uma dupla tarefa: fazer literatura e pensar o Brasil. No prefácio ao primeiro volume, Jorge Jaime já adverte que:

Nunca se explicará com eficiente exatidão o que determina a ausência de um verdadeiro filósofo no Brasil. Podemos recorrer aos argumentos da nossa juventude cultural, da nossa civilização incipiente, do autodidatismo dos nossos estudos, da falta, até há pouco, de cursos universitários e sistemáticos – mas são causas todas estas que uma personalidade verdadeira poderia vencer e ultrapassar. O que Farias Brito realizou, como debatedor de problemas e sistemas filosóficos, ele o teria realizado, como filósofo, se a sua constituição intelectual lhe houvesse reservado esse destino. Um filósofo, como um poeta, encontrará sempre em si mesmo os recursos necessários para a sua expressão, a despeito de quaisquer limitações locais ou temporais. A história da filosofia apresenta mais de um exemplo neste sentido.

Ao comparar o filósofo ao poeta, o historiador antecipa minhas inquietações a respeito desta coincidência que a nominata fornece, principalmente no que diz respeito ao papel de filósofos que nossos ficcionistas assumiram no decorrer da história brasileira. O próprio Aristóteles já advertia, ao diferenciar o poeta e o historiador, que “a poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular” (53-5).

Luiz Alberto Cerqueira vai mais longe em seu ensaio “Gonçalves de Magalhães como Fundador da filosofia brasileira”. Como aponta o título, a tese de Cerqueira é a de que, ao publicar *Fatos do espírito humano*, Magalhães inaugura a filosofia no Brasil:

Mais do que reformador da literatura nacional, mais do que responsável pela orientação francesa de nossa vida espiritual, Gonçalves de Magalhães tem uma participação na ideia de filosofia brasileira ainda a merecer atenção e estudos mais aprofundados.

Ou seja, Gonçalves de Magalhães é responsável, pois, por inaugurar o Romantismo literário brasileiro e a filosofia no Brasil, mérito relevante para o quadro

geral da História intelectual de nosso país, que não deve ser desconsiderado nesta discussão proposta.

O fato de os próprios historiadores da Filosofia brasileira incluírem ficcionistas em seus compêndios me autoriza a encará-los como “escritores pensadores”, por exercerem a função de intelectuais, ocupando-se de pensar aspectos relevantes da realidade nacional, desde problemas relacionados à constituição identitária até as relações internacionais.

Antonio Candido, no ensaio “Uma literatura empenhada”, defende a ideia de que nossos autores sempre se empenharam em pensar o Brasil:

Os escritores neoclássicos são quase todos animados do desejo de construir uma literatura como prova de que os brasileiros eram tão capazes quanto os europeus; [...]. Depois da Independência o pendor se acentuou, levando a considerar a atividade literária como parte do esforço de construção do país livre, em cumprimento a um programa, bem cedo estabelecido, que visava a diferenciação e particularização dos temas e modos de exprimi-los. (. 26)

Ao destacar o esforço dos escritores do Arcadismo e do Romantismo em definir o Brasil através de seus textos literários, Candido acaba por ampliar o papel daqueles autores, aproximando-se muito da tese de Cerqueira. Por isso, em seu estudo, aparece a importância da “tomada de consciência” desse papel, como forma de afirmação de sua função histórica num sentido amplo. O que equivale a dizer, num sentido filosófico de intelectual.

Walter Benjamin esclarece que intelectual é “um tipo definido por suas opiniões, convicções e disposições” (127), cabendo ao escritor a tarefa de tornar-se um intelectual em seu tempo. A experiência na organização de Acervos (Erico Verissimo, Guilhermino Cesar e Caio Fernando Abreu) mostra que os grandes escritores são, antes de tudo, intelectuais nesta acepção do termo: tipos com convicções, que se dispõem a defender suas opiniões. Nesse sentido, exercem uma função na sociedade não apenas em termos literários, como também na dimensão de seu empenho intelectual.

Jean-Paul Sartre também reflete sobre intelectuais e escritores, defendendo sua perspectiva “responsável” que rompe, por exemplo, com a dos escritores burgueses, pois, todos eles “têm conhecido a tentação da irresponsabilidade que perdura no ofício das letras.” (01). Em *Que é a literatura?*, deixa clara sua posição de que, assim como a

arte pela arte é uma utopia, a imparcialidade do escritor diante da realidade torna-se um mito, porque

[...] nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê. E como ao mesmo tempo a nomeamos para todos os outros, no momento em que ele se vê, sabe que está sendo visto; [...] Depois disso como se pode querer que ele continue agindo da mesma maneira? Ou irá perseverar na sua conduta por obstinação, e com conhecimento de causa, ou irá abandoná-la [...]; em cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo [...]. O escritor *engajado* sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. (20)

Duas décadas após a publicação de *Que é a literatura?*, portanto, já no contexto das lutas pela emancipação colonial, especialmente o da Guerra do Vietnã (1946-1975), Sartre profere um conjunto de três conferências no Japão, em 1965, depois publicadas sob o título *Em defesa dos intelectuais*, que foram assim divididas: 1ª Conferência: “O que é um intelectual?” (a “situação do intelectual” e “o que é um intelectual”), 2ª Conferência: “Função dos intelectuais” (“contradições”, “o intelectual e as massas” e “o papel do intelectual”) e 3ª Conferência: “O escritor é um intelectual?”. A partir do contexto histórico em que se encontra, Sartre se posiciona firmemente:

[...] o intelectual é alguém que se mete no que não é de sua conta e que pretende contestar o conjunto das verdades, e das condutas que nelas se inspiram, em nome de uma concepção global do homem e da sociedade – concepção hoje em dia impossível, portanto, abstrata e falsa. (15)

Para Sartre, o verdadeiro intelectual luta abertamente a favor dos oprimidos e se engaja nas questões sociais de seu tempo. Não precisa alistar-se em partidos, porque aprende a ver e a ler seu mundo pela observação. Assim, temos como tarefas do intelectual: adotar o ponto de vista dos desfavorecidos, combater a ressurreição perpétua, no povo, das ideologias que o paralisam, contribuir para a tomada de consciência de classe do proletariado, assumindo sua contradição constitutiva. Para Sartre, alguns meios para isto seriam: por meio de uma autocrítica perpétua (pois o intelectual também se engana, não é infalível); pelo reconhecimento de sua condição de pequeno-burguês; por uma associação concreta e sem reservas com as ações das classes desfavorecidas; pela formação de técnicos do saber prático no interior das classes desfavorecidas; pela radicalização da ação em curso e, finalmente, por fazer-se

contra todo poder – inclusive o poder político que se exprime pelos partidos de massa e pelo aparelho da classe operária. (Cf. Sartre: 43-6)

A par dos radicalismos propostos por Sartre, justificáveis pelo contexto político e social em que se encontrava, interessa aqui a íntima relação que ele estabelece a quem usa a palavra como seu modo de vida, associando, pois, escritores e filósofos. Além disso, encontramos em suas afirmações a defesa de que os autores se posicionem diante das diversas situações que se lhes apresentam, de modo a constituírem uma voz privilegiada que pode falar por e com outros.

Edward Said, filósofo contemporâneo, enxerga o perigo de que a figura ou a imagem do intelectual pudesse desaparecer num amontoado de detalhes, tornando-se apenas mais um profissional ou uma figura numa tendência social. Por isso, assumiria cada vez mais o simples papel de divulgador de ideias, abandonando o campo dos intelectuais que, na visão dele,

[...] é o indivíduo com papel público na sociedade, que não pode ser reduzido simplesmente a um profissional sem rosto, um membro competente de uma classe, que só quer cuidar de suas coisas e de seus interesses, [...] mas sim de um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público. (25)

Sartre e Said apontam para um aspecto importante em relação ao papel do artista: a arte tem de fazer conexões com a realidade, sem se esquecer de olhar para o ponto de vista de quem está sendo representado na obra. Neste sentido, o posicionamento dos artistas, mais especificamente dos escritores, é de extrema relevância num mundo onde impera a ausência de intelectuais capazes de pensar sua própria realidade. Isto nos leva ao caso brasileiro (e latino-americano) em que os escritores acabam por cumprir o papel de filósofos, de pensadores.

Tomo exemplarmente os autores brasileiros Machado de Assis e Erico Verissimo e os argentinos Jorge Luis Borges e Ricardo Piglia, no sentido de propor uma reflexão sobre a vida literária no Brasil, e por extensão na Argentina (sem pretensão de esgotar o assunto), tendo em vista o fato de que nossa incipiente filosofia abre caminho para que alguns ficcionistas pensem nossa realidade e tornem-se “escritores pensadores”.

Machado de Assis não precisa de apresentação nem de justificativa: já é considerado o principal intérprete das contradições do Brasil da segunda metade do

século XIX e, também, um dos grandes dissecadores da precária condição do homem no universo, além de investigador implacável, assim como Borges, de nossa identidade frágil e cambiante de latino-americanos. Em “Instinto de nacionalidade”, Machado de Assis defende que

É certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos de nossa personalidade literária. Mas se isto é verdade, não é menos certo que tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe. (802)

Mais adiante, continua:

Compreendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal e que não se limitem os nossos escritores a essa só fonte de inspiração. Os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo. Não menos que eles, os convida a natureza americana, cuja magnificência e esplendor naturalmente desafiam a poetas e prosadores. (803)

Ao defender a universalidade como “matéria de poesia”, Machado de Assis fala, na verdade, de identidade nacional, quando afirma que o legado indianista é um dentre tantos a comporem a herança cultural brasileira. Antecipa, pois, a discussão tão corrente sobre indianismo cultural que marca as produções artísticas nacionais (e estrangeiras) atuais. Além disso, está implícita em suas palavras a noção de pertencimento, tão cara à constituição daquela nova nação, mas que, mesmo passado mais de século, não deixou de ser um “problema brasileiro”.

Nicolau Sevcenko adverte, em *Literatura como missão*, que

Decorência direta dessa dupla atitude reformista e salvacionista seria ainda a avidez arrebatada com que os escritores [Olavo Bilac, Euclides da Cunha, Lima Barreto entre outros] se iriam entregar ao estudo dos mais variados aspectos da realidade brasileira. Esse nacionalismo intelectual não se resumia em um desejo de aplicar ao país as técnicas de conhecimento desenvolvidas na Europa. Mais do que isso, ele significava um empenho sério e consequente de criar um saber próprio sobre o Brasil [...] (84-5)

Isto nos libera para entender a tarefa desses escritores como pensadores de um Brasil que se formava e que se estabelecia como nação em busca de identidade. Mais que tudo, eles preencheram a lacuna deixada por intelectuais que deveriam ter se ocupado com tal tarefa, assumindo, pois, o papel de filósofos.

Posicionamento muito parecido aparecerá na noção de Antropofagia de Oswald de Andrade. Em maio de 1928, Oswald de Andrade publica seu Manifesto Antropófago (Teles p.353-60) no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, defendendo a possibilidade de a arte brasileira se assumir como parte da produção

européia mas, ao mesmo tempo, como autônoma. Este procedimento está intimamente ligado ao posicionamento dos artistas em relação ao material de que dispõem para sua tarefa criativa, no sentido da liberdade de aproveitamento de tudo o que cerca o escritor. Mais do que um procedimento estético, a Antropofagia se instaura como uma posição ideológica, bastante pertinente aos artistas de uma nação que se consolidava e que precisava marcar posicionamento identitário. Machado já apontava para esta perspectiva antropofágica, como o farão Jorge Luis Borges e Paul Valéry.

Alguns anos depois de Machado e de Andrade, Borges defende o mesmo posicionamento para a discussão sobre a matéria de ficção que deve alimentar o escritor. Em “O escritor argentino e a tradição”, afirma que

A idéia de que a poesia argentina deve ser rica em traços diferenciais argentinos e em cor local argentina me parece um equívoco. [...] Além do mais, não sei se é preciso dizer que a ideia de uma literatura deva se definir pelos traços diferenciais do país que a produz é relativamente nova; também é nova e arbitrária a ideia de que os escritores devam buscar temas de seus países. Sem ir além, creio que Racine nem sequer teria entendido uma pessoa que lhe houvesse negado o direito ao título de poeta francês por ter buscado temas gregos e latinos. Creio que Shakespeare se teria assombrado se tivessem pretendido limitá-lo a temas ingleses, e se lhe tivessem dito que, como inglês, não tinha o direito de escrever *Hamlet*, de tema escandinavo, ou *Macbeth*, de tema escocês. O culto argentino da cor local é um recente culto europeu que os nacionalistas deveriam rejeitar por ser forâneo. (290-291)

Erico Verissimo, por sua vez, é o maior romancista gaúcho; sem dúvida, grande referência para a intelectualidade do Rio Grande do Sul. No entanto, sua abrangência extrapola as fronteiras estaduais, pois foi figura decisiva em alguns momentos da história brasileira. Juntamente com Jorge Amado, negou-se a submeter seus originais à censura prévia em plena Ditadura Militar, além de ter ajudado alguns amigos perseguidos. Para o autor de *Incidente em Antares*, a tarefa do escritor é “acender a sua lâmpada, fazer luz sobre a realidade de seu mundo, evitando que sobre ele caia a escuridão, propícia aos ladrões, assassinos e tiranos.” (Verissimo, 45). Sua trajetória como escritor e intelectual é exatamente isso: uma luz acesa indicando o caminho da igualdade, da justiça e da importância do homem para a construção da sociedade.

Parece-me que alguns escritores já resolveram o dilema literatura X política, no momento em que opinam sobre diversos assuntos da sociedade, abandonando a dicotomia que situa(va) sua tarefa exclusivamente no âmbito estético. É o caso de Ricardo Piglia, cuja obra é marcada pela crítica às relações sociais e políticas. Quer se

dedique à ficção quer escreva ensaios, Piglia não deixa escapar a consciência que tem a respeito da tarefa do intelectual (escritor ou não) numa realidade repleta de precariedades como a nossa, a latino-americana.

Esta atitude crítica aparece na conferência “Ficção e política na literatura argentina”, intervenção no congresso sobre *Cultura e Democracia na Argentina*, promovido pela Universidade de Yale em abril de 1987. Partindo da experiência de organização social dos índios, Piglia discute a relação entre literatura e política, concluindo que “o Romance e o Estado. Dois espaços irreconciliáveis e simétricos. Em um lugar se diz o que no outro se cala. A literatura e a política, duas formas antagônicas de falar do que é possível” (91). Para ele, a literatura carrega importância fundamental para a formação das diversas visões de mundo na sociedade, e o escritor, por conseguinte, tem um papel social intransferível, porque ele é capaz de desnudar os meandros das relações sociais e políticas.

O inusitado de sua conferência é a ideia de como se dá tal desnudamento: através de “negação e contrarrealidade”. Ou seja, é fazer do texto literário o campo de possibilidade das diversas verdades, sem compará-lo necessariamente à realidade, pois seu maior compromisso é com a utopia, “a presença da ficção na realidade”. Piglia parte da ideia de que “a literatura é sempre inatural, diz em outro lugar, fora de hora, a verdadeira história. No fundo, todos os romances acontecem no futuro” (93), estabelecendo, assim, um novo paradigma para pensarmos a relação entre realidade e ficção. Dessa forma, propõe uma nova visão de literatura e, conseqüentemente, uma nova forma de organizar a história literária: “a tradição dessa política que pede o impossível é a única que pode nos justificar” (94).

Ao lançar sua intervenção no congresso quase como um manifesto, com afirmações contundentes e conceituação precisa através de frases curtas, Piglia ratifica sua crença de que a tarefa do intelectual, o escritor aí incluído, é ver e rever a realidade sempre criticamente; é despertar a consciência política através do trabalho estético.

Os ensaios apontados aqui servem como exemplo (como início da discussão), escolhidos dentre uma quantidade numerosa de textos de escritores que se manifestam a respeito do mundo em que vivem, para além de sua arte. Assim, movimentam-se na fronteira da literatura com a filosofia, pois percebem a força da palavra como forma de pensar o mundo. Não por acaso os intelectuais (no sentido

amplo) são os primeiros a serem silenciados em regimes ditatoriais. Suas palavras, tanto na ficção quanto no ensaio, levam o leitor a refletir sobre a realidade, auxiliando na tarefa de tomar consciência das relações sociais, políticas etc., nas quais está imerso. Suas ideias iluminam o passado e o presente, de modo a ampliar nossa percepção da realidade.

As palavras de Erico sobre a tarefa do escritor funcionam aqui como metáfora para ilustrar o que fazem os escritores pensadores; eles acabam por ser esta luz acesa que nos faz enxergar a realidade diretamente, retomando o conceito de Filósofo defendido por Platão no Mito da Caverna. Imagino os escritores pensadores como o encontro do poeta com o filósofo, como o intelectual benjaminiano, convicto da importância social, cultural e política de suas opiniões e disposto a divulgá-las e defendê-las, ciente da complexidade que o cerca. Escritores pensadores são sujeitos que não têm medo de se posicionarem, pois querem, sobretudo, pensar o mundo em que vivem, contribuindo com as mudanças inevitáveis, mas apenas possíveis de acontecerem com a luz acesa.

TRABALHOS CITADOS

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.v.3.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. *Obras escolhidas I*. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. (1923-1949). São Paulo: Globo, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CERQUEIRA, Luiz Alberto. “Gonçalves de Magalhães como Fundador da filosofia brasileira”. Disponível em <http://textosdefilosofiabrasileira.blogspot.com.br/2009/04/goncalves-de-magalhaes-como-fundador-da.html> Acesso em janeiro de 2015 e em abril de 2018.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* São Paulo: Veja, 1992.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

RODRÍGUEZ, Ricardo Vélez. “Panorama da filosofia brasileira”. Disponível em http://www.robertexto.com/archivo4/filosof_brasileira.htm Acesso em janeiro de 2015 e em abril de 2018.

SAID, Edward. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- SARTRE, J-P., Présentation. *Les Temps Modernes*, 1^o année, v.1, n.1, oct. 1945.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1993.
- SARTRE, Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. São Paulo: Ática, 1994.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SOUZA MENDES, Jorge Jaime. *História da filosofia no Brasil*. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Faculdades Salesianas, 2001.
- TELES, Gilberto Mendonça (org). *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. 10.ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- VERISSIMO, Erico. *Solo de clarineta I*. 20.ed. São Paulo: Globo, 1995.

Márcia Ivana de Lima e Silva é Professora Titular do Instituto de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É Doutora em Teoria Literária pela PUCRS, com tese sobre os manuscritos de *Incidente em Antares*, de Erico Verissimo (trabalho vencedor do Prêmio Moinho Santista Juventude de 1996). Dedica-se à pesquisa sobre fontes primárias e sobre processo criativo e fez seu estágio pós-doutoral na UQAM, Canadá, em 2005. É autora do livro *A gênese de Incidente em Antares* (EDIPUCRS, 2000). Coordena o conteúdo do Memorial Erico Verissimo, no Centro Cultural CEEE Erico Verissimo, em Porto Alegre, RS. E-mail: paramarciaivana@gmail.com

Artigo recebido em 22/11/2018. Aprovado em 30/11/2018.

DE PERSONAGENS NEGRAS À AUTORIA NEGRA NO CONTO MINEIRO

Gustavo Tanus

Doutorando na Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Abstract: This paper outlines the course of blacks in the short story: as a character, under a distanced perspective, and as an author, in a compromise that modifies the way of representation. The purpose of this trajectory is to trace the first short story of the Minas Gerais on blacks and the first as Afro-Brazilian literature, seeking to observe the modifications originating from the point of view and identification of black authorship as the subject of their own discourse and their actions. As short story characters, blacks appeared in 1871 in the book of Bernardo Guimarães, and Nelson Coelho de Senna, at the beginning of the Brazilian Republican century. The short story of black authors had as precursor Carolina Maria de Jesus, followed by other authors. Even more, short story's authors that have written for children and youth are also presented: Rogério Andrade Barbosa, Jussara Santos, Edmilson de Almeida Pereira, Patrícia Santana, Cidinha da Silva, Madu Costa, Édimo de Almeida Pereira, whose works we divide between the genres "short story book" and "retelling". We discuss the ways of being/seeing of women writers and men writers from their histories, in search--in the literary way--of their origins, sometimes in re-configuration of their ways of seeing and being, but all starting from their own procedures of subjectivation.

Keywords: Short Story; Character; Black authorship; Representation; Representativity.

Resumo: Este trabalho busca traçar o percurso do negro no conto mineiro: da personagem, sob um olhar distanciado, à autoria, em um compromisso que modifica a representação. Objetivamos nessa trajetória perfazer o caminho pelos primeiros contos das Minas Gerais sobre o negro e os primeiros como literatura negra, buscando observar as modificações oriundas do ponto de vista e identificação da autoria negra como sujeito de seu próprio discurso e de suas ações. Como personagens de contos, os negros apareceram em 1871 nos contos de Bernardo Guimarães e de Nelson Coelho de Senna, no início do século republicano. O conto mineiro de autoria negra teve como precursora Carolina Maria de Jesus, seguida de outros autores, como Luís Cláudio Lawa, Waldemar Euzébio Pereira, Conceição Evaristo, Jorge Dikamba. São ainda apresentados autores do conto mineiro infantil e juvenil, como Rogério Andrade Barbosa, Jussara Santos, Edmilson de Almeida Pereira, Patrícia Santana, Cidinha da Silva, Madu Costa, Édimo de Almeida Pereira, cujas obras dividimos entre os gêneros "livro-conto" e "reconto". Discutimos os modos de ser/ver das escritoras e escritores a partir de suas histórias, em busca de suas origens, às vezes em reconfiguração de suas maneiras de ver e de ser, porém todos partindo de seus próprios procedimentos de subjetivação.

Palavras-chave: Conto mineiro; Personagem; Autoria negra; Representação; Representatividade.

Introdução

Toda formação de uma série literária, para análise e sistematização de um conjunto, demanda a busca de elementos comuns aos textos, aqueles que possam garantir uma coesão ao todo, conseguida às vezes por generalizações, outras, por fabulações. Alertados disso, ou orientados por essas afirmações, estudar o conto mineiro nos interpõe ao menos dois primeiros embaraços: qual é nosso horizonte de interpretação desse gênero textual repleto de dificuldades de classificação, e como fugir das essencializações, parte das idealizações sobre uma experiência de “mineiridade”, esse elemento identitário que objetiva a unidade, a coesão, a metáfora “muitos como um” (Bhabha, 1998: 219), que sói apagar a marca das alteridades na cultura.

Algumas “essências” desse ser ideal, dessa tradição inventada, partiram tanto da cabeça de alguns críticos em leituras dos textos, quanto da pena de alguns autores, os quais agregam adjetivos que, não aprofundando a caracterização do habitante das Minas Gerais, ao menos e melhor (re)criaram-no eles próprios. Esse projeto crítico, acreditamos, adentra um ciclo que, a cada imagem dessa tradição, gestada e cultuada à exaustão, afunda-se na impossibilidade de realização de outras leituras, outros modos de ver, que possibilitariam provavelmente outros modos de ser, considerando a diversidade, e respeitando a alteridade do corpo textual e físico.

Sabemos que a análise da literatura brasileira em busca da presença do negro pode ser realizada de diversas maneiras. Partimos da sua inexistência, da sua invisibilidade nos textos literários, produzidos em uma sociedade criada por meio da exploração profunda do escravizado por quase quatro séculos de instituição escravista legal, e que os desconsiderou como formadores da ideia de pátria, da realização da nação, como cidadãos, e melhor dito, como seres humanos. E chegamos à materialização dos sujeitos negros como personagens e como autores. Entretanto, quer participando de textos literários em que foram tratadas como objetos (Proença Filho, 2004: 193), como “peças”, braços para o trabalho, e como sexualidade a ser explorada e devassada por “respeitáveis senhores” e “digníssimas senhoras” (DUARTE, 2009, p. 63), quer sendo apresentadas como sujeitos (PROENÇA FILHO, 2004, p. 193), de todo modo, as personagens negras quase nunca conseguiram escapar de uma representação que não compartilhasse, de modo consciente ou não, dos estereótipos e

preconceitos que são partes, ainda hoje, da agenda do racismo, esse “valor” estrutural e estruturante da sociedade brasileira.

A participação do negro como autor da literatura afro-brasileira se deu nas últimas décadas do século XVIII, com Domingos Caldas Barbosa e sua poesia. A primeira autora surgiu em meados do século XIX, com a maranhense Maria Firmina dos Reis, romancista.¹ No conto, o precursor na literatura brasileira é Francisco de Paula Brito, escritor, pioneiro na edição, editor de Machado de Assis, tendo publicado em 1839. Em Minas Gerais, o primeiro contista foi, ironicamente e a contrassenso desse “estado de grandes homens”, a escritora nascida em Sacramento, Carolina Maria de Jesus, que compôs seus contos em meados do século XX.

Personagens: o negro narrado

A primeira aparição do negro como personagem no conto mineiro se deu no texto “Uma história de Quilombos”, que é o primeiro conto do livro *Lendas e romances*, de Bernardo Guimarães, publicado em 1871. A temática central é o triângulo amoroso, muito explorado pela literatura em fins do século XIX, em que duas personagens, Mateus, um escravizado que foge para o Quilombo de Zambi (por vezes anotado Zumbi), certo “de achar agasalho e vida regalada nos covis de seus parceiros quilombolas” (Guimarães, 2006: 10), e o “senhor” Anselmo, figura do “respeitável” negro embranquecido, disputam o amor da “mulata” Florinda.

O conto possui um narrador, preciosista com os detalhes, que apresenta as personagens por breves elementos descritivos – característica marcante da literatura naquele momento, descrição morfológica que se acreditava poder revelar o “espírito” e contribuir para a imaginação do leitor. Todavia, urge atentar para os modos de assim formar preconceitos e validar imagens pré-concebidas. Destaca-se a apresentação de Anselmo, mulato embranquecido cujos trajes, que revelam “asseio e esmero”, contrastam com a afirmação de que, pela “aspereza de seus cabelos negros e crespos, se conhecia claramente que tinha nas veias sangue africano” (Guimarães, 2006: 15).

Ainda sobre esses contrastes, diremos que o triângulo amoroso é composto pelos vértices: negro quilombola raivoso por ter perdido a futura companheira,

¹ Sobre o negro como personagem, destacamos o conto intitulado “Páginas de uma vida obscura”, da escritora potiguar Nísia Floresta, publicado em 1854, que denuncia os maus tratos dados aos escravizados. Ver: DUARTE. *Nísia Floresta...*, 1995.

prometida a ele pelo senhor (Guimarães, 2006: 5-7); a obstinação do mulato bem vestido recém-chegado para ser benfeitor; e uma moça seduzida pela segurança e liberdade deste quase branco. A interpretação desses vértices pode, ainda, partir: do negro que se tornaria quilombola, em busca de uma vida sem “surra todo santo dia” (Guimarães, 2006: 5-6), do mulato “bem-disposto, de fisionomia agradável”, cuja negritude pode ser mascarada por trajes e “por arreios de sua cavalgada” (Guimarães, 2006, p. 15), da “felicidade” cotidiana de manter seu corpo; e da moça, objeto de desejo e disputa das duas personagens.

Se tal conto inovou, até então, por iniciar-se com o diálogo de escravizados quilombolas, ou por se afastar um pouco da representação mais comum do negro na literatura nacional, cujos textos, em geral, não o viam como seres complexos, dotados de consciência e desejo, mas como animais constituídos de instinto, por outro lado, ele não se desvencilha de algumas imagens que alimentam o imaginário negativo sobre os negros, tratados como perigosos, raivosos, vingativos etc. nesses “documentos de negatividades”,² que circulam no imaginário social brasileiro. Anotamos que esse conto foi um dos primeiros textos a colocar a religiosidade afro-brasileira como prática dentro do enredo: a “mandinga”, como processo de ingresso no quilombo – “flagelo dos tropeiros e caminhantes, e terror dos fazendeiros” – (Guimarães, 2006: 10), procedimento ritualístico realizado com “objetos de feitiçaria africana” e juramento feito por “horríveis palavras cabalísticas em língua africana”, (id. 14) e sobre o “feitiço”, uma “mandinga de trazer o amor de volta” (id. 9).

“Pedro Cabinda” é o conto de Pelayo Serrano, pseudônimo de Nelson Coelho de Senna, que integra o volume *Contos sertanejos*, publicado em 1902. O conto narra uma história que se ambienta nos tempos do “infamante azorrague dos senhores de escravos”, (Serrano, 1902: 41) vistos e vividos pelo narrador em sua infância. Sobre as estratégias da memória dos sertanejos, o narrador diz que a história da festa de um casamento “tinha que perdurar por muitas gerações de roceiros, sempre recontada, com esses aumentos ingênuos a quase instintivos do nosso povo sertanejo, propenso, por índole, a narrar com lustre e saudade as cousas do passado” (id. 47).

O enredo trata do trânsito de Pedro Cabinda, escravizado que tivera que buscar

² Esse termo foi criado por nós, a partir da leitura do *Crítica da razão negra*, de Achille Mbembe (2014), para contrapor a outros modos de arquivamento dos negros, de que tratamos na dissertação *Constelações do poeta negro...*, 2017.

uma encomenda, na cidade do Tejuco, de objetos preparados ali, que eram parte dos preparativos das núpcias da filha do dono da fazenda de Santo Idelfonso, onde ele trabalhava. Pedro carregava um pesado baú que continha o enxoval para o casamento. Em seu íntimo, cogitava a possibilidade de se atrasar. De fato, encontrou obstáculos difíceis em seu caminho: a travessia de um rio de “águas turvas e velozes”, o Guanhães, que estava em alta, e deveria cruzar o atoleiro da várzea baixa do rio.

No dia das bodas, como Pedro Cabinda ainda não havia chegado, o dono da fazenda arranhou um grupo de captura de Pedro, “vivo ou morto”. Tal grupo era encabeçado pelo capitão do mato chamado Felisberto, aquele que castigava o sujeito que tivesse o “mau sestro de abandonar a senzala infecta da fazenda pelo refugio ameno da vida à solta”. (Serrano, 1902: 42). Este chefe de milícia captura o protagonista, que estava cansado de “ingratíssima jornada”, quando ele estava perto do arraial, certo de cumprir sua jornada. Amarra-o, e o conduz “na mais hedionda e selvagem das cruezas, (id.51) até a fazenda. Ali, a festa do casamento se dava e:

grupos da escravaria [...] casquiavam os pandeiros, os adufes e tambores de *caxambú*, e em outras rodas de camaradas e tabaréos vindos à função ouvia-se o ponteado meigo das violas e machetas, anunciando o começo do batuque e ‘dança de quatro’, de par com o samba enguiçado dos negros. (Serrano, 1902: 49).

Por fim, o narrador diz que o “bruaá” dos festejos populares contrastava com os berros da tortura perpetrada pelo capitão do mato: “No recinto lóbrego e infecto do tronco, tinha mais uma vez esguichado o sangue inocente de um futuro remido de [18]88” (id. 52). Vemos que o conto não faz grandes modificações em relação à profundidade das personagens, que são planas. Porém, em seu favor, há uma identificação com o negro escravizado, caracterizado como leal, corajoso, destemido, que parte para a aventura contra a natureza, em busca do cumprimento de uma ordem que lhe fora dada. Demonstra, no desfecho, como resultado dos arroubos e dos temores de uma classe dominante cruel e seus sistemas de torturas e castigos, a violência gratuita que contrasta com a felicidade do casamento.

A autoria negra nos contos das Minas Gerais

Sobre a autoria negra, já adiantamos que a primeira contista negra mineira foi Carolina Maria de Jesus, que escreveu seus contos juntamente com seus famosos

cadernos em meados do século XX. Estes contos, porém, só foram publicados bem depois, “O Sócrates africano”, em 1976, e dois outros, “Onde estaes felicidade?” e “Favela”, bem recentemente, em 2014. O primeiro conto trata da história de vida do avô da autora, um homem que tinha compaixão, que nunca fora preso, não brigava, não bebia, e era muito inteligente, reconhecido por todos, brancos e negros, alfabetizados ou não.

A narradora conta que ele, por sua inteligência, era chamado de Sócrates. Ela odiava José Afonso, “presidente de Sacramento”, por dizer isso, porém não poderia xingá-lo, porque aqueles que “xingavam o presidente de Sacramento iam presos, e apanhavam.” Tal consideração, verossímil, é, como um efeito da violência institucional dessa classe dirigente brasileira, um demonstrativo de como as ditas “autoridades” agem, a despeito das leis. E a narradora continua: “Pensava: se o vovô fosse branco e rico o senhor José Afonso havia de considerá-lo. Mas o vovô era preto e o preto não é o dono do mundo” (Jesus, 1976: 6).

Por fim, ela, que buscava o significado de o avô ser o tal “Sócrates africano”, tentando deslindar essas qualidades em sua postura aberta para discussão, na manutenção de uma “assembleia onde [...] discutiam as falhas do nosso povo” (id. 6), conclui que sua melhor sabedoria era sua condição de mais velho responsável pela sobrevivência – material, e, sobretudo moral – da família da narradora.

O conto “Onde estaes felicidade?” que dá título ao livro de Carolina Maria de Jesus, foi editado em 2014. A narrativa é bem pensada e executada, e comporta duas estruturas, uma mais superficial, que é a história de um casal sem posses cuja esposa, Felicidade, enamorou-se de um caixeiro viajante que a seduzira com bens materiais; e outra, profunda, percebida enquanto avançamos na leitura. A fim de enganar o esposo, o caixeiro viajante pede a Felicidade que aja de modo a parecer que havia ficado louca. No momento em que ela encena, o caixeiro viajante aparece dizendo que é médico e que teria que levá-la ao hospício da cidade. Após muitos anos, o homem, ainda apaixonado pela esposa, sentindo falta de Felicidade, sai à sua busca. Vai de hospício em hospício, a procurá-la, e escuta dos porteiros: aqui nunca vimos felicidade. Se ele era muito feliz com sua Felicidade, o “senhor é mais feliz do que eu, que desde o dia em que nasci, não sei o que é felicidade” (Jesus, 2014: 36).

Ainda de Carolina Maria de Jesus, o conto “Favela”, que integra esse mesmo

volume *Onde estaes felicidade?*, possui algumas características do livro de memórias *Quarto de despejo*, publicado em 1960. De fato, ele trata da mesma situação, porém, o conto possui um tratamento literário, com vistas à exploração da tensão e ritmo um pouco diferentes, haja vista que a intenção narrativa é apresentar uma fotografia sobre a favela, sua formação e seus atores. A narrativa contém, segundo Eduardo de Assis Duarte (2017) a primeira “crítica do processo de modernização autoritária e excludente por uma de suas vítimas”, o que hoje em dia nomeamos como “racismo ambiental” urbano, que é a expulsão dos moradores pobres de suas habitações para a valorização do espaço. Enquanto “São Paulo modernizava-se” (Jesus, 2014: 39), a favela foi desativada por policiais. Os moradores foram buscar uma solução com o governante, que os destinou para as margens do rio Tietê, no bairro do Canindé. A narradora, que não tinha moradia própria, porque dormia nos empregos, ia ser mãe. Ela conheceria “a vida infausta das mulheres com filhos e sem lar” (id. p. 41).

Após conseguir um terreno para construir um “barraco”, ela conta as agruras para efetivar a construção e para sobreviver como mulher negra. Numa ocasião em que, por conta da gravidez, sentiu tonteira, escutou o brado: “Negra nova podia e pode trabalhar, mas prefere embriagar-se”, ou em discurso direto livre: “ela sozinha deve ser alguma vagabunda. É crença generalizada que as pretas do Brasil são vagabundas”. Importante é a autoafirmação da narradora, que, para responder a essas pessoas, diz: “Eu sou poetisa. Peço respeitar-me mais um pouco” (id. 41).

Um traço importante da narrativa sobre a favela é a denúncia da violência da “patrulha”. Lembramos o episódio em que o delegado, emitindo sua opinião pessoal preconceituosa, chama a narradora de “sem vergonha” (id. 67), as violências domésticas, “a gente sempre despertava com um grito de socorro. Eram mulheres apanhando dos esposos” (id. 46). A denúncia realizada pela narradora supera a matéria denunciada, porque revela e delinea a diferença de tratamento que a cidade oficial e letrada — administração e cidadãos que não vivem nas favelas — dá aos moradores das favelas.

No ano de 1986, o escritor natural de Ponte Nova, Luís Cláudio Lawa [Eustáquio José Rodrigues], lança seu primeiro livro de contos *Cauterizai meu umbigo* (1986) e, logo, em 1990, o *Flor de sangue*. O conto “Cauterizai meu umbigo”, do primeiro livro, trata de uma amizade recente entre africanos pertencentes a etnias

diferentes, reunidos em um jantar na casa de um deles, a personagem Limpunda. O narrador, que é o visitante, indaga sobre um objeto, arma de guerra presa na parede, o que remete seu dono à lembrança que motiva o outro a uma narração sobre conflitos que culminariam na escravização do povo vizinho. A arma é símbolo da vitória sobre o outro, não por ser objeto de ataque, mas espólio conquistado do vencido.

O conto comporta dois planos com diferenças na formatação, o da narrativa em ação, sem recuo, e o da reflexão do narrador, com recuo. Neste, o visitante pensa:

[...] entreguei-lhe minha maça de guerra; sim!; ESTA, LIMPUNDA, QUE AGORA ME ESFREGAS À FACE COMO TUA! [...] Compreendemos quando vocês passaram a nos dar a melhor comida, a água decantada, a mais pura. Compreendemos quando o branco lhes deu miçangas e adereços. E por que estávamos no cercado. Éramos como porcos. Sim, como porcos, e como porcos tínhamos que ser engordados. Pois é, Limpunda, compreendemos: estávamos sendo vendidos. Muitos começaram a se lamentar, a bater com a cabeça na paliçada; as mulheres a escavar o chão, procurando enfiar a cabeça, se sufocarem e aos filhos pequenos. Olhei-te nos olhos. O tempo todo olhei-te nos olhos. Bamongo, hein? Eu voltarei, bamongo! (Lawa, 1990: 96).

Num primeiro momento, o narrador imagina ser imprescindível recuperar tal objeto, por seu significado, como motivação para a memória. Porém, reavalia-o como um troféu de valor, dado que o importante, naquela situação, foi que ele conseguira sobreviver em terras estrangeiras e regressara à África. Esta não é, no conto, tratada como uma terra mítica, uma espécie de paraíso perdido. Esse local – de onde o narrador provém e onde ele sofrera a violência do aprisionamento para ser trocado por uma garrafa de bebida, dada como paga ao bamongo Limpunda – é, desta vez, preterido pelo narrador, que, ao comprar a arma pertencente ao povo bamongo, desiste da vingança e retoma, sem esquecer a violência sofrida, sua vida.

O montes-clarense Waldemar Euzébio Pereira, que havia publicado o conto “Foi mesmo alegria de festa” nos *Cadernos negros*, volume 21, em 2001, lançou, em 2004, seu primeiro livro, *Achados*, que reúne 17 contos. O conto intitulado “Achados” se passa na cidade de Montes Claros, onde o narrador-personagem vai crescendo e vivenciando experiências profissionais, desde a infância até a adolescência. Interessante é a narração das aventuras, descobertas e travessuras da criança, em cada profissão por que passou: foi engraxate, trabalhou no mercado, foi esterqueiro, vendeu metal velho, foi carregador, alimentou porco, até que terminou a educação primária e foi aprender o ofício de ferroviário, que naquele momento tinha estabilidade. Como não receberia presente no Natal, ele passou a odiar a si e a seu pai “por ser preto” (Pereira, 2004: 26).

E concluiu:

Ele [Papai Noel] não vinha para pobre. Nada poderia dizer ao contrário. Conhecimento vivido é fê, nada arreda. Nem ameaça de cruz. A primeira mentira pressentida revolve o estômago. Falta-nos o amparo da hipocrisia. O aprendizado sinaliza: a sensibilidade pode não ser boa companhia, mas é a nossa marca d'água. Igual frutos, amadurecemos desiguais. Primeiro, do lado exposto ao sol. A bronca subiu até Deus, por ter-me deixado nascer ali, naquela família que só sabia crescer como erva daninha (Pereira, 2004: 26).

Esse narrador, ao contar sobre si, sua vida de poucos recursos, revela-nos suas considerações acerca da vida lembrada, permitida pelo que chama de “achados”, que são uma mescla de fato real e construído da memória que, na intenção de recuperar o vivido, contribui para a recriação do passado.

Conceição Evaristo, autora belo-horizontina consagrada pelas poesias e romances que escreveu, publicou, em 2011, o livro de contos *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Em 2014 ela publica *Olhos d'água*, livro com o qual ganha o prêmio Jabuti. Os contos – muitos deles já editados, desde a década de 1990, nos *Cadernos Negros* – são construídos a partir de um ponto de vista negro feminino. No ano de 2016, foi lançado *História de leves enganar e pareências*, livro que traz contos os quais conjugam outras estratégias narrativas, afastando-se do real e aproximando-se de outros caminhos, “do insólito, do estranho, do imprevisível”. (Silva, 2016, não paginado).

Insubmissas lágrimas de mulheres é composto de textos que narram histórias de vida de mulheres. Neles, são traçadas biografias em que, no fim, independente das diferentes trajetórias, se percebe uma discussão sobre o papel social da mulher, como filha, mãe, como profissional, dona de seu corpo, de sua mente.

Violências de todos os tipos são praticadas pelos homens, numa cultura machista, contra mulheres, sejam crianças ou adultas. Em algumas dessas histórias o início se dá quando a mulher ainda é uma criança, e, em outras, depois de casada, em relação à maternidade, à sexualidade, etc. Discute-se, ali, a constituição da família contemporânea ideal, marcada pela ausência do pai, e pela forte presença da mãe, que passa a se ver como mulher, sujeito de desejos, e constitui-se base psicológica e econômica da instituição familiar.

Cada uma dessas mulheres – dona de sua própria história – conta-a a uma narradora. No momento em que elas o fazem, constituem-se como sujeitos de

consciência. A narradora, que as ouve com cuidado e atenção, coleta essas histórias que serão narradas, ou melhor, tecidas em uma história maior – de violência patriarcal e de luta por sobrevivência – em que todas são narradoras e protagonistas.

O conto “Memorial”, do escritor Jorge Dikamba, natural de Itabirito, foi publicado em 2014, numa coletânea de autores escolhidos em concurso nacional. Trabalha a situação de encontro da voz narrativa com um ancião, um avô, com quem o jovem narrador irá conversar. Esse mais velho inicia uma narração – repleta de imagens, de muitas qualificações e nomes inventados, a recriar poeticamente uma oralidade – sobre a infância de seu pai, escravizado, em tempos de antanho. Ele perfaz caminhos de lembrança, “voejava em seus olhinhos de criança no mundo só, voltava ao tempo longe, lá”, e começa a contar sobre um casamento da filha de um fidalgo, da localidade, nos tempos da escravidão. Entre as idas e vindas de pretendentes, ricos, até a escolha de um rapaz pobre, essa narrativa trata, por fim, de contar a origem da comunidade negra do narrador, naquela região.

O conto negro mineiro na literatura infantil e juvenil: o livro-conto e o reconto

Se formos considerar os contos de autoria negra desconsiderando a existência de personagens negras e negros, nossa lista ultrapassaria provavelmente umas centenas de títulos. Assim, apresentaremos apenas as escritoras e escritores negros mineiros que cultivaram esse gênero textual “conto” em histórias sobre personagens negros voltadas para o público infantil e juvenil.

Vemos que alguns contos produzidos segundo a estética da literatura infantil e juvenil são partes integrantes de um livro, esse objeto ocidental de reunião de textos. Outros são diferentes, não em suas características mais gerais, mas em princípios de organização do texto dentro da publicação, sendo o conto o livro todo.

Para definir o livro-conto, partimos da ideia de que o conto é um arranjo sucinto e cuidadoso da prosa, cujo enredamento não se perde nos excessos e trabalha duas histórias:³ no primeiro plano, uma história com um ritmo tão lapidado que não conseguiríamos parar a leitura; no segundo, uma outra, construída em segredo. A qualidade do texto estaria no modo como são cifrados os elementos da segunda

³ Essa ideia compõe a primeira tese sobre o conto, de Ricardo Piglia. Cf. Piglia. *Formas breves*, p. 89.

história dentro da primeira. Em relação a isso, muitos textos infantis e juvenis contemporâneos são compostos de ilustrações que não são apenas uma simples tradução entre sistemas, mas operações de transcrição entre sistemas semióticos diferentes, e frequentemente trazem outros elementos, não explorados pela narrativa verbal.

Alguns dos textos cujas personagens são negras contam histórias do continente africano. Em 1998, foi lançado o livro-conto *A tatuagem*, do escritor campo-belense Rogério Andrade Barbosa, narrando a história de Duany, uma jovem de uma comunidade do Quênia, que iniciara a marcação de seu corpo como parte de um rito social de crescimento. A jovem sai em busca de um velho tatuador conhecido, a fim de terminar de marcar o seu corpo, e ingressa em uma aventura. Ela conhece uma cobra que, como recompensa a um trabalho bem realizado, lhe dá uma tatuagem bonita, porém com a advertência de que não contasse sua origem à sua aldeia. No fim, os episódios vividos pela personagem simbolizam a própria marcação na pele, confirmadora de seu crescimento.

A escritora belo-horizontina Jussara Santos lançou *De flores artificiais*, em 2002, livro de literatura juvenil que contém nove contos. A temática passa por questões da violência, do racismo e do preconceito. Em um dos contos, por exemplo, “A vez da caça”, há uma inversão da situação de caçador: um escritor que sai às ruas em busca de inspiração obtida “caçando” meninos da periferia, e um dia torna-se caça deles. Tão interessante quanto a inversão é a caracterização desse escritor/caçador que utiliza a periferia como tema. A autora publicou mais dois livros de contos: *Com afagos e margaridas*, em 2006; e *Crespim*, em 2013. O primeiro é composto por dois contos que expõem difíceis realidades — de violência e abandono — vividas por mulheres oriundas de famílias humildes. O segundo, dedicado aos menores, conta a história de um anjinho negro, Crespim, que possui, como sua família, descendência afro. Como uma das suas ações, ele intervém na relação amorosa das personagens negras, Amélia e João, a fim de ajudá-los. Trata-se, então, de um livro sobre a timidez, sobre o amor, e, mais, sobre os padrões de representação do negro.

O rei do mamulengo, do escritor Rogério Andrade Barbosa, livro-conto publicado em 2003, narra a história de um menino que sonhava em se tornar mamulengueiro como seu avô, Mestre Perfumado. Vemos que os bonecos

representam a sociedade: “Cabo 70”, responsável pelo manejo do “marmelório-no-lombo”, excessos de violência sem motivos, os advogados “Doutor Sabe Nada”, um padre avarento chamado “Seu Vigaro”, um boneco representando a “Alma” e outro, a “Morte”. Dentre os bonecos que o avô tinha para as apresentações havia um boneco negro chamado Benedito Cravo de Lima, que arrancava risadas da plateia, por sua alegria e “façanhas”. Destemido e folgazão, Benedito não chega a ultrapassar os limites do esperado. Em 2010, o mesmo autor publicou o livro *Em Angola tem? No Brasil também!*, que conta a história da amizade de duas crianças, o brasileiro Josinaldo e o angolano Matondo, que trocam cartas entre si, com informações sobre a origem de elementos de suas culturas, cada qual partindo do seu lugar, do seu ponto de vista. Na busca de informações sobre elas, os dois acabam aproximando-se nas semelhanças e nas diferenças.

Do escritor juiz-forano Edimilson de Almeida Pereira, há o reconto *Os comedores de palavras*, história de um contador de histórias que vivia no País das Árvores que Falam. Para contar histórias, ele tocava seu tambor e elas nasciam vivas como serpentes em sua boca. Um dia ele foi raptado por um monstro, e seu tambor ficou adormecido. Dali, seu filho, que tanto sentia sua falta, resolveu ir atrás do pai, e percorreu terras de aventuras e passou por provações diversas. O livro *Histórias trazidas por um cavalo marinho* (2005), desse mesmo poeta, com ilustrações de Denise Nascimento, traz quatro pequenos contos: “O livro amarelo com páginas brancas”, “O pastor de pássaros”, “O nome do sol”, e “O menino de argila”, que tratam, de maneira geral, sobre a desnaturalização de uma realidade insólita e seus arranjos extraordinários, por meio de processos empreendidos pelas personagens, crianças negras. Em 2011, ele publicou o livro de contos *Os reizinhos do Congo*, ilustrado por Graça Lima, que contém duas histórias, a do Rei de Congo e da Rainha-menina, contadas de forma poética e no ritmo próprio do Congado.

Patrícia Santana, natural de Belo Horizonte, é autora de três obras infantis: *Entremeio sem babado* (2007), *Minha mãe é negra sim* (2008), e *Cheirinho de neném* (2011). Todas as histórias se passam com personagens negras. Em seu primeiro livro, *Entremeio sem babado*, a autora conta a história de Kizzy, uma menina negra cujas descobertas da infância fazem parte do modo curioso como ela trata a vida. Já no segundo livro, *Minha mãe é negra sim*, a autora aborda mais diretamente a questão do

preconceito racial, situação sofrida pelo personagem Eno, que culmina em um processo de reconhecimento de si, de construção de autoestima e posicionamento crítico frente ao racismo, auxiliado pelo avô. No terceiro livro, *Cheirinho de neném*, está representado o universo infantil de Iara, uma menina negra que vê seu mundo ser dividido pelo nascimento do seu irmão Abayomi. Interessantes são as estratégias de transformação literária da escritora, afastando-se dos estereótipos na representação da criança negra.

Em 2008, a escritora nascida em Belo Horizonte Cidinha da Silva lançou o livro *Você me deixe, viu? Eu vou bater meu tambor!*, que, embora não tenha saído com a chancela “juvenil”, se faz importante, a nosso ver, para essa faixa etária, pela riqueza de suas temáticas: a afetividade, a sexualidade, o amor e o corpo. Nele, há uma mistura de textos, entre crônicas e minicontos, com personagens mulheres, e temáticas que exploram os modos de representação, de organização do poder hegemônico. *O mar de Manu*, terceiro livro de Cidinha da Silva, ilustrado por Mbiya Kabengele, foi lançado em 2011, é um livro-conto cuja narrativa se passa em um dia e uma noite vividos pelo protagonista, que vive em um lugar em África, entre Mali, Níger e Burkina Fasso, que, como Minas Gerais, não possui mar.

O escritor Jorge Dikamba lançou o livro infantil *Amani*, em 2010, ilustrado por Juliana Buli. O livro-conto traz a história de Amani, menino africano, em sua rotina dentro da sua comunidade, até que um dia algo de terrível acontece. A narrativa trabalha o horror do momento do aprisionamento de pessoas para alimentar o “mercado de escravos”, porque Amani consegue fugir dos seus algozes e retorna à aldeia, arrasada pelo incidente. É um conto infantil inovador por apresentar o apresamento de pessoas em África, do ponto de vista do africano.

A escritora belo-horizontina Madu Costa lançou o livro-conto infantil *A caixa de surpresas*, em 2009, e *Lápis de cor*, em 2012. Em relação à representação e valorização étnica, ambos possuem como protagonistas personagens negras. O primeiro narra a indecisão de Victor, menino que busca o presente perfeito para sua professora. Já o segundo conta a história de Luan, garoto preocupado com a preservação do planeta, cujas preocupações transformam-se da figuração para a ação, e retornam, da realidade para a imaginação, com auxílio dos lápis de cor.

O livro *Nikké*, do escritor juiz-forano Édimo de Almeida Pereira, em seu

quinto livro para leitores em formação, lançado em 2011, é composto de dois contos, cada qual tendo a menina angolana Nikké como protagonista. Esses contos tratam da curiosidade infantil – em busca de aprendizagem – que coloca a criança frente a uma questão que ela, em sua descomplicação inteligente, resolve. O narrador revela-nos que a primeira história foi escutada de outro contador, que a escutara da própria menina. É, portanto, um livro que trata da construção da memória, por meio da oralidade, e da formação de uma comunidade.

Percebemos que, dentro dessa ideia de livro-conto, algumas publicações são “recontos”, reconstruções de contos da tradição oral. (Sá, 2014). O escritor natural de Manhumirim Júlio Emílio Braz publicou, em 2005, o livro *Sikulume & outros contos africanos*, que é um reconto de histórias da tradição oral africana. De Rogério Andrade Barbosa, destacamos a obra *Duula*, a mulher canibal, ilustrado por Graça Lima, lançado em 1999, que reconta uma história da tradição oral somali. Essa história possui dois momentos, dois modos de lutar pela sobrevivência. O primeiro: a família de pastores busca, por falta de chuva, novas terras. Na tentativa de atravessar o deserto, os pais da criança Duula morrem. Ela, que fica sozinha e faminta, passa a comer carne de pessoas que morreram tentando atravessar o deserto. Assim desumaniza-se, tornando-se fera. O outro: a luta pela sobrevivência frente ao monstro que quer devorá-los. Os irmãos, o menino Askar e a menina Mayran, que se perdem dos pais, arrumam meios de fugir da morte. *Irmãos Zulus*, de Rogério Andrade Barbosa, lançado em 2006, conta uma história, aprendida com o povo Zulu, de um jovem, Malandela, o qual sai em busca de seus dois irmãos, que meses antes se foram em busca da fortuna. Após encontrá-los, empreendem o caminho – repleto de aventuras que testam sua capacidade de resiliência – de retorno à sua terra natal. Há, na bibliografia desse autor, mais outros tantos recontos, cuja origem é africana, como, por exemplo: *Nyangara Chena*, a cobra curandeira (2006), história do Zimbábue; *Os gêmeos do tambor*, reconto do povo Massai (2006); *Uma ideia luminosa* (2007), história da Eritreia, entre outros.

Considerações finais

Em busca de uma cartografia, não deste estado de mares de morros, veredas e

sertão longínquo, mas das representações dos negros e negras nos contos mineiros, nós os encontramos como personagens dos contos de Bernardo Guimarães, nos fins do século XIX, dezessete anos antes do fim oficial da escravatura, e de Nelson Coelho de Senna, no início do século republicano. Embora tenha havido cuidado, nestes casos, na composição das personagens, na identificação com a personagem negra, tomada como protagonista, o “ponto de vista” (Duarte, 2008) adotado não é o do negro.

Em relação à autoria de contos negros em Minas Gerais, descobrimos que a primeira contista foi Carolina Maria de Jesus, seguida por diversas outras escritoras e escritores negros, oriundos de diversas localidades das Minas Gerais: Sacramento, Ponte Nova, Montes Claros, Itabirito, Varginha, Campo Belo, Manhumirim, Juiz de Fora, e Belo Horizonte. Cada qual tem seus modos de narrar, por meio do conto, do livro-conto infantil e/ou juvenil ou do reconto de histórias da tradição oral africana.

Avessos à tradição inventada da alma de Minas, os contistas negros e negros não tematizaram em seus contos a “mineiridade”, esse espírito gestado para agregar sob um mesmo ideal grupos sociais muito diferentes, mas que, por fim, não consegue incluí-los como sujeitos complexos e diversos. Ao percorrer as tantas páginas dos contos percebemos a naturalidade com que as personagens negras e negros, em suas diversidades, integram as histórias, sendo suas protagonistas, ora em busca de suas origens, ora em reconfiguração de suas maneiras de ver e de ser, porém todas partindo de seus próprios procedimentos de subjetivação.

TRABALHOS CITADOS

BARBOSA, Rogério Andrade. *A tatuagem*. Ilustrado por Gerson Conforti. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

BARBOSA, Rogério Andrade. *Duula*, a mulher canibal. Ilustrado por Graça Lima. São Paulo: DCL, 1999.

BARBOSA, Rogério Andrade. *Em Angola tem? No Brasil também*. São Paulo: FTD, 2010.

BARBOSA, Rogério Andrade. *Irmãos Zulus*. Ilustrado por Ciza Fittipaldi. São Paulo: Larousse do Brasil, 2006.

BARBOSA, Rogério Andrade. *Nyangara Chena*, a cobra curandeira. Ilustrado por Samo Dansa. São Paulo: Scipione, 2006.

- BARBOSA, Rogério Andrade. *O rei do mamulengo*. Ilustrado por André Neves. São Paulo: FTD, 2003.
- BARBOSA, Rogério Andrade. *Os gêmeos do tambor*, reconto do povo Massai. Ilustrado por Ciza Fittipaldi. São Paulo: DCL, 2006.
- BARBOSA, Rogério Andrade. *Uma ideia luminosa*. Ilustrado por Thaís Linhares. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.
- BHABHA, Hommi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, [1974].
- BRAZ, Júlio Emílio. *Sikulume & outros contos africanos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- COSTA, Madu. *A caixa de surpresas*. Belo Horizonte: Nandyala, 2009.
- COSTA, Madu. *Lápis de cor*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.
- DIKAMBA, Jorge. *Amani*. Ilustrado por Juliana Buli. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.
- DIKAMBA, Jorge. Memorial. In: COSTA, José Mauro da (Org.). *Mulheres: 29 autores escolhidos em concurso nacional*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014.
- DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta, vida e obra*. Natal: Editora UFRN, 1995.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Carolina Maria de Jesus: informações sobre literatura afro-brasileira. 3 jul. 2017. Não publicado.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 63-78, 2º sem. 2009.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: LITERAFRO. O portal da Literatura Afro-brasileira. [2008]. Disponível: <<http://150.164.100.248/literafro/data1/artigos/artigoeduardoassis2.pdf>>. Acesso em: 3 jul. 2017.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 31, p. 11-23, 2008.
- EVARISTO, Conceição. *Histórias de leves enganos e parecenças*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2016.
- EVARISTO, Conceição. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.
- EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2014.
- GUIMARÃES, Bernardo. *Lenda e romances*. 4. ed. Edição preparada por Hélio de Seixas Guimarães. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006. [1ª edição, 1871].
- JESUS, Carolina Maria de. O Sócrates africano. *Revista Escrita*, São Paulo, n. 11, p. 5-6, set. 1976.
- JESUS, Carolina Maria de. *Onde estaes felicidade?* Organização de Dinha e Raffaella Fernandez. São Paulo: Me Parió Revolução, 2014.
- LAWA, Luís Cláudio [Eustáquio José Rodrigues]. *Cauterizai meu umbigo*. Rio de Janeiro: Anima, 1986.

- LAWA, Luís Cláudio [Eustáquio José Rodrigues]. *Flor de sangue*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1990.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Histórias trazidas por um cavalo marinho*. Ilustrações de Denise Nascimento. São Paulo: Paulinas, 2005.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Os reizinhos de Congo*. Ilustrações de Graça Lima. São Paulo: Editora Paulinas, 2004. (Col. Árvore Falante).
- PEREIRA, Edimilson de Almeida; ROCHA, Rosa Margarida de Carvalho. *Os comedores de palavras*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2004.
- PEREIRA, Edimo de Almeida. *Nikké*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.
- PEREIRA, Waldemar Euzébio. *Achados*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2004.
- PIGLIA. Teses sobre o conto. In: _____. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos Avançados*, v. 18, n. 50, p. 161-193, 2004.
- SÁ, Alessandra Latalisa de. Reconto. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG). Faculdade de Educação (FaE). Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita (Ceale). *Glossário Ceale: termos de alfabetização, leitura e escrita para educadores*. Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/uk5EMf>>. Acesso em: 30 jun. 2017.
- SANTANA, Patrícia. *Cheirinho de neném*. Ilustrado por Thiago Amormino. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.
- SANTANA, Patrícia. *Entremeio sem babado*. Ilustrado por Marcial Ávila. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.
- SANTANA, Patrícia. *Minha mãe é negra sim*. Ilustrado por Hyvanildo Leite. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2008.
- SANTOS, Jussara. *De flores artificiais*. Belo Horizonte: Sobá, 2002.
- SANTOS, Jussara. *Com afagos e margaridas*. Belo Horizonte: Quarto Setor Editorial, 2006.
- SANTOS, Jussara. *Indira*. Belo Horizonte: Nandyala, 2009.
- SANTOS, Jussara. *Crespim*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2013.
- SERRANO, Pelayo [Nelson Coelho de Senna]. *Contos sertanejos: lendas e fragmentos*. Porto: Typographia Universal, 1902.
- SILVA, Assunção de Maria Sousa. A fortuna de Conceição. Prefácio. In: EVARISTO, Conceição. *Histórias de leves enganos e parecenças*. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2016.
- SILVA, Cidinha da. *Você me deixe, viu? Eu vou bater meu tambor!* Belo Horizonte: Mazza Edições, 2008.
- SILVA, Cidinha da. *O mar de Manu*. Ilustrações de Mbiya Kabengele. São Paulo: Kuanza Produções, 2011.

Gustavo Tanus é Doutorando em Estudos da Linguagem/Literatura Comparada (UFRN), Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UFMG, Bacharel e Licenciado em Português e Bacharel em Edição por esta mesma universidade. É pesquisador e integrante da comissão editorial do *Literafro* – portal da literatura afro-brasileira, Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade (NEIA/UFMG). Cofundador e pesquisador do *Moviola* – grupo de pesquisas intersemióticas/intermédias: travessias.

Artigo recebido em 23/11/2018. Aprovado em 30/11/2018.

O ANIVERSÁRIO

de Jane Tutikian



Toulouse Lautrec

Embora estivesse disposta a fugir de tudo e de todos naquele dia, mal tirou o pé de dentro do táxi e colocou-o no asfalto de Copacabana o celular tocou. Respirou fundo e apertou a bolsa contra o estômago. Atender ou não era sempre uma opção. Hoje, não! Laura disse a si mesma e, como que entendendo, o aparelho silenciou.

Talvez o melhor fosse caminhar, se caminhar fosse mesmo isto: um mudo arroubo de rebeldia e de liberdade. Como fora acontecer com ela? Até ontem era capaz de jurar que isso só acontecia com os outros! Quanta inconveniência! — pensou de cima da sua superioridade — que inconveniência! Mas. Logo endireitou as costas, levantou a cabeça e, com um raciocínio rápido, teve de ceder a si mesma. Aquilo era mais, muito mais do que simplesmente inconveniente. Era ultrajante. Uma ofensa, um golpe baixo da vida. Não que sentisse prazer em usar esta expressão, “golpe baixo da vida”, não sentia, mas porque a vida tem estas coisas, sim. Seus altos e

baixos, seus inesperados, consequências e inconsequências que terminam por vulgarizar tudo na vala comum da morte.

O telefone, de novo. De novo, Laura não atendeu. Não hoje. Hoje, devia ser apenas isto:

caminhar-na-calçada-em-Copacabana.

Por quê?

Porque, ao abrir os olhos para o quarto, ao ver as roupas de ontem jogadas em cima da esteira elétrica, ao perceber Frank e Aretha gateando a vida em olhos amarelos e sonolentos aos pés da cama, ao olhar para a cópia desbotada de uma *Diletante Profissional* de Toulouse Lautrec acima da cabeceira, ao se mirar no espelho de listras horizontais da porta do armário, que tornava o que já não era bom de ver ainda pior, e ao ouvir o vento barulhando nas venezianas um ar abafado, decidira. Simples assim, que, às vezes, gostava de coisas simples assim, decidira.

A mulher repartida e esparramada do espelho de listras precisava ligeiro perdoar alguém ou alguma coisa pelo que agora era. Perdoar, entretanto, não era fácil. Ana tinha perdoado o Deus, ela, não. O homem do Chico tinha perdoado por ter traído, ela, não. Nem o Deus nem qualquer seu homem traído ou traidor. Talvez fosse preciso um perdão ainda maior, pensou. Perdoar a vida? Que coisa mais abstrata! e a abstração é coisa bonita na cabeça de jovem. Não! Chega de abstrações, não há mais tempo! — pensou, enquanto a mão direita se mantinha pressionando a bolsa que pressionava o estômago e a esquerda se ergueu, delicadamente, num gesto de ave rara, e ela, delicadamente, se assustou.

Tempo não é abstrato messsssssssmooooooooo!

É que as mãos manchadas e enrugadas nunca tinham sido assim antes, não eram assim ontem! Podia jurar! Aquelas não eram as suas! E abraçou a bolsa para não ter de olhar de novo.

De repente, se deu conta de que aquilo de caminhar-na-calçada-em-Copacabana poderia estar se tornando tenso. Não era para ser. Era para ser leve, suave, como as pessoas vermelhas e marrons e de bermudas e biquínis coloridos e óculos espelhados que passavam *rayito de sol* no corpo, tomavam cerveja e caipira e riam e conversavam

e se beijavam e não faziam nada, do outro lado da rua, estendidas na areia, indiferentes aos estouros do mar e. Precisava se permitir algum prazer assim, pensou! e sorriu um sorriso quase malicioso.

Não era uma mulher feia, sabia que não era, mas. Também sabia que já não era, desde ontem, a mulher bonita que fora. Óbvio que não caberia dentro de um biquíni amarelo! Não que tivesse usado, algum dia, um biquíni amarelo, mas. Era o mais perto do sensual que poderia imaginar em outras mulheres.

Mas, de novo.

Pensou feliz de ter pensado num verdadeiro absurdo: e se entrasse num magazine e se pedisse um e se experimentasse e.

Não.

Tropeçou infeliz no estrondo da onda gelada do mar do outro lado da calçada. Fechou os olhos, fugindo de uma visão assustadora. Nada mais revelador do que iluminação de cabine de loja! Chega a ser um crime contra a humanidade feminina!, ruminou consigo mesma. Deve ser como os astronautas veem do infinito as covas da terra! Covas da terra! Adorava metáforas!

Definitivamente, a decadência física não é a infelicidade! Disse baixinho, resoluta, e no meio da calçada parou para pensar sobre isso.

Não?

Não devia ser, ponderou em pensamento, é para onde todos vão. Nada é mais natural do que o para onde todos vão! - e, por instantes, fez disso uma grande obviedade.

Não! de novo.

Nada deveria ser mais natural do que o para onde todos vão! É que, pensou, é que acontece tão depressa! Num dia, que poderia ser como qualquer outro dia, a gente acorda no quarto de sempre, sob a observação amarela e sonolenta do Frank e da Aretha como sempre e, quando se olha no espelho de listras da porta do armário de sempre, quase não se reconhece! Assim: num estalar de dedos. Assim: num sopro. Assim: . : ponto final.

A mulher que vinha distraída, olhando para o celular, distraída esbarrou em Laura.

— Desculpa, aí, tia! — Golpeada, Laura não esboçou qualquer reação. Não que não tivesse sentido o corpo da mulher empurrá-la. Não que não tivesse doído seu ombro. Não que não tivesse pensado em assalto. Mas. Tia? Tia de uma mulher que parecia beirar os 40 anos? Isto sim era mais do que poderia suportar. Isto era mais do que ofensa. Era... Era...Era... indizível, inaceitável, imperdoável. Era.

Laura se recompôs, ajeitou o vestido floreado, endireitou as costas, ombros para trás, cabeça erguida. Não deixaria que aquela, aquela, aquela sobrinha, pensou sorrindo, estragasse o seu dia:

caminhar-na-calçada-em-Copacabana.

Era uma escolha e a brisa batia nos cabelos vermelhos e no vestido godê, produzindo uma sensação boa de estar viva. Fechou os olhos por um instante, expôs o rosto ao sol, seduzida pela imensidão daquilo tudo: céu mar árvore gente cachorro o homem vendendo churros o pipoqueiro os camelôs os produtos na calçada mistura de músicas alegres restos de conversa dos passantes carros barulhentos bicicletas patins ondas fortes ondas altas estouros a bolsa tremendo a bolsa gemendo o celular não atender e.

Laura era uma mulher forte. Sabia que era! e se orgulhava disso. Sobrevivera a perdas que enlouqueceriam qualquer pessoa. Sobrevivera a ganhos que mudaram a forma dos outros a olharem, condenando-a à solidão. Sobrevivera só. Nascera e renascera todas as vezes em que tinha sido preciso. Tinha sido larva e borboleta para ser novamente larva e borboleta e.

Então? perguntou a si mesma quase com espanto. Então podia pensar em lucro? Então o lucro é também decidir caminhar-na-calçada-em-Copacabana, num dia assim iluminado, de Sol assim, de brisa assim? Então o lucro é, desde sempre, a vida? Mas. De que vale a vida sem uma grande paixão? De que vale o tempo que falta sem uma grande paixão?

À sua frente, uma senhora bem velha, de cabelos pretos e boca pintada de vermelho, sentada numa cadeira de praia na calçada de Copacabana, rezava, baixinho,

rezava o terço, enquanto os dedinhos curtos e gordos acarinhavam bolinha por bolinha de um rosário branco, decerto abençoado.

Era isso a vida-tempo-sem-uma-grande-paixão?

E o sentimento que não se confessa por puro medo de confessar? Duna de areia que o vento apenas leva apenas leva apenas leva lev le l.

O celular, de novo. O número era do escritório. Talvez seja importante atender, pensou, sabendo que, se atendesse o primeiro atenderia os outros todos. E foram muitos parabéns felicidades sexagenária hein festa saúde setenta chegando presentinho onde andas risadas muitas felicidades muitos anos de vida já estás esquecendo das coisas muitas velinhas vai pegar fogo no bolo que sejas sempre feliz. Laura riu a cada ligação. Amigo é para isto mesmo, afinal! Os filhos ligaram do exterior. Laura se emocionou a cada ligação. Família é para isto mesmo, afinal!

A moça veio buscar a senhora de cabelos pretos e boca vermelha, que o sol do meio dia já estava muito forte. Pegou nas duas mãos para que, com esforço, ela levantasse. Fechou a cadeira de praia e, devagarinho, foram as duas andando, de braços dados, andando para o edifício em frente.

Hora de voltar para casa, Laura pensou. Sabia que, quando abrisse a porta do apartamento, ninguém gritaria surpresa! nem cantaria parabéns a você. Mas. Frank Sinatra e Aretha Franklin viriam correndo, com seus olhos amarelos, e dançariam um balê de carinho em suas pernas quase que a impedindo de caminhar e ela riria. Sessenta. Setenta. Não importava mais muito. Trocaria, sim, o maldito espelho de listras da porta do guarda-roupa e. Sobretudo - respirou fundo o ar quente de Copacabana -sobretudo receberia em paz este pequeno milagre com que se configura a vida todos os dias.

Delicada explosão



Renoir

Eu não pertencia ao internato, embora desejasse muito. Não sei por que minha mãe não concordava que eu ficasse no colégio, mas não podia deixar de notar a sua felicidade, à noite, quando toda a família sentava para jantar, na frente do fogão à lenha e da pia mofada e, então, vinha a pergunta de sempre: — E como foi o dia de vocês, hoje? — Começava a festa. Meu irmão pequeno e meu irmão grande disputavam com meu avô, que os chamava de mal-educados, a fala mais alta. Minha avó gargalhava. Minha mãe ia servindo a comida como se fosse um ritual sagrado. Ela repartia o pão de aveia que minha avó tinha feito à tarde. Meu pai e eu ficávamos rindo, trocando olhares inteiramente cúmplices, tentando entender quem dizia o quê. Ele só interferia quando o tumulto ficava maior do que se podia aguentar e meu irmão pequeno chutava as canelas do meu irmão grande, que revidava, e os dois gritavam. Aí, quando dizia chega!, todos se calavam. Ele sacudia a cabeça em negativa e recomeçava a comer

e, pouco a pouco, a festa também recomeçava. Simplesmente porque, em família, somos simples e alegremente assim.

Eu sei que minha mãe sentiria a minha falta à mesa, à noite, como sentiria a de qualquer um de nós, eu também sei, mas ficar no internato era quase uma condição de vida, para uma moça de doze anos como eu e que estava pensando em ser freira. Onde teria melhor iniciação do que no internato? Não tinha coragem de contar isso, da parte de ser freira, para a minha mãe, tinha contado para a minha avó que me abraçou encantada e chorou comovida e orgulhosa e, vez que outra, passou a me chamar de minha santinha. Eu corava envaidecida e nervosa. Ficaria linda num hábito! Tinha o rosto bem bonito.

Ia para o colégio às 7:30 e saía às 18:30. As freiras eram organizadas. Irmã Celestina nos recebia na porta e nos fazia desdobrar o cós da saia pregueada. A minissaia crescia até abaixo dos joelhos, para nossa máxima infelicidade. Tínhamos, pela manhã, aulas normais, matemática, português, história, ciência e. Eu adorava as tardes. Aí, tínhamos educação física e eu era do time de vôlei. Tínhamos aula de música e eu fazia parte do coral. Tínhamos teatro e eu sempre estava numa peça. No Natal, quando se montava o presépio e as famílias vinham assistir, eu era a Virgem Maria, meu respeito era absoluto, puro. Tínhamos artes plásticas, mas nisso eu não era boa e, como sempre havia alguém do internato que fizesse para mim, nunca aprendia mesmo. Os bordados era a minha avó que fazia em casa e, algumas vezes, “errava um pontinho para ficar mais perfeito”. Dizia isso com aquela gargalhada forte. Ninguém ia achar que ela tinha feito por mim. Tínhamos aula de leitura e eu pensava que era como deveria ser o paraíso! Tínhamos aula de religião e eu ficava cada vez mais íntima do São Francisco, que devia ter sido um rapaz muito bonito e muito bom. Primeiro, porque, na minha cabeça, não tinha nada a ver com essas estatuetas horrorosas, com uma pomba no ombro, depois, porque a Irmã Ciça tinha contado a história dele para a gente. Antes de ser Santo, era um jovem que gostava de se divertir! O pai dele nem queria que ele fosse Santo, nem nada, foi buscá-lo na Igreja de São Damião aos tapas! Mas tinha um valor maior do que qualquer outro valor dentro dele. Eu adorava esta história. Eu também tinha um valor dentro de mim e, além de tudo, eu também adorava os animais. Todos os animais e principalmente os filhotes. Quer dizer, todos,

não, nem cobras nem lagartixas nem baratas. Mas. Sabia de trás para a frente a Oração a São Francisco de Assis.

Na verdade, eu sabia todas as orações. Todas, não. Não conseguia decorar Salve Rainha, então, sempre trocava com Deus uma Salve Rainha por cem Ave Marias. Acho que Ele ficava satisfeito, saía ganhando, e eu também.

Pode até parecer que não, mas sempre fui muito certinha. Sempre fiz tudo o que me mandaram fazer. De mau humor ou não, mas sempre fiz. — Agora me dou conta de como “sempre” sempre fez parte da minha vida! — E, do alto da minha idade, de uma dúzia de anos, eu já estava pronta para fazer escolhas. Sabia tudo da vida. Tinha lido escondida, com o coração pulando e uma sensação estranha e boa abaixo da barriga, tinha lido Madame Bovary. Conhecendo Emma, conhecia tudo do amor e conhecendo tudo do amor, até da traição, eu conhecia tudo da vida.

Claro, algumas vezes ficava insegura, mas nada que abalasse as minhas certezas mais importantes. Algumas vezes ficava triste e nem tinha muito por quê. Algumas vezes ficava alegre, também sem muito motivo, e ria, mesmo que os outros não achessem muita graça. Sorte minha é que tinha a minha amiga Laís. Era das internas, mas estávamos sempre juntas.

Por que sorte? Porque era, desde sempre, desde o jardim de infância, minha melhor amiga. Para ela eu contava tudo. Quando contar ficava difícil, trocávamos nossos diários. Não existia a meia palavra e quando não existe meia palavra, tudo é confiança, tudo é proteção, tudo é tão mais leve que o mundo nunca chega a cair na cabeça da gente. Líamos como condenadas! Trocávamos livros. Ela conseguia tirar às escondidas os livros proibidos, os da biblioteca grande. Foi ela quem conseguiu Madame Bovary. Este, era, sem dúvida, o nosso maior segredo. O segundo, seria quando ficássemos menstruadas, mas isso só aconteceria depois.

Ríamos, como ríamos de tudo! E como aventurávamos por aqueles corredores escuros e compridos e cheios de escadas, as escadas que levavam aos dormitórios das internas e as outras que levavam aos dormitórios das irmãs! Naquelas, ninguém podia subir. Laís subiu. Contou, depois, não sem uma ponta de maldade, da maldade de que só os adolescentes são capazes, que a irmã Celestina raspava a cabeça sob o véu e só tinha aquela franja que deixava aparecer. Difícil olhar para a irmã Celestina nos dias seguintes. Eu não cortaria o meu cabelo! Nunca. Laís ria, ela cortaria, sim.

Às vezes, Laís conseguia arroz doce na cozinha, pegava dois livros na biblioteca grande e partíamos. Nossa maior peripécia. Atrás da ala do internato, havia uma trilha que dava num cemitério. Era para lá que íamos. Sentávamos atrás de um mausoléu, comíamos o arroz doce e conversávamos conversávamos conversávamos e. Sobre tudo. Sobre as alegrias das nossas vidinhas tão limitadas. Sobre os pequenos e imediatos sonhos. E líamos. Líamos por horas a fio, até que o tempo nos surpreendesse e corríamos assustadas por entre os túmulos de volta para o colégio. Primeiro passávamos pela capela para pedir perdão pelo pecado da gula. Depois, entrávamos, disfarçando, entrávamos no corredor como se nunca tivéssemos saído.

Foi difícil entrar quando li *O diário de Anne Frank*. Não conseguia parar de chorar com tudo o que uma menina da minha idade tinha passado durante a Guerra para se esconder dos nazistas! Difícil isso de acreditar que a maldade humana também é infinita. Não apenas o amor, como ensinava o Francisco. Me perguntava se eu seria forte como ela. Não sei. Laís, talvez. Eu? Não sei. Quando a irmã Ciça perguntou por que eu estava chorando, a Laís respondeu que meu gato — óbvio que eu não tinha gato! Meu avô e minha mãe eram asmáticos! Era só ouvir falar em gato que já entravam em crise, como se a palavra gato também tivesse pelo. — havia morrido. Irmã Ciça colocou a mão no meu ombro, falou baixinho alguma coisa de Deus, e falou com olhos de puro amor. Os meus? De pura culpa.

Mas.

Aquele outro dia foi diferente. Estávamos na aula de leitura, com a irmã Adélia, a mais bonita de todas as professoras e a mais querida também. Como eu já tinha lido todos os livros do balaio, ela sugeriu que pegasse uma revista. Peguei uma revista chamada *Realidade*.

Sentei no fundo da sala, encostada na parede, ao lado da Laís, e comecei a olhar a revista. Foi assim:

DEREPENTEUMAEXPLOÇÃO

não sei onde, uma explosão dentro e fora de mim. Meus olhos não conseguiam desviar daquela fotografia. Eu, que achava que já tinha visto tanto e sentido tudo aos meus doze anos, eu que era moça feita, eu que era inteligente e esperta e sensível e viva e quase santa e. Eu nunca tinha visto e nunca tinha vivido tamanho fascínio! Meu coração disparou e minha respiração ficou difícil. Era uma página inteira: um céu azul escuro estrelado, no meio dele, solta, a fotografia de um feto. As mãos. Os dedos abertos. Os pés. O nariz. As orelhas. Os olhos inchados fechados. Da barriga, um cordão a conectá-lo com o céu estrelado. Era vida. Pura vida pulsando no silêncio de uma fotografia de uma revista *Realidade*! Não tinha nada a ver com aquele sapo branco, dentro de um vidro de álcool, que morava no laboratório de ciências e a irmã Anabela dizia que era um feto. Não. Não era aquilo. Era o início de tudo, não era o fim. Era uma explosão de vida. Era tão grande quanto grande eu pensava que fosse Deus na sua existência grandiosa e eterna. As lágrimas brotavam dos meus olhos. Meus olhos ardiam. A bola na minha garganta me impedia de falar. Minha mão tremia. Como se define beleza além da beleza? Como? Quanto?

Pela primeira vez eu quis ter uma coisa minha, só minha, e o que eu queria era aquela página da fotografia de um feto ligado ao céu azul estrelado da revista *Realidade*.

Respirei fundo. Olhei para o lado. Laís estava mergulhada nas *Memórias de uma jovem bem comportada*, tinha trazido lá de cima, no balaio não tinha este tipo de livro. Olhei para a turma, todas as minhas colegas lendo, um silêncio quase absoluto. Devagar, fui puxando a página, devagar para que a irmã Adélia não percebesse. Mas. Foi inevitável. Um puxão só e o barulho do feto arrancado rasgou o silêncio da sala.

Todas as meninas viraram o rosto para mim. Irmã Adélia perguntou: —o que é isto? — e veio caminhando na minha direção. Quis esconder a folha, mas não consegui. Ela tomou da minha mão e perguntou de novo: — o que é isto?

Não consegui responder. Ela não entenderia. Deve ser o que as pessoas chamam de estar entre a cruz e a espada. Se dissesse uma folha. Me repreenderia. Se dissesse um feto. Ela diria, estou vendo. Se dissesse que arranquei a folha porque queria para mim. Ela diria que é pecado querer o que é dos outros e que a revista não me pertencia. Fiquei em silêncio, apesar dos olhos da Laís me dizerem te defende, fala alguma coisa.

A irmã Adélia me levou para a Direção. E sabe de uma coisa, eu não consegui ficar brava com ela por isso. Ela estava certa.

Irmã Celestina disse que eu tinha magoado Cristo e me deu um alfinete para espetar no seu coração, o do Jesus, de feltro, que ficava embaixo da cruz.

— Não magoei o Jesus, vou magoá-lo se fincar um alfinete no seu coração. Não vou fazer isto. — Consegui dizer em meio aos soluços.

Irmã Ciça, com o braço sobre o meu ombro disse que Jesus me perdoaria. Eu respondi que não ia fincar um alfinete no coração Dele só para Ele me perdoar.

Irmã Adelia estava nervosa, só queria saber da figura, por quê?

Depois de muito insistirem e de tanto eu negar, pediram que a irmã Ciça me levasse para casa e explicasse aos meus pais que eu estava suspensa até que me arrependesse. Fui para casa com a pasta numa mão e a folha, minha!!!, na outra. Agora, tinha um pecado: roubei a página da fotografia de um feto ligado ao céu azul escuro infinito pelo cordão umbilical da revista *Realidade*. Ia colar no meu diário para sempre.

À noite, a janta da família começou em silêncio. Antes que minha mãe repartisse o pão de aveia feito pela minha avó à tarde, meu pai quis ver a folha. Olhou durante muito tempo. E todos esperando que me repreendesse. Ele disse que eu não devia ter arrancado a página de uma revista que não era minha, mas daí a fincar um alfinete no coração do Jesus... Foi o sinal. Toda a família começou a me defender. Uma santinha! — dizia minha avó! Meu avô, indignado com o jeito que tinham me tratado. Meu irmão pequeno e meu irmão grande me olhavam com admiração porque, suspensa, eu não precisava ir na aula nem nada. Minha mãe estava mortificada com a injustiça que cometeram comigo. Amanhã, vamos todos lá! — decretou meu avô. Simplesmente porque, em família, somos simples e alegremente assim. E foram.

Laís espiava pela janela, rindo com o olhar conivente de sempre. Enquanto negociavam com a irmã Celestina a questão de fincar ou não fincar o alfinete, meus avós gesticulavam e meu pai acenava que não com a cabeça. Sob o olhar protetor e atento da minha mãe, eu pensava com meus botões que tinha um pecado de que nunca me arrependeria. Talvez aquele fosse só o primeiro, mas foi uma delicada explosão de vida na minha vida de moça de doze anos. Eu era o feto que começava a descobrir a grandiosidade do infinito.

Jacques Fux. *Nobel*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018. 127 p.

Quando se pensa no laureado Jacques Fux, considerado uma das vozes mais marcantes da ficção brasileira contemporânea, “Vida e obra se misturam e se confundem” (Fux, 2018, p. 16). Eu poderia iniciar esta resenha com dados biográficos: ele nasceu em Belo Horizonte em 1977; graduou-se em Matemática, fez mestrado em Ciência da Computação e doutorado em Estudos Literários na UFMG, este último em cotutela com a Université Charles-de-Gaulle – Lille 3. Entre 2011 e 2016, fez pós-doutorado em três universidades: UFMG, UNICAMP e Harvard. Ganhou o Prêmio Capes de Melhor Tese de Letras/Linguística do Brasil em 2010 e venceu o Prêmio São Paulo de Literatura em 2013 com *Antiterapias* (Scriptum, 2012), seu primeiro romance. *Brochadas: confissões sexuais de um jovem escritor* (Rocco, 2015) recebeu Menção Honrosa no Prêmio Cidade de Belo Horizonte em 2014. *Meshugá: um romance sobre a loucura* (José Olympio, 2016) recebeu o Prêmio Manaus de Literatura em 2016. Não obstante, a vida de Fux não pode ser considerada uma mera sucessão de episódios biográficos.

A vida e a obra autoficcional do autor de *Nobel* são uma construção da qual ele tem a mais aguda consciência: “escrever as coisas que nunca vivi e que nunca viverei” (FUX, 2018, p. 108). Autodeclarado “reles escafandrista literário” (FUX, 2018, p. 13), o autor pratica a escrita de si a partir da leitura da tradição literária – a interpretação de si mesmo se dá a partir do encontro com os outros escritores, seus antecessores. Com o recurso literário da apropriação de outros textos, Fux sustenta o que ele mesmo chamou (em uma entrevista concedida ao projeto “Notícia da atual literatura brasileira”) de “uma cadeia, uma rede, um entrelaçamento entre obras, autores e ideias que enriqueceriam meu texto” (FUX, 2017, p. 326).

Assim como Friedrich W. Nietzsche, Fux quer “dar uma forma à própria vida, moldá-la para convertê-la em fonte de pensamento, presenciar ativamente o modo pelo qual ela se deixa transformar em obra, em arte, em livro” (PELBART, 2009, p. 203). Desse modo, o infatigável mineiro metamorfoseou-se em matemático, crítico literário, *scholar* de Harvard, Dom Juan brocha, judeu louco e laureado do Nobel, alternando vozes narrativas e técnicas de escrita. Parafraseando aquilo que o narrador de *Nobel* disse de Kafka, podemos dizer que Jacques Fux cria um outro personagem de si mesmo – “um escritor atormentado em uma incansável busca pela supremacia literária” (FUX, 2018, p. 14). E a almejada supremacia teria como ápice a conquista do prêmio da Academia Sueca:

Portanto, bem jovem, tomei a decisão da minha vida. aquela que quase não mudaria com o passar dos anos. uma decisão banal, direta e fácil de alcançar: seria astrofísico e ganharia rapidamente o prêmio nobel. É lógico que não adiantaria muito só estudar a matemática mais complexa aplicada aos conhecimentos físicos mais distantes, abstratos e imaginativos. tinha que receber o prêmio institucional para isso. nada de Jabuti, de Pulitzer, de porcaria nenhuma. era o nobel de presente para mamãe, papai e todos aqueles que contribuíram para que eu alcançasse esse objetivo já planejado. a vista segue os caminhos que lhe foram preparados na obra. ensaiei várias vezes o meu discurso de recebimento do nobel. Meus agradecimentos. Minha dedicatória. Minha humildade para conseguir tamanha proeza. Já estava tudo pronto. só faltavam os muitos pormenores (FUX, 2012, p.16).

Dando continuidade ao trabalho de *Antiterapias*, o narrador de *Nobel* emula o exemplo de Nietzsche, que no prólogo à segunda edição de *Humano, demasiado humano*, menciona os “bravos companheiros e fantasmas” como interlocutores fictícios “com os quais proscamos e rimos” nos momentos de solidão, exílio, doença, acédia e inatividade, “e que mandamos para o inferno, quando se tornam entediantes” (NIETZSCHE, 2000, p. 9).

O escritor tem recorrido aos seus bravos companheiros (Coetzee, Vargas Llosa, Lanzmann *et al*) e fantasmas (Kafka, Freud, Borges, Canetti, Sartre, Hemingway, Deleuze, Saramago *et al*) para os momentos de (anti)terapia psicanalítica, impotência sexual, loucura, desilusão amorosa, ansiedade e desolação. Amparado em seus antecessores, o irônico *alter ego* do autor confessa: “nunca escrevi nada original nem relevante. Não seria hoje que o faria. Sou apenas um copista, senhores. Um dos piores copistas da história literária” (FUX, 2018, p. 66).

Cotejando o discurso de Jacques Fux com o de seus antecessores, vê-se o que ele imitou dos modelos, e o que de sua lavra introduziu. Como diria Machado de

Assis, que usando uma metáfora gustativa e culinária nos ofereceu uma receita para a apropriação artística de obras alheias:

Se, neste ponto, já se não trata de uma situação, de um caráter novo, mas de uma ideia entrelaçada no diálogo, importa repetir que, ainda imitando ou recordando, o judeu se conserva fiel à sua fisionomia literária; pode ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho da sua fábrica (ASSIS, 2008, p. 699).

Assim como Machado de Assis, Fux não somente se configura como leitor irreverente da tradição, como também partiu do antigo e abriu espaços novos, criou diferenças. Até porque, longe de ser apenas um leitor passivo dos clássicos, Jacques Fux transfigurou-se, a partir do que leu, em um clássico laureado pela Academia Sueca:

Não exatamente à leitura e aos estudos dos clássicos, o que é muito banal e nada inédito, mas à transfiguração desse meu *eu*, real e biográfico, em um *eu* ficcional e ventríloquo da memória e da obra dos outros. Em prol deste sublime momento, ilustres colegas, eu me dediquei a metamorfosear e a introjetar a vida e a experiência dos escritores que estiveram antes de mim neste púlpito. Eu sou todos eles (FUX, 2018, p. 9).

Tais momentos de escrita de si a partir da leitura da tradição, contrapondo-se a uma literatura uniformizadora, compõem uma tetralogia que inclui *Antiterapias* (2012), *Brochadas* (2015), *Meshugá* (2016) e o recente *Nobel* (2018). Desde o primeiro livro, um narrador que já sonhava com o prêmio da Academia Sueca (finalmente conquistado) nos conduz galhofeiramente por um cipocal de citações, anedotas, reflexões psicanalíticas, erotismo, autoficção, metalinguagem, histórias dentro da história, “embaralhamento de gêneros, de conceitos e de ideias” (FUX, 2018, p. 328).

Cipocal – mata cheia de cipós enredados, difícil de penetrar – é uma metáfora adequada para caracterizar a narrativa de um autor que consegue, numa mesma frase, ser melancólico e galhofeiro, trágico e cômico. Ele assumidamente desafia o público, e mais, quer “enganar e trapacear o leitor com fatos biográficos, estudos acadêmicos e com muita ficção” (FUX, 2017, p. 328).

O jogo com o leitor – especialmente com os “acadêmicos-voyeurs” (FUX, 2018, p. 28) – é uma marca do estilo de Fux, pois o esforço de interlocução com o público é uma constante em suas autoficções. Exemplar é o narrador de *Nobel*, que recorrentemente interrompe o discurso e se dirige ao leitor, mesmo que de modo agressivo e irônico. A evocação e a qualificação do leitor chegam a ser obsessivas,

transformando o diálogo em princípio de escrita. Os “Eminentes senhores da Academia” recebem inúmeros epítetos e adjetivos, em sua maioria de cunho ofensivo: descorteses, tristes, consternados, imundos, frustrados, atraíçoados, sádicos, excitados, voluptuosos, adúlteros, dedilhados, travessos, amaldiçoados, lépidos, catíngentos, aleivosos, onanistas, exegetas, agônios, trépidos, patéticos, malditos, suicidas, assolados, egrégios, pederastas, injuriados, ladinos, equivocados, infaustos, embusteiros, destemidos, injuriosos, desocupados, imaculados, ineptos, energúmenos, helênicos, pudicos, desdenhosos, distintos, culpados, debochados, espúrios, autistas, sábios, profetas, vitimados, miseráveis, tratantes, peraltas, inertes, bichanos, trapaceiros, vaidosos, pugilistas.

Surpreendendo os leitores – e quiçá o próprio autor e a editora – o prêmio Nobel de Literatura deste ano foi cancelado devido às denúncias de escândalos sexuais recentemente divulgadas (GALINDO, 2018). Num singular caso em que a vida imita – e endossa! – a ficção, Jacques Fux será o único agraciado com o prêmio em 2018 (ainda que no âmbito ficcional). Autor e editora já mostraram-se inteiramente satisfeitos e gloriosos com o lance do acaso: “Calhou de o meu livro ser ‘vidente’”, afirmou Fux (apud SPERB, 2018). Cuido que eles farão dessa coincidência um propósito, cujas consequências não compreenderemos tão cedo.

TRABALHOS CITADOS

ASSIS, Machado de. Antônio José. In: *Obra completa, em quatro volumes*: volume II. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 694-702.

FUX, Jacques. *Nobel*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

FUX, Jacques. Matemática, Autoficção e Ficcionalização da História: entrevista com Jacques Fux (concedida a Vitor Cei). *Revista Labirinto*, Porto Velho, v. 25, p. 323-329, 2017.

FUX, Jacques. *Meshugá*: um romance sobre a loucura. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

FUX, Jacques. *Brochadas*: confissões sexuais de um jovem escritor. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

FUX, Jacques. *Antiterapias*. Belo Horizonte: Scriptum, 2012.

GALINDO, Juan Carlos. Nobel de Literatura não será entregue neste ano após escândalo de abusos sexuais. *El País*, Madri, 4 de maio de 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/04/cultura/1525385007_439056.html>. Acesso em: 26 mai. 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SPERB, Paula. Ficções imaginam primeiro Nobel de Literatura brasileiro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 de maio de 2018. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/ficcoes-imaginam-primeiro-nobel-de-literatura-brasileiro-22700855> >. Acesso em: 26 mai. 2018.

Vitor Cei

Universidade Federal de Rondônia, campus Porto Velho

Ignácio de Loyola Brandão. *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra nela*. São Paulo: Global, 2018.

Foi árdua a tarefa de ler *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra nela* durante o processo eleitoral brasileiro de outubro de 2018. Realidade e ficção mantiveram um diálogo angustiante sobre os caminhos possíveis para o País. Não deve ter sido por acaso o lançamento da nova obra de Ignácio de Loyola Brandão justamente nesta época de divisão da nação, discursos de ódio e avanço de uma extrema direita radical, refluxo da Operação Lava-Jato contra a corrupção sem precedentes em administrações públicas anteriores.

O Brasil de agora é o *start* para o Brasil apocalíptico apresentado pelo autor paulista, vencedor do Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras em 2016, pelo conjunto da obra. Os protagonistas são um casal de namorados em processo de separação. Mas a *love story* da designer Clara e do publicitário Felipe é quase um pretexto para mostrar um país destruído, sem garantias individuais, com alta taxa de mortalidade por doenças que já haviam sido controladas e outras novas, como a *Corruptela Pestífera*, que ataca corruptos, fatalmente.

Em um dos trechos iniciais, Felipe atrasa-se para encontrar a futura ex-namorada porque comboios da morte interrompem o trânsito: são trens repletos de corpos enviados para os confins do Brasil. O livro começa um tanto sinistro, mas, para alívio do leitor, torna-se, a cada página, mais sarcástico e, de repente, é possível rir de situações absurdas, porém plausíveis. Por isso, pode-se dizer, é uma distopia debochada, bem à brasileira.

Esse caos em que se encontra o Brasil - com uma Constituição de milhares de páginas (111 mil, pra exato) e, por isso, ineficaz; juízes que não mostram o rosto; capitais que mudam a toda hora para as cidades mais improváveis, como a pequena Santa Vitória do Palmar, no extremo sul do Brasil, reflete na própria estrutura do livro. O texto é dividido em capítulos curtos e não numerados, abertos com epígrafes - dados estatísticos, citações ou manchetes referentes aos dias de hoje, e não às décadas adiante em que se passa a narrativa, sem data precisa porque “o tempo deixou de ser medido” diante da vulgarização da vida.

Felipe precisa viver anônimo porque é perseguido por grupos politizados que se manifestam principalmente nas centenas de redes sociais. São os Eles e os Nós, uma alusão bastante explícita aos “Coxinhas” e aos “Petalhas” da vida real desta década de 2010. Ao mesmo tempo, ele procura Clara, que sumiu após o rompimento do casal, o que também sugere uma busca interior comumente em destaque em outras obras literárias brasileiras contemporâneas, como a do personagem jornalista de *Onde andaré Dulce Veiga?* de Caio Fernando Abreu, que se arrisca no país profundo para entender-se, ou da mulher que rejeita ser avó em *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende, e se perde sem identificação nem dinheiro numa Porto Alegre estranha. São personagens que se sujeitam a experiências no limite do humano. Há, claro, uma aproximação com uma estética *pop* apocalíptica, que se multiplica nos livros e na televisão. Mas, ressalta-se, distopia não é novidade para esse autor, que já desenhou um Brasil encercado em *Não verás país nenhum* e no grotesco *Zero*, obras escritas durante a Ditadura Civil-Militar, e que, felizmente, foram relançadas recentemente para as novas gerações.

Nesta nova distopia, os políticos são chamados de Astutos, já que a denominação original se tornou pejorativa, andam disfarçados ou têm sócias para fugir da população. Os *impeachments* são recorrentes e ninguém senta na cadeira de presidente por muitos meses. O dinheiro é medido por malas porque a corrupção e o enriquecimento ilícito foram institucionalizados. Não há vice-presidentes, numa alusão direta ao golpe sofrido pela presidente Dilma Rousseff pelo seu vice, em 2016. As minorias são excluídas e exércitos de defensores da família percorrem as cidades para destruir obras de arte que consideram imorais.

Loyola Brandão eleva a um grau extremo as idiossincrasias desta nossa época de intolerância - basta lembrar o caso do Queer Museu em Porto Alegre - e o descaso com

a coisa pública – a matriz é a própria Lava-Jato. Assim, o autor vai dando pistas de como esses fatos atuais – vários são pontuados ao longo da narrativa – foram só o começo de um País escabroso que se refestela assustadoramente lá adiante. Às vezes, o autor torna-se repetitivo nas explicações e denominações desse contexto futuro, ou exagera no didatismo, como o de explicar que a Rua Augusto fica em São Paulo, no meio de uma ação, o que interrompe a fluidez da narrativa, mas isso acaba absorvido por um texto que, no geral, espelha o caótico. O sarcasmo está acima disso, e só com ele é possível compreender uma nação feita de zumbis e usurpadores.

Ignácio de Loyola Brandão, obviamente, quer chamar atenção para o Brasil de hoje, antes que seja tarde. Talento para isso, o Brasil tem.

Israel Augusto Moraes de Castro Fritsch

Mestrando em Letras na UFRGS

Guto Leite. *Talvez um instrumento o que se houve no fundo*. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2017. 118 p.

Iniciado em 1922, no imponente Teatro Municipal de São Paulo, o Movimento Modernista Brasileiro por décadas ditou os trâmites estéticos da literatura nacional. Sua ampla influência pode ser percebida nos manuais que se propõem a mapear a história da literatura brasileira e, principalmente, no fato de nossa tradição teórica ter se dedicado, de forma decidida, a tentar responder as renitentes indagações sobre nossa quase esquizofrênica tendência a reivindicar como nosso tudo aquilo que não somos. Essa, contudo, parece ser atualmente uma verdade sob ameaça. A literatura contemporânea em geral – e a produção poética em específico – tem se mostrado cada vez menos disposta a prosseguir esse diálogo. Poetas como Marco de Menezes, Marília Floôr Kosby, Adelaide Ivánova, Angélica Freitas, Fabrício Corsaletti, Cristiane Sobral não apresentam mais, em sua lírica, quaisquer elementos de nacionalismo ou de busca por uma identidade nacional única. Estão, isto sim, preocupados em empreender projetos estéticos rigorosos, autorais, que dizem respeito a um combativo texto com cunho metalinguístico que, por vezes, vilipendia ilusões de pactos sociais amplos ou abstrações vetustas, como o conceito de nação. Esse parece ser, também, o caso de Guto Leite. Professor Adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o mineiro de Belo Horizonte é também um músico com carreira sólida. Essa intersecção, tão fértil quanto problemática, se assenta em experimentos de grande validade estética e alto teor de risco comunicacional. O resultado é uma poesia mcluhaniana, baudrillardiana, profundamente enraizada naquilo que diz respeito ao urbano, ao concreto, ao cotidiano político das ruas das metrópoles, mas com grande capacidade de diálogo com o sentimento de insatisfação social típico do nosso cancionário popular. Em *Talvez um instrumento o que se houve no fundo*, as dicotomias trabalham de forma a sabotar as zonas divisórias de conteúdo

e de continente, formando regiões de sombra e luz que ora iluminam o Brasil, e ora o apagam.

O livro inicia com “na primeira vez que morri”, em fonte Courier New, uma simulação que aproxima o estilo de fluxo de consciência com um tipo de narrativa febril supostamente inconsequente, como se prestasse algum tipo de reverência explícita ao movimento Beatnik. E essa referência pode ser especialmente cara ao autor, porque durante todo esse volume de poesias o que transparece é uma espécie de reivindicação do reconhecimento de uma superioridade técnica da poesia contemporânea em relação à poesia modernista, de quem a produção contemporânea tanto recebeu. “Se o teu verso não causa náusea ou suicídio é propaganda”, diz Guto Leite, e o retorno do termo *propaganda* parece remontar ao princípio da atividade hipodérmica, onde havia alvos definidos e atores específicos. Aqui no caso esses alvos são móveis, como os elementos ambulantes de todas as grandes concentrações urbanas atuais. A multiplicidade de alvos contrasta com a unicidade de propósitos: o único caminho possível para a arte seria ofender, magoar, desarticular, suspender, sabotar. E é por ele, pelo estreito caminho dos ataques, que o eu lírico segue, em uma versão poética de Campos de Carvalho, destilando irritabilidade e disseminando insatisfação a cada página.

Os poemas apresentados na obra são como pichações. Guto Leite é um interventor, alguém para quem o poema não pode ficar fixado à estrutura mole da discursividade do velho homem cordial holandiano. Trata-se aqui de um desfile de revides, de retrucamentos, de réplicas àquilo que se estabeleceu como sendo uma informal cartilha da forma. Em nome desse compromisso, é construída uma tipografia que não trabalha a serviço do texto, e por vezes parece emular um ato de improvisado, de precariedade, tal como um ataque marginal em busca da desarticulação das tradições e do centro. Não se trata, no entanto, de um mero diálogo com as experiências concretistas sobre o espaço-poema, ou tampouco há na obra qualquer piscadela em direção ao poema-protesto ou à poesia auto-intitulada marginal. Trata-se de um outro tipo de dobra, um tipo de limite sutil que, produzido no seio de uma suposta centralidade social, parece se projetar ainda mais para longe a fim de elaborar seu projeto estético. Em certos casos, essa operação parece se confundir com o discurso corrente de que seria necessária uma revisão crítica dos poderes do politicamente

correto e de seu efeito na expressão verbal cotidiana. O verso “o infarto do modelo *plus size* ninguém achou bonito” poderia, de certa forma, fornecer ao leitor ao menos uma mínima partícula de certeza dessa suspeita, não fosse ele mesmo uma denúncia sobre aquilo que se comenta como sendo respeito e que na verdade é desprezo. Nesse sentido, o que está em jogo não é o triunfo do politicamente incorreto, mas a estratégia de perversão de quem o diz defender. A saída não seria um retorno às soluções já visitadas – e sem dúvida ainda mais opressivas – e sim a aceleração em busca da trituração desse abismo existencial que é tentativa de aglutinar todas as diferenças sociais em torno de um mesmo denominador comum. A questão se mostra cada vez mais complicada, especialmente porque, a cada avanço alcançado, Guto Leite parece não resistir ao impulso sádico de apontar um novo retrocesso. Sobra até mesmo para o processo de integração dos negros na sociedade brasileira: “Uma negra católica é de uma violência”. Ao dizer isso, o texto foge de uma acusação mais óbvia que tem povoado o imaginário da literatura contemporânea, segundo a qual a identidade neopentecostal seria hoje dominante na cultura brasileira, em detrimento da moral católica.

A lista de pichações literárias se acumula, como uma prateleira onde os conceitos são mercadorias aparentemente à disposição de todos, mas com um preço maior do que o suportável: “As pessoas que se jogaram do world trade center ainda estão caindo”; “era preta, pobre, trans e a pior pessoa da classe de 92”; ou ainda: “Deus é apenas um tipo de vaidade”; e “A caverna ao menos era real”. Em todos esses poemas, que funcionam como cartões em uma produção audiovisual, dois temas recorrentes, duas obsessões que parecessem incontornáveis para o autor: a raça e o suicídio. Raça aqui aparece como aquilo que poderia determinar não outro curso senão aquele que se apresenta como triunfante, um determinismo literário, uma distopia da democracia racial. Assim, qualquer tentativa de tolerância estaria, já de saída, comprometida por nossas agendas íntimas, que esmagam qualquer pretensão de *marketing* social. O outro tema relevante, o suicídio, aparece como tentação, como saída, como provocação e como conselho. É a autoaniquilação dos seres humanos, das escolas literárias, do limite, da régua, da forma, daquilo que outrora desejou-se moderno. Na metáfora clara de Guto Leite, propõe-se, na esteira dessa destruição, o desaparecimento categórico da estética modernista. Na página 76, por exemplo, até

mesmo a diagramação da mancha tipográfica impede o encontro dos leitores com a ordem do poema, do texto, de seu começo, o encontro de sua linha condutora. Está em curso mais uma edição do longo projeto de superar a modernidade. O livro em questão traz em si próprio o germe de sua destruição. É um livro sem receios de fazer de seu próprio corpo o combustível para a superação da estética que o gerou; é a força destruidora, a antítese que vem da tese, o thanatos criador, que exibe seu poder sem titubeios ao encontrar um interlocutor atento.

Depois de todas as atualizações, falseios e recuos, o Brasil finalmente abandona o Modernismo. Para trás ficam os projetos nacionalistas generosos; para trás ficam os pedágios pagos a modalidades fetichizadas de indivíduo-comum; para trás ficam os arquétipos inconsistentes, os padrões estéticos que se reproduziram em quase espantosos cem anos, através da nociva máquina de reprodutibilidade estética (e aqui não técnica) da falta de talento. *Talvez um instrumento o que se houve no fundo* encerra, de forma plenamente satisfatória, esse período, com muito texto e algum silêncio.

Luiz Maurício Azevedo da Silva
Doutor pela Unicamp

Miguel Sanches Neto. *A bicicleta de carga e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 132 p.

O paranaense Miguel Sanches Neto é autor de mais de trinta livros, sendo o romance *Chove sobre minha infância* (Record, 2000) o que obteve reconhecimento internacional. Em sua mais nova obra, *Bicicleta de carga e outros contos*, Sanches Neto aborda questões pujantes como solidão, desejo e loucura em narrativas compactas e bem construídas que, “sem trégua”, circundam o leitor e envolvem-no às construções ora sentimentais, ora perturbadoras dessa coletânea.

Os contos de *Bicicleta de carga*, vistos em seu conjunto, parecem compor um panorama do sujeito moderno preso em si mesmo. Esse panorama é corroborado pela moldura que o enquadra. O livro inicia com “Todas as mães” e se encerra com “Bicicleta de carga”, dois contos que expõem reminorações sobre a perda materna. A composição formal da obra se dá em duas partes, a primeira abarcando sete contos e a segunda, dez. A sequência das narrativas pode, assim, ser aproximada tematicamente e parece seguir em direção à morte e ao nada, porém ela retorna ao ponto inicial, à consciência infantil da finitude apresentada na moldura final, gerando um efeito circular em sua compilação.

No primeiro conto, “Todas as mães”, a voz feminina reminescente (homodiegética) retrata e relembra, por meio da relação afetiva com o piano Pleyel, a mãe falecida. O piano não apenas ocupava espaço no apartamento das duas mulheres, era também parte da vida familiar. Depois de casada, com filhos e já morando em outra casa, a narradora depara-se com a mãe morta em sua antiga cama:

Morreu me esperando. Morreu lembrando de alguma música? De meu pai? Só então me dei conta de que nunca soube dos amores de minha mãe. Teria tido muitos namorados nesses anos todos? Teria renunciado ao sexo? Será que se satisfazia na hora do banho? Vendo-a morta parei de chorar. Sentei ao piano e toquei uma música (p. 12).

A casa materna foi vendida e o piano, restaurado. O piano francês, fabricado no ano de 1870, retoma a aparência original com o processo de restauração. A narradora busca remontar, então, a suposta trajetória de seu companheiro desde a madeira cortada pelas mãos escravas no Brasil, sendo transformada na França em “algo mais duradouro que uma árvore” (p. 14), até encontrar o toque da menina pobre e o dedilhar de sua mãe “que lhe roubava notas solitárias” (p. 15). Assim, o piano carregava não só a pátina de sua própria história, mas também a daquelas duas mulheres.

Nas narrativas que seguem (apresentadas tanto em primeira, quanto em terceira pessoa do singular, mas com protagonistas masculinos), os enredos apontam para desejos não realizados que podem aprisionar os homens em questão ou reduzi-los às suas lascívia. Além disso, no decorrer dos contos, têm-se ainda o isolamento, a loucura, desembocando no último conto “Pintado para guerra” que aborda a doença terminal.

A segunda parte de *Bicicleta de carga* apresenta uma peculiaridade: o primeiro conto desse segmento, “Mundo móvel”, é uma narrativa fantástica. O “Mundo móvel” pode ser pensado por meio da perspectiva da morte, ou melhor, de dentro de um niilismo posterior ou anterior à morte, uma vez que a casa em que o protagonista estava encerrado situava-se fora do tempo e do espaço.

O enredo expõe a história de uma família composta apenas por homens que nasciam e morriam no mesmo lugar. O universo do protagonista, André Fracasso, restringia-se à casa e ao cemitério localizado em frente. Seu mundo compõe-se de poucas palavras, de “quartos vazios e paredes roídas pelo silêncio” (p. 54), da falta de rastros ou qualquer sinal de um passado, portanto, restringia-se ao olvido da História – “conhecia todos os cômodos, mas nunca encontrou nenhuma foto, nenhum escrito” (p. 54).

Para os homens da família Fracasso, só havia espera. De outro lado, as mulheres, vistas fora da casa, eram um túnel que não podia ser cruzado. Elas tinham tempo breve, “eram espaço”, moviam-se e geravam vida: “Uma mulher era estrada” (p. 60). No decorrer da intriga, André encontra Leda (cabe salientar que os nomes remetem ao grego, André significando “homem”, e Leda, “mulher” ou “esposa”); da relação, gerou-se uma filha, “Aurora”. Como na casa não nasciam mulheres, Leda foge. O protagonista deixou, com isso, a posição de guardião da casa e partiu em busca da mulher, dessa “estrada” que conceberia a “Aurora”. André, no entanto, cansou-se da caminhada e desistiu da procura. Ao tentar retornar a casa de origem, não a alcança porque entrara no mundo e no tempo.

As temáticas dos demais contos desta segunda parte aproximam-se das do primeiro bloco, porém expõem de forma mais contundente as fisionomias do desejo, da insatisfação e da solidão. Cabe salientar que “Linguagem roubada”, o décimo quinto conto da obra (oitavo da segunda parte), pode ser pensado como paralelo à “Pintado para guerra” (a sétima e última narrativa da primeira parte). Ambos têm protagonistas escritores. A escrita nos dois contos configura-se como uma tarefa árdua, em “Pintado para guerra”, porém, é o protagonista quem luta com as palavras, e em “Linguagem roubada” tal aspecto diz respeito ao amigo do narrador M. S. (Miguel Sanches?). Ademais, a doença terminal é o grande mote das duas tramas.

Pensando em uma aproximação entre os dois contos, o último segmento de *Bicicleta de carga* parece avançar no percurso de vazio em que o homem moderno está imerso. Após tratar da finitude, ou seja, da doença terminal – o ponto de chegada do primeiro bloco –, a segunda parte da obra segue o abandono total do homem visto nos andarilhos das ruas, ou seja, incide no descarte das máscaras que integram os sujeitos escravos do trabalho, da sociedade, do tempo e do espaço. “A irmandade da merda” seria, portanto, o desfecho antes da moldura final.

“A irmandade da merda”, por seu turno, tem como enredo as caminhadas noturnas do narrador e o contato que estabeleceu com os moradores de rua. Esse

homem, à medida que transpõe o universo dos indivíduos e grupos, assimila-se gradualmente àqueles a quem observa. No entanto, em um primeiro momento, ele se define como um expedicionário: “era apenas um viajante sem raiz naquela paisagem” (p. 115).

Esse “caminhante noturno” seguiu os sinais de vida deixados pelos andejos – compostos por pessoas e animais, “todos da mesma espécie de rua” (p. 117): calcinhas, que indicariam desejo e energia sexual; fezes, revelando que esses sujeitos comiam, entre outros elementos. A pobreza total, representada no mundo da rua, configurava, segundo o narrador, as pessoas reais, aquelas que abandonaram as máscaras e a farsa da vida social e do trabalho, farsa essa que levaria o rebanho a seguir docilmente ao abatedouro.

Os andarilhos, de sua parte, buscavam afastar-se dos “brancos” – “Nem todos são mulatos ou negros entre os moradores, mas o sol e a sujeira tingem mesmo os mais claros” (p. 114); a “negrura”, vista na pele dessa população, era uma casca formada por acúmulo de fuligem. O conto apresenta, desse modo, duas imagens: a máscara social, metáfora que aponta para o encobrimento da verdadeira face dos sujeitos, e a casca da sujeira que, ao ocultar a verdadeira cor dos indivíduos, os igualaria e revelaria seus seres autênticos. O corpo social, entretanto, enxerga os últimos como estranhos, como criaturas que geram repulsa. A fim de eliminar o elemento repulsivo, intervir-se-ia em prol de uma ressocialização dessa esfera exógena:

A sociedade quer tirar os mendigos da rua. Falam em casa. Em ressocialização. Mas eles já estão socializados. Vivem no seu habitat. A maioria quer ficar ali. A vida deles é o movimento diário pelo tabuleiro. É uma agressão querer devolvê-los a uma sociedade que não tem sentido para eles, que eles veem como território inimigo (p. 117).

O narrador em suas jornadas jamais se sujou com excrementos: “como se permanecesse acima de tudo. Entrava nesse mundo e saía sem levar nada que não fosse imagens e recordações” (p. 119). No entanto, ao pisar em um dejetos, certa noite, algo se modifica, o que se corrobora quando, na manhã do dia que seguiu esse fato, um jovem maltrapilho cruza com ele exclamando: “– A sua merda também é fedida”

(p. 121). O narrador conscientiza-se, então, de que era pelas fezes que os humanos se irmanavam. A diferença, no entanto, residia na convivência mais próxima ou não com os excrementos. Enquanto o rebanho socializado buscava se afastar, colocando-os em sacos plásticos, descartando-os ou deitando-os esgoto abaixo, os mais fétidos conviviam de perto com as fezes – tanto as suas, quando as alheias. Essa consciência liberta o narrador das amarras de sua comunidade de origem e o prende, de outro lado, ao universo de que se acercou. Ele passa a fazer parte da rua, já não pode retornar ao antigo estado: “Pensando nessa irmandade. A irmandade da merda. Não fui para casa no final da tarde. Fiquei vagando pelo centro (...). Bebi cerveja, mijei no tronco de uma árvore. Eu agora estava dentro” (p. 121).

Por fim, tem-se o conto que emoldura a obra. “Bicicleta de carga” retrata a doença e possível perda materna do narrador homodiegético. Esse narrador volta-se à infância para retratar a descoberta do tumor de que padecera sua mãe e como a falta de diálogo repercutiu na percepção do garoto sobre o drama. A memória dolorosa, no entanto, é aliada à memória nostálgica em relação à bicicleta de carga, utilizada para fazer entregas aos clientes da mercearia do pai. A bicicleta, desse modo, ocupa a maior parte da narrativa, mas o trauma do garoto se apresenta ao final do conto:

Pedalei com calma, escolhendo o caminho mais curto. Estava cansado. Queria entrar em casa e não ar mais minha mãe. Que tudo já tivesse acontecido. Que só houvesse sobrado as suas roupas sobre a cama de onde ela agora saía apenas para o hospital. Quando enfim voltei pra casa, sem passar pela mercearia, fui direto ao seu quarto, para ver se meu desejo se realizara. E encontrei a mãe sentada na cama, olhos ternos, seca dentro de suas roupas agora imensas (p. 132).

Bicicleta de carga e outros contos, portanto, é uma obra bem orquestrada, em que as frases curtas e a linguagem contundente aliam-se às temáticas, na maior parte dos casos, esmagadoras. Os contos de Miguel Sanches Neto traçam, assim, o percurso do indivíduo isolado que caminha em passos lentos rumo aos desejos fugazes ou irrealizáveis, à insanidade, à dor da perda, ao nada da vida mercantil. Como num eterno retorno de dor e solidão, esses indivíduos – como conjunto e como singularidades – marcham da perda materna de “Todas as mães” até a indiferença total em relação ao “outro”, vista em “Irmandade da merda”. No entrecho entre os dois segmentos da obra, os desejos, além de potência de vida, são elementos de contato

com o mundo, ou seja, são os frágeis elos entre os seres fragmentados. O núcleo do livro toca ainda na insanidade, na doença terminal, até chegar ao nada de “Mundo móvel”, regressando, ao final da jornada, à consciência da finitude que a morte de uma mãe representa. Miguel Sanches Neto, desse modo, apresenta ao leitor, por meio desses “dezessete momentos de solidão”¹, a desigualdade que isola, mas que é apenas aparente, porque, ao se cotejarem os percursos, percebe-se que todos desembocam em um mesmo lugar.

Christini Roman de Lima
Doutora em Letras pela UFRGS

¹ CBN Madrugada Entrevista. *Coletânea de contos mostra a dificuldade de comunicação entre homens, mulheres, pais e filhos*. (Entrevista de Miguel Sanches Neto sobre *Bicicleta de carga e outros contos*). Disponível em: <https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/212963/coletanea-de-contos-mostra-dificuldade-de-comunica.htm>. Acesso em: 11 out. 2018.

Milton Hatoum. *A noite da espera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 240p.

O novo livro de Milton Hatoum, *A noite da espera*, é o registro fragmentário de um drama pessoal, esboçado em variações que o aprofundam e universalizam. Trata-se de um texto em que a forma impõe, ao profuso desenvolvimento temático, um conteúdo rigoroso.

Publicado em 2017, como abertura de uma trilogia intitulada *O lugar mais sombrio* e apresentado como um romance de formação, *A noite da espera* retoma a angústia das rupturas familiares, já explorada pelo autor em *Relatos de um certo Oriente* (1989) e *Dois irmãos* (2000). Seu caráter, no entanto, não é meramente material. A obra de Hatoum, tomada em conjunto, funciona como a reiteração, sempre inventiva, de uma fórmula em que o universo afetivo do indivíduo e sua vida em sociedade têm como vértice o esfacelamento da unidade familiar. Impõe-se, assim, a centralidade da família como estrutura *social* determinante do universo *psicológico*, ou seja, como um núcleo interseccional entre as duas dimensões pelas quais o autor transita.

Em *A noite da espera*, a ruptura se dá pelo fim do casamento de Lina e Rodolfo. Um rearranjo de vida se impõe ao casal e seu filho, Martim, quando a esposa decide abandonar o marido para viver com um artista plástico. A história é contada de Paris, no final da década de 1970, pelo próprio Martim.

O romance transita por duas linhas temporais, a que se desenvolve no exílio do narrador, e a que se compõe, em caráter epistolar, de suas memórias, anotações, correspondências e telefonemas. Uma década separa a vida modesta em Paris da adolescência tumultuada em Brasília, nos anos do recrudescimento da ditadura de 1964.

Ao se mudar para a nova capital com o pai, que optou por deixar São Paulo após o divórcio, Martim sofre pela distância dos avós maternos, sobretudo do avô, e de sua mãe. A chegada a Brasília, uma cidade na qual não queria estar, revela a paisagem sem gente, em que “tudo se confunde” e “nada lembra lugar algum” (p. 28). Mas é, em parte, essa ausência de lembranças que, aos poucos, faz com que a cidade se torne mais lar do que o apartamento que divide com o pai. Se ambos, a cidade e a casa, dizem pouco sobre Martim, é livre da presença enigmática e ameaçadora de Rodolfo que o jovem constitui as memórias que a narrativa recupera e traduz.

Longe de sua mãe, com quem tinha relação bastante próxima, Martim encontra dificuldades para estabelecer um vínculo com o pai. Era Lina quem lhe traduzia as expressões de Rodolfo. “Quando minha mãe olhava para mim, podia intuir as palavras, emoções, advertências... O olhar dela dizia: hoje você brigou no jogo de futebol, teu pai está aborrecido. Notas vermelhas no boletim: teu pai está furioso” (p. 33). O trecho mostra uma das raras vezes em que o narrador se refere à Lina como “mãe” fora de um diálogo. Mostra, ainda, a intimidade perdida, quando contraposto à dúvida sobre a sinceridade da mãe: “A falta de dinheiro era uma desculpa ou uma razão verdadeira” (p. 24). Sem Lina, a distância entre Martim e Rodolfo se amplia. A possibilidade de uma aproximação, quando ambos viajam para Brasília, esbarra na dureza de sentimentos divergentes sobre a perda que compartilham.

O resultado é uma tensão que se desdobrará em outros aspectos da vida de Martim. Solitário em Brasília, o jovem introspectivo encontra, nas descobertas da cidade e de novas personagens para sua vida, tanto as metáforas quanto os atenuantes que sobrepõem dramas pessoais e dramas políticos. A paisagem, tradução de um

universo interno que se torna, com as novas amizades, mais habitável, converte-se em uma espécie de *locus* fixador, rígido e objetivo, das experiências de vida de Martim.

Mobilizada pela efervescência política dos primeiros anos da ditadura, a juventude da capital demarca seu espaço no jogo de poder que se estabelece nas escolas e universidades a partir dos movimentos estudantis. O apoio ou a resistência ao regime militar pauta não apenas o espaço acadêmico, mas a vida social dos jovens.

O interesse de Martim por Dinah o leva a envolver-se com as atividades de seu grupo de teatro, que, progressivamente, assume uma postura ideológica e resistente ao governo militar. Do exílio, Martim relembra as festas do Colégio de Aplicação e da universidade e as disputas eleitorais entre os estudantes. Evoca as cenas de violência das autoridades do governo e o dogmatismo panfletário de alguns colegas. Mas o conteúdo político que emerge em suas memórias, embora de inquestionável importância, cumpre, assim como a cidade, um papel de referência. O envolvimento político de Martim é, em certa medida, menos ideologizado e mais incidental. A oposição ao governo militar o aproxima de Dinah e o afasta do pai, entusiasta do regime e dos generais. Seu encontro com os futuros amigos no cárcere se dá por uma cochilada distraída e não por algum ato subversivo. Diante do quadro nacional, o espírito de Martim sugere antes da resistência, a “deserção”, como acusa a namorada (p. 82) ao saber de seu sonho de refugiar-se em uma casinha de caçara perto de Itanhaém.

A correspondência com a mãe nos primeiros anos do afastamento e a expectativa do reencontro permeiam os eventos que marcam a juventude do narrador em Brasília. As lembranças dos passeios com o avô em Santos e do suporte da família materna nos dias subsequentes à separação perpassam o texto que se elabora em Paris. É deste modo fragmentário que a trama é apresentada. Em linguagem econômica, Milton Hatoum distribui, no tempo e no espaço, a dispersão temática, apropriada ao romance que acompanha a trajetória de um adolescente nas descobertas do amor e do sexo, das liberdades e das contingências da vida.

Os fragmentos convergem para o esboço cuidadoso da compleição psicológica de um narrador marcado pelos eventos familiares que, por ocasião de uma ruptura, se reapresentam continuamente em novas nuances. São também os grandes eventos políticos que, decisivos para toda uma geração, poderosos em seu *sentido comum* e irreparáveis em sua violência, ainda guardam *sentidos íntimos* e *profundamente pessoais* que só podem ser restabelecidos numa apreciação total do indivíduo que os transforma em discurso.

Em *A noite da espera*, Milton Hatoum retoma, com êxito e inovação, sua fórmula literária e transita, com a habilidade que lhe é característica, entre o universal e o particular. Constrói, de modo rigoroso, uma estrutura narrativa em que os relatos, com suas distintas ênfases e esparsas continuidades, tencionam menos a reintegração da memória e do tempo do que a de um sujeito dessas memórias, circunstanciado por dramas familiares e políticos frente aos quais não se pode manter impermeável e que, ainda assim, não o destituem de sua inexpugnável individualidade.

Benhur Bortolotto

Mestrando em Letras da UFRGS

Maria Lúcia Dal Farra. *Terceto para o fim dos tempos*. São Paulo: Iluminuras, 2017. 128 p.

Apontando para a condição intertextual de todas as obras literárias, Roland Barthes afirmou que “o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior [...]” (BARTHES, p. 62). Tal afirmação vem a calhar a propósito de *Terceto para o fim dos tempos*, de Maria Lúcia Dal Farra.

Publicado em 2017, o livro de poemas evoca, no título, a música de Oliver Messiaen, *Quarteto para o fim dos tempos*, composta entre 1940 e 1941, na ocasião em que o músico fora detido pelas tropas alemãs e conduzido ao campo de concentração de Görlitz, na Polônia. O objetivo da composição musical é refletir sobre uma passagem do *Apocalipse* de São João. Convém lembrar que “apocalipse” vem do grego e significa “revelação”. Assim, o referido livro da *Bíblia* ficou conhecido como livro da revelação. Entretanto, com o passar do tempo, o significado da palavra foi se tornando obscuro e passou a ser entendido também como sinônimo de “fim do mundo”. Daí que, em uma atmosfera de medo, terror, calamidade e ruína, como a do campo de concentração, Messiaen tenha intitulado sua obra de *Quarteto para o fim dos tempos*.

Enquanto a composição musical é executada por quatro instrumentos (logo, quarteto), o “Terceto” de Dal Farra está dividido em três partes – Casa póstuma, Parque de diversões e Circo de horrores –, contendo cada uma 33 poemas. Tal estrutura indica, segundo afirmação da poeta em nota introdutória, que Dal Farra se multiplica em três “para registrar a miséria (e a magnitude) das nossas idades e cataclismos” (p. 15) .

As epígrafes, citações, alusões e paráfrases demonstram que no fazer poético de Dal Farra se manifesta a natureza colaborativa da poesia. Tal natureza não consiste em

uma colaboração histórica real; refere-se, antes, conforme salientou George Steiner (2003), às presenças eleitas que tantos criadores constroem em si próprios ou no interior de suas obras, “os companheiros de viagem”, poetas, críticos e todas as outras vozes que murmuram sob as suas e “que são capazes de conferir até ao mais complexamente solitário e inovador dos atos criativos a experiência de uma trama compartilhada e coletiva”. Entre as presenças eleitas pela poeta estão, além de Oliver Messiaen, Roland Barthes, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade, Adélia Prado, Herberto Helder, Fernando Pessoa, Florbela Espanca, Camões, Dante, Artaud, Lorca e Buñuel. Desse modo, muitas vozes contribuem para o movimento da imaginação poética.

Em “Casa Póstuma”, primeira parte do livro, a página, outrora deserta, é o campo de desespero, que o eu lírico povoa. O povoamento, a construção do poema, a partir das memórias, pode ser feito com palavras perigosas, num processo de escrita análogo à mastigação, já que, neste caso, as memórias são mastigadas pela “boca aberta em solidão”. Com nítidos influxos do heterônimo Álvaro de Campos e do seu olhar nostálgico para a infância, o eu lírico expressa a impossibilidade de retornar à eterna morada da meninice. Como sugere o poema “Ladeira abaixo”, a inocência da menina que descia distraída a ladeira já não é possível. Hoje, a descida do sujeito atormentado é rumo ao abismo.

Convém salientar a relevância da casa enquanto espaço tópico e no qual, em outra época, o eu poético experimentou a felicidade. Aqui, assim como no poema “Aniversário”, de Campos, há um lamento pela perda da casa. Na verdade, a casa já não é a mesma; está esboroada, despedaçada. E se outrora ela guiava ao longo de um corredor, no presente, o mesmo corredor, no poema “Lição”, conduz ao nada.

Solidão e sofrimento em virtude das perdas – a casa, a mãe e o filho – marcam a primeira seção do livro. Por isso, é inevitável que, elaborando o tema da morte, o eu lírico, ao andar por uma terra devastada, aviste apenas a desilusão e uma urna funerária. Não passa despercebido à poeta um dos aspectos mais cruéis da morte e que está relacionado com a nossa condição de “desabitação”. Ao estabelecer uma analogia entre a nossa morte e a morte do frango, que destrinchamos em um almoço enquanto conversamos, Dal Farra aponta para o que há de repulsivo nas nossas ações. Por

sermos alheios ao sofrimento dos outros, somos habitantes e visitantes da “casa que dá para o caos”.

“Parque de diversões” nos revela as conversações de Maria Lúcia Dal Farra com outros poetas; através da metapoesia, traz indicações acerca do processo de criação da autora e do peso da leitura neste processo, uma vez que os seus poemas são construídos a partir do diálogo com a tradição.

Entre os poetas convidados a “coabitar na oficina interior” (STEINER, p. 95) da escritora, nesta segunda parte, estão os portugueses Fernando Pessoa e Florbela Espanca. O processo heteronímico, convertido em tema da poesia, é entendido como o resultado de uma busca infrutífera de Pessoa – possivelmente, a busca pelo próprio eu – que o conduziu a uma variedade de pessoas. Esta variedade, característica da obra do autor de *Mensagem*, atrai o olhar de outros tantos escritores, inclusive de Dal Farra, que não evita as reverberações pessoanas em sua poesia. Até mesmo a interposição de Álvaro de Campos no relacionamento de Ophélia e Fernando recebe atenção da autora.

O diálogo de Maria Lúcia Dal Farra com Florbela Espanca e Fernando Pessoa atinge o ápice no conjunto de poemas “De Florbela para Pessoa. Com amor.”, quando o eu lírico assume a voz da poeta portuguesa e se dirige ao criador dos heterônimos. Na interpelação, há um diálogo com vários poemas de Álvaro de Campos, entre os quais estão: o já referido “Aniversário”, “Ao volante do Chevrolet pela estrada de Sintra” e “Dobrada à moda do Porto”. Cada poema é utilizado para aludir à biografia de Florbela Espanca: a infelicidade, o desespero e a insatisfação nos casamentos.

As conversações da poeta brasileira com os portugueses não se ressentem da menção à coincidência entre o dia de nascimento e o de falecimento da autora do *Livro de Soror Saudade* e ao fato de nunca, em vida, ter tido contato com o criador dos heterônimos, apesar de terem sido contemporâneos e frequentado os mesmos lugares. Por meio da voz de Florbela, o eu lírico não deixa de repreender Fernando Pessoa por não ter saído em defesa da escritora Judith Teixeira quando o seu livro – *Decadência* – foi apreendido pelo Governo Civil de Lisboa.

Há outras alusões a episódios da vida de poetas. Tal é o caso do salvamento do livro, na sequência do naufrágio, e da cegueira de Camões. Aliás, é no autor de *Os Lusíadas* que Dal Farra diz ter recolhido a herança, a temperança, a mudança, o

engano e a desesperança. Com lágrimas, com sofrimento, o eu lírico – neste caso, identificado com a poeta – vai criando os poemas em uma época tão indiferente ao seu sofrimento quanto o tempo de Camões fora surdo às palavras do vate. Assim, a poeta é alguém que, correndo todos os riscos, gasta a vida na caligrafia dos versos, sem que tenha reconhecimento ou, como sugere o poema “Fortunas”, lugar neste século em que possa depositar seu pranto.

Na abertura de “Circo de horrores”, o eu lírico apresenta metaforicamente o material utilizado na escrita – o berbequim. Com ele, a perfuração do papel resulta também na perfuração do eu, ou seja, neste processo há uma dor imensa: “o maquinário impróprio é ainda mais danoso” (p.92). Em flagrante intertextualidade com o “Retrato”, de Cecília Meireles, há a consciência das transformações que a passagem do tempo provoca no sujeito.

Em consonância com o título desta parte do livro, Dal Farra alude a um dos aspectos mais negativos da nossa época: a banalização da violência. Os convivas, ao assistirem à cenas de bombardeios, de crianças mutiladas, reagem com indiferença – “nada de mais aconteceu”, segundo sugere o título de uma das composições. Não falta ao circo de horrores a imagem horrenda do cozimento de caranguejos na cadeira do diabo. Da repulsa provocada pelo ambiente, brotam os versos móveis, aqueles “que descem em cascata pelo vômito” (p. 102).

O sofrimento em virtude da perda do filho é um tema recorrente nesta parte de *Terceto para o fim dos tempos*. Trata-se de uma dor tão profunda, uma chaga de tal modo indelével, que o eu lírico deseja a morte, outra presença constante nesta obra.

Contudo, apesar de pairar na escrita o espírito da morte e de este “Terceto” se configurar como um inventário das dores do sujeito (tanto as causadas pelas perdas pessoais quanto as provocadas pelo desconcerto do mundo), o fazer poético surge como a língua de fogo a que se devota Dal Farra, surge como possibilidade de vida. Nesse sentido, a dedicação à arte é um meio de escapar da brutalidade e da monotonia da vida cotidiana.

Ao utilizar, no seu diálogo com a tradição, os bens dos outros como se fossem seus, Dal Farra os submete a uma transformação, de maneira que se integram e passam a compor o seu cabedal poético. A vastidão desse cabedal – que inclui um manejo eficiente dos recursos da língua e a criação de metáforas inusitadas – se

materializa em *Terceto para o fim dos tempos*, um livro que incomoda, “pica”, fere os leitores, mas também nos humaniza.

Referências

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

STEINER, George. *Gramáticas da criação*. São Paulo: Editora Globo, 2003.

Carina Marques Duarte

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

O DRAMATURGO E CONTISTA IVO BENDER

Henrique Lima Araujo

Mestrando em Letras na UFRGS

A crítica literária costuma guardar seus autores carinhosamente em caixinhas – poeta, romancista, contista –, de modo que é usualmente com um olhar ressabiado que enxerga aqueles nomes que saltam de um lugar a outro livremente. Quando o movimento atravessa os gêneros literários, então, dominar uma voz dentro de um estilo em diferentes formas torna-se um desafio. Muitas vezes, a crítica tem razão: os romances sentimentais de Nelson Rodrigues só mostram o quanto ele é um bom dramaturgo, enquanto as peças de teatro de Machado de Assis comprovam sua melhor qualidade como contista e romancista. Outras vezes nem tanto, e Chico Buarque talvez seja a melhor prova viva disso. Aqui nos pampas, outro nome, menos badalado, mas igualmente erudito, também fez jus à quebra dessas barreiras literárias: Ivo Bender. Conhecido pelo seu trabalho como dramaturgo, enveredou nos últimos anos para as narrativas curtas dos contos. E deu certo.

Gaúcho de São Leopoldo, nascido em 1936, Ivo Bender cursou Letras pela UFRGS ainda nos anos 1960, quando começou a escrever peças de teatro e encená-las nos palcos da capital gaúcha. Flertando com o teatro do absurdo e também com os textos políticos contrários ao regime militar, Bender foi duas vezes resistente: consolidou-se como dramaturgo, e isto representava escrever para um gênero minguante, mas simultaneamente da linha de frente da oposição; e criou seu nome e suas raízes em Porto Alegre, fora do centro cultural brasileiro, marcado pelo eixo Rio-São Paulo.

Seu teatro foi conhecido pela revisitação aos mitos gregos, ressignificados para a sociedade brasileira, em *Trilogia Perversa*. Além disso, trazia críticas contundentes ao conservadorismo da família patriarcal brasileira, como em *Quem matou meu Anabela?*, de 1972, um dos maiores sucessos de sua obra. Quando envelheceu, buscou o conforto das narrativas curtas para continuar sua obra – dizia que escrever contos era mais fácil do que escrever peças. Na ocasião de sua morte, em junho deste ano, deixou acabado seu último livro, *Rosa Noturna*, lançado e editado pela Movimento.

Com o livro em mãos, já percebemos que a dramaturgia influencia Ivo nessa última empreitada: com 80 páginas, e 8 contos, a finura do exemplar denuncia seu estilo conciso, característica herdada pelo teatro. Na maior parte dos contos, os detalhes são dispensados, assim como os adjetivos e advérbios, duas classes de palavras que não combinam com a ação teatral e de que Ivo abre mão em suas narrativas. A narrativa, com isso, flui rápida, e muitas cenas que poderiam render algumas páginas são resolvidas em poucas linhas, assemelhando-se a indicações cênicas.

O livro abre com o conto *Açougue Modelo*, no qual Bender revisita os crimes da rua do Arvoredo, ocorridos em meados dos anos 1860, na cidade de Porto Alegre. A história verídica trata de um casal que seduzia imigrantes alemães para matá-los e, com sua carne, fazer as linguças vendidas no açougue. Tal fato já foi revisitado por diversos autores gaúchos, entre eles Moacyr Scliar, em seu *Os Mistérios de Porto Alegre*. O movimento de Bender, nesse conto, é suspender a tensão entre o que o leitor provavelmente conheça com a criação ficcional. Mesmo sabendo do desfecho antes do final, o leitor desconfia que o contista pode mudar a história a qualquer momento.

Há certo silêncio que paira nas narrativas em geral de *Rosa Noturna*, permeadas por não-ditos, que constroem certo tom de mistério. Marcelo Adams, ator e especialista na obra de Bender, afirma que é o *tom geral* o que mais difere a sua produção narrativa da dramatúrgica: “se na dramaturgia de Ivo, há uma presença intensa do humor, do escracho eventual e da sátira em muitos de seus textos, quando parte para a

escrita de seus contos, o nosso autor permanece bem mais ‘sério’, trazendo com maior ênfase temas menos satíricos ou irreverentes”¹.

Três Noites, Gêmeos, Ao clarão da lua, e Casa Babel compõem o segundo bloco do livro, intertextual, no qual Bender retorna aos mitos bíblicos de Lilith, de Caim e Abel, e da Torre de Babel, trazendo tais personagens e situações para um mundo cotidiano e banal. Caim e Abel, por exemplo, são dois gêmeos órfãos de pai, que disputam a atenção da mãe, em um evidente complexo de Édipo. Quando Caim precisa se ausentar para servir no Exército, Abel se aproxima da mãe, mas, quando o irmão volta da capital com namorada, Abel também busca o amor dessa mulher, o que culmina no fratricídio. Já Lilith, em outro conto, aparece em uma noite de luar para curar da pneumonia um menino enfermo e reconstituir a paz à família. Esse tom fantástico que se sobressai em algumas histórias, também resquício de seu teatro de resistência, vale por si só a leitura, já que em nossa literatura são raros os exemplos de nomes que se aventuram por esse lado, como José J. Veiga e Murilo Rubião.

A narrativa mais longa é a que intitula o livro, *Rosa Noturna*, centralizada entre os demais contos e dividida em duas partes. Nela, o autor conta a história de Antônio R., um gaúcho de Porto Alegre que desembarca em Londres para conhecer o escritor Bram Stoker, de *Drácula*. Como Léa Masina observa no prefácio, Antônio é uma espécie de alter-ego do autor, que se impressionou, ainda em sua juventude, pela mesma leitura do vampiro. No conto, Antônio e Bram se aproximam e, juntos, começam a investigar o passado de um clã romeno, que impulsionaria o novo livro do escritor. A aventura estreita os laços de amizade e aproxima os dois homens de Elisa, a única herdeira viva de toda a riqueza, e quem fornece detalhes de sua família aos dois curiosos. Bram acaba se apaixonando por Elisa, e Antônio volta ao Brasil, com saudade da família. A segunda parte centra-se na história de amor de Elisa e Bram, findada quando o escritor decide voltar à Inglaterra.

É interessante pensar que há uma tensão homossexual no conto que em nenhum momento é mencionada, pois a aproximação de Antônio e Bram é tanta que, no

¹ Em entrevista para o autor. Sem publicação.

momento em que o escritor se apaixona pela nobre Elisa, o viajante perde o interesse pela aventura e decide voltar para casa. Além disso, não à toa *Rosa Noturna* intitula o livro, pois funciona como uma espécie de síntese de duas principais características de Ivo: a primeira, o tom misterioso e fantástico das narrativas; e a segunda, a permanência dos vínculos com sua terra natal. Mesmo quando decide investir em um país nada óbvio, como a Romênia, o autor começa o enredo por um porto-alegrense a pé carregando suas malas, descendo de um trem em uma estação europeia: literatura gaúcha e cosmopolita ao mesmo tempo.

Penúltimo conto do livro, *Dias de Mel* narra a história incestuosa de dois irmãos, Herta e Cristiano, que, órfãos de mãe e pai, e apaixonados um pelo outro, dormem na mesma cama, mas reprimem o desejo sexual mútuo. Quando Herta precisa casar, Cristiano sofre o ciúme e a solidão de quem ficou sozinho – o final do conto, o melhor em minha opinião, deixa anunciada a tragédia familiar quando Herta, lavando a louça, ouve um tiro vindo da casa do irmão, mas decide não dar importância, afirmando a si mesma que “não é nada”, e chama seu marido para o café da manhã.

Por fim, *Fim de Jornada* encerra a coletânea como uma homenagem a Emily Dickinson, uma das poetisas a quem Bender venerava e cujos poemas ele traduziu. Irônico o título, pois tal conto marca o fim da jornada literária de Bender, que aguardava a publicação do livro em ocasião de sua morte. Ao terminar, temos a certeza de que não só estamos diante do maior dramaturgo do Rio Grande do Sul: *Rosa Noturna* encerra a obra de um nome que não deve ser esquecido, não só como homem do teatro, mas como escritor que desafia as nomenclaturas tradicionais.