



REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

N.55 V.30 - 2017

# 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**

- Reler hoje *A confederação dos Tamoios*?** .....1  
Saulo Neiva
- A questão das memórias em quatro narrativas contemporâneas: *Heranças* e *Machado de Silviano Santiago*, *Leite derramado* de Chico Buarque e *Val e Lalinha*, de Godofredo de Oliveira Neto**.....18  
José Luís Jobim
- Napoleons' mirrors** .....32  
Marcelo Diego
- A strategy for writing: contracting contemplation in *Budapeste* and *Leite derramado*** .....46  
Alessandro Zir
- A arquitetura do trauma: uma abordagem comparativa às construções da memória na literatura latino-americana pós-ditadura** .....59  
Alice Donahue
- 

**LITERATURA/LITERATURE**

- Arqueologia da emoção** .....81  
Moacyr Scliar
- Luana e Rosa** .....86  
Rinaldo de Fernandes
- 

**RESENHA/REVIEW**

- Régis Bonvicino. *Beyond the Wall: New Selected Poems***.....94  
Marcelo Lotufo
- Leyla Perrone-Moisés. *Mutações da literatura no século XXI*** .....97  
Paulo César S. Oliveira
- Salgado Maranhão. *Avessos Avulsos*** .....105  
Suzana Pagot

# BRASIL BRAZIL

|                                                  |            |
|--------------------------------------------------|------------|
| <b>Natalia Borges Polesso. <i>Amora</i>.....</b> | <b>110</b> |
| Bruno Brizotto                                   |            |

---

## RELER HOJE A *CONFEDERAÇÃO DOS TAMOIOS*?

Saulo Neiva

Université Clermont Auvergne

CELIS Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique

**RESUMO:** Duas grandes tensões atravessam a poesia indianista brasileira do século XIX: a que diz respeito à polêmica sobre a inadequação da epopeia à modernidade e a que se relaciona com o debate sobre o lugar do índio “perante a história” (Gonçalves de Magalhães). A redefinição das fronteiras entre o relato épico e a expressão do sujeito lírico aparece como uma das respostas encontradas por tais poemas para essa dupla injunção. No entanto, ainda que possamos admitir que essa poesia não considera os ameríndios como “povos na infância” para os quais “não há história, há apenas etnografia” (Varnhagen), ela os representa como “raça extinta” (Gonçalves Dias), expulsando-os assim do presente em que se dá a sua leitura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia indianista brasileira; Gonçalves de Magalhães; A Confederação dos Tamaios; Polêmicas.

**ABSTRACT:** Two great tensions traverse Brazilian indianist poetry in the 19th century: one refers to the polemics about the inadequacy of the epic to modernity, the other relates to the debate about the place of the American Indian “before History” (Gonçalves de Magalhães). The redefining of frontiers between the epic narrative and the expression of the lyric subject appears as one of the answers found by those poems to this double injunction. Yet, although we can possibly accept that such poetry does not consider Amerindians as “peoples in their infancy” to whom “there is no history, there is only ethnography” (Varnhagen), it does represent them as an “extinct race” (Gonçalves Dias), expelling them from the present in which their reading occurs.

**KEYWORDS:** Indianist epic poetry; Gonçalves de Magalhães; The Tamoio Confederacy; Polemics.

Foi intensa – e ainda hoje conhecida - a polêmica provocada pelo lançamento do poema de Gonçalves de Magalhães (1811-1882), *A Confederação dos Tamoios* (in: Teixeira, 2008), da qual participaram os romancistas Alexandre Herculano e José de Alencar, o franciscano frei Francisco de Monte Alverne, o poeta Manuel de Araújo Porto Alegre e até o imperador Dom Pedro II (cf. Castello, 1953). A obra, composta de dez cantos como *Os Lusíadas*, mas escrita em versos brancos e estrofação livre, acompanhada de 42 notas, foi publicada em 1856, numa edição de luxo patrocinada pelo imperador, a quem o poema é dedicado, respeitando assim os preceitos do mecenato clássico. Reeditada logo no ano seguinte, ela dá lugar já em 1864 a duas novas edições, uma portuguesa e uma brasileira, em que o poeta, por meio de uma nota de advertência ao leitor, rebate enfim as acusações que lhe foram formuladas mas, como ressalta Alcântara Machado (1936:68), sem jamais revidar explicitamente os ataques pessoais.

Lembram vários historiadores da literatura que Gonçalves de Magalhães tem presença incontornável nos meios literários brasileiros entre 1836 - ano de lançamento tanto do seu “Ensaio sobre a história da literatura brasileira” (Magalhães, in Nitheroy 132-159) quanto do seu livro de poemas *Suspiros poéticos e saudades* (Magalhães, 1836) - e 1846, quando vêm à luz os *Primeiros cantos* de Gonçalves Dias. Durante essa década, ele “representa a literatura oficial, correspondendo a uma fração importante do gosto da época”(Candido, 2013:376). Apesar dessa primazia dada pelos seus contemporâneos, a repercussão negativa da polêmica contribuiu para que *A Confederação dos Tamoios* passasse desde então a ser considerada como obra defeituosa e canhesta, de modo quase unânime.

As afirmações categoricamente depreciativas sobre esse épico tornaram-se um lugar comum nas obras de história da literatura. Seja em Silvio Romero que, após considerar que esse poema é composto “num estilo bronco e duro a molestar-nos de vez”, conclui que “raros têm a paciência de levar-lhe a leitura ao fim”<sup>1</sup>, ou em José Guilherme Merquior, que o considera, em tom hiperbólico, “o mais retumbante

---

<sup>1</sup> “É um grande cartapácio em dez cantos em versos brancos num estilo bronco e duro a molestar-nos de vez. Raros têm a paciência de levar-lhe a leitura ao fim”. ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira, tomo segundo (1830-1877)*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1888. p. 706.

fracasso do nosso verso épico”<sup>2</sup>; sem esquecer Alcântara Machado – que se interroga em tom de galhofa: “Não sei se existe por aí quem tenha tido o heroísmo de ler os dez cantos da *Confederação*. Confesso que desanimei logo no princípio”<sup>3</sup> - e Manuel Bandeira, que afirma dessa epopeia que “ninguém mais a lê senão quem o faz por obrigação de historiador e crítico literário”(1986:557).

Em meio a tal consenso, Antonio Candido, apesar de considerar o poema de Magalhães “uma maquinaria pesada e desgraciosa”<sup>4</sup>, procura ressaltar o quanto a sua fortuna negativa decorre em parte como uma reação à sobrevalorização de que a obra se beneficiou no seu contexto de lançamento: “O bafejo palaciano, que pretendeu sagrar e impor *A Confederação dos Tamoios*, contribuiu em vez disso para comprometê-lo junto ao público e à opinião dos literatos, acabando por torná-lo considerado pior do que é”<sup>5</sup>.

Na mesma linha, Hélio Lopes ressalta:

Porque, verdade seja dita, de quantos versos escreveu Magalhães, os mais dignos de leitura são os deste famigerado poema. Negar a obra, belíssimas comparações, e não poucas vezes descrições vivas, é negar uma verdade. Não precisamos elevar Magalhães à altura de um Homero, como fizeram alguns dos seus contemporâneos, com evidente exagero, mas também não lhe devemos tirar alguns méritos devidos<sup>6</sup>.

Já Alfredo Bosi considera que *A Confederação dos Tamoios* teria falhado por ter chegado com certo atraso em relação à sensibilidade dominante, já marcada de maneira indelével pelo ritmo e a plasticidade do indianismo de Gonçalves Dias. Ele

---

<sup>2</sup> *De Anchieta a Euclides*: breve história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. 61.

<sup>3</sup> E continua: “Lembrei-me daquele criminoso italiano, de que fala Macaulay. Deram-lhe a escolher como pena a leitura de Guicciardini ou as galés. Mais do que depressa o homem se decidiu pelo historiador. Mas as páginas compactas, em que se conta a guerra de Pisa, fizeram o delinquente mudar de opinião e tomar do remo...”, ALCÂNTARA MACHADO, Antônio de. *Gonçalves de Magalhães ou o romântico arrependido*, op. cit., p. 72.

<sup>4</sup> “No conjunto é uma maquinaria pesada e desgraciosa, sem a elevação indispensável ao gênero, cujos traços peculiares ficam parecendo defeitos”. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, op. cit., p. 384.

<sup>5</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, op. cit., p. 385.

<sup>6</sup> LOPES, Hélio. *A divisão das águas: contribuição ao estudo das revistas românticas Minerva Brasiliense (1843-1845) e Guanabara (1849-1856)*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978. p. 213. Agradeço o Prof. Marcos Machado Nunes por me chamar a atenção para este livro.

retoma assim uma confrontação estabelecida por Alencar<sup>7</sup> e uma questão formulada por Alcântara Machado<sup>8</sup>:

[...] compôs a *Confederação dos Tamoios* quando Gonçalves Dias já fizera públicos os seus cantos indianistas e Alencar redigia a epopeia em prosa que é *O Guarani*. Foi-lhe fatal o atraso, que o privou desta vez do “mérito cronológico” que vinha marcando a sua presença no Romantismo brasileiro. A essa altura, o indianismo já caminhara além das intuições dos árcades e pré-românticos e se estruturava como uma para-ideologia dentro do nacionalismo. E a linguagem atingira em Gonçalves Dias um nível estético que um leitor sensível como Alencar já podia exigir de um poema que se dava por modelo a épica nacional. (BOSI, 1989: 108).

Analisadas nos nossos dias, a intensidade da controvérsia sobre esse poema e a permanência do verdadeiro anátema crítico que o atinge chamam a atenção porque nelas identificamos duas grandes tensões, que são bastante representativas da trajetória da literatura indianista brasileira do século XIX e da sua recepção desde então.

Assim, por um lado, tanto a composição quanto a recepção da *Confederação dos Tamoios* aparecem como indissociáveis da célebre problemática da inadequação da epopeia à modernidade; de fato, a escolha da poesia épica é considerada como anacrônica por dois dos mais célebres detratores do poeta que, por sua vez, pretende contribuir para uma reconfiguração do gênero, em nome de uma subjetividade poética que seja capaz de levar em conta a transformação do gosto literário da época e a “liberdade na escolha da expressão”<sup>9</sup>. Dois tipos de anacronismo rondam então o nosso poema: a escolha de um gênero considerado ultrapassado por uns leitores, a realização de um texto considerado datado por outros.

Em paralelo a essa primeira alteração, temos outra discussão, que não é abordada explicitamente pelos detratores do poema, mas que me parece fundamental para uma releitura profícua do texto, e que diz respeito ao lugar do índio “perante a

---

<sup>7</sup> “Sétima carta” in *Iracema lenda do Ceará e Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, *op. cit.*, p. 208: “Não falo das poesias nacionais do Sr. Gonçalves Dias, que apesar de não haver escrito uma epopeia, tem enriquecido a nossa literatura com algumas dessas flores que desabrocham aos raios da inspiração, e cujos perfumes não são levados pela aura de uma popularidade passageira”.

<sup>8</sup> “Fora da igreja literária, em que pontifica o Imperador, o livro é recebido friamente. // Nada mais justo. Chega com o atraso de um século. E, o que é mais, chega depois de Gonçalves Dias ter inventado, para cantar os homens e as coisas do Brasil, o ritmo brasileiro”. ALCÂNTARA MACHADO, Antônio de. *Gonçalves de Magalhães ou o romântico arrependido*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>9</sup> MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. “Advertência sobre esta nova edição”, in *A Confederação dos Tamoios*, *op. cit.*, p. 854.

história”; como veremos, opondo-se ao ponto de vista do historiador Francisco Varnhagen, e distinguindo-se das outras vozes da poesia indianista, Magalhães se esforça em três de seus textos, inclusive n’*A Confederação*, para reabilitar o indígena como sujeito histórico.

Neste artigo, formulamos um convite para que se leve à frente uma leitura renovada do texto de Gonçalves de Magalhães, esperando assim contribuir para uma atenuação do tom peremptório dos juízos de valor negativos, que foram reiterados ao longo de décadas por tantos e tão importantes historiadores da literatura. Uma proposta de releitura que não se restrinja a reafirmar “o diagnóstico de fracasso histórico (ou, melhor, historiográfico)” (Franchetti,2007:54) e que, com base em novos critérios, procure ultrapassar o verdadeiro lugar comum negativo que acompanha o poema, examinando de outro modo o sentido e a execução do projeto poético d’*A Confederação dos Tamoios*.

### **Reconfiguração de um gênero “obsoleto”**

Os indícios da repercussão do poema de Magalhães na época são vários e facilmente identificáveis: o mecenato imperial, o lançamento de quatro edições em curto lapso de tempo e até mesmo a veemência da polêmica por ele suscitada. No centro tanto da obtenção do mecenato quanto dessa polêmica, temos a escolha da épica. Esse gênero, dotado de uma aura prestigiosa que a ele foi associada por diferentes poéticas desde pelo menos o século XVI, é considerado pelos detratores da *Confederação* como inadequadamente ultrapassado. A esse respeito, duas das reações hostis expressas na polêmica são particularmente interessantes: a do romancista português Alexandre Herculano e a do jovem José de Alencar.

Solicitado pelo imperador, Herculano responde em carta, fundando-se no preceito de inadequação da epopeia à modernidade: “Duvido, e muito, de que nesta nossa época o poema épico seja possível na Europa, e ainda mais que o seja na América” (1986:213), diz ele categoricamente. Para completar seu ponto de vista,

Herculano recorre em seguida a uma metáfora vegetal e traduz nestes termos a sua concepção - profundamente organicista aliás - da transformação dos gêneros literários:

Se não creio possível a epopeia humana no meio das nações transformadas, polidas, argumentadiças, voluptuosas, incrédulas da velha Europa, menos possível ainda a creio na América. As sociedades da América não representam a desenvolução das raças autóctones: *são vergôntes das árvores seculares do mundo antigo, plantadas no solo do novo mundo*, e que mataram e matam crescendo e bracejando as plantas espontâneas e indígenas<sup>10</sup>.

Como sabemos, desde pelo menos a segunda metade do século XVIII, a problemática da obsolescência esteve presente nas tentativas de reflexão sobre a epopeia, preceito que se difundiu quase dogmaticamente no discurso crítico ao longo do século XIX, apesar da publicação de diversos poemas épicos em diferentes literaturas ocidentais<sup>11</sup>. Embora ainda carregue consigo uma aura de prestígio e continue a suscitar a composição de diferentes obras, o épico passa então a ser considerado como um gênero desgastado ou intrinsecamente incompatível com os novos tempos. É uma situação ambígua, bem ilustrada pela evolução do posicionamento de Victor Hugo: por um lado, no prefácio a *Cromwell* (1827), ele desdenha a epopeia, gênero que “soleniza a história”; por outro, trinta anos mais tarde, ele publica *La Légende des siècles*, qualificando-as de “pequenas epopeias”.

Guardadas as devidas proporções, uma ambiguidade semelhante se exprime na posição assumida por Alencar, então jovem escritor que se preparava para publicar seu primeiro romance, *Cinco Minutos*, e no ano seguinte, lançar *O Guarani*. Nas suas célebres oito cartas sobre *A Confederação*, publicadas no *Diário do Rio de Janeiro*<sup>12</sup>, entre 18 de junho e 15 de agosto de 1856, logo em seguida retomadas em livro<sup>13</sup>,

---

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 215, grifo nosso.

<sup>11</sup> NEIVA, Saulo. “Épopée”. In: \_\_\_\_; Montandon, A. *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*. Genève: Droz, 2014. ( Coll. « Histoire des Idées et Critique Littéraire », n. 474), p. 277-288 ; *Déclin & confins de l'épopée au XIX<sup>e</sup> siècle*. Postface par Florence Goyet. Tübingen: Gunter Narr, 2008. (Coll. « Études Littéraires Françaises », n. 73).

<sup>12</sup> ALENCAR, José de. “Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*”. In: \_\_\_\_\_. *Iracema lenda do Ceará e Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*. Estudo crítico de Maria Aparecida Ribeiro. Coimbra: Livraria Almedina, 1994. p. 153-226.

<sup>13</sup> ALENCAR, José de. *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios por Ig (publicadas no Diário)*. Rio de Janeiro: Empresa Typographia Nacional do Diario, 1856.

Alencar, além de repreender a inépcia técnica de Gonçalves de Magalhães<sup>14</sup>, reprova-lhe a escolha da épica – apesar de sua posição ser menos radical que a de Herculano. Assim, ainda que afirme que “a forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios”<sup>15</sup>, ele também ressalta a importância de se compor “um verdadeiro poema nacional, onde tudo seria novo, tanto o tema quanto a forma”.

Podemos entender essa posição menos radical antes de tudo como uma incitação a se superar um modelo épico clássico que ele caracterizaria em seguida de caduco<sup>16</sup>. Também podemos admitir que essas cartas “visavam mais à revelação da estética” de Alencar “do que à crítica do poema”(Castello IX) de Magalhães. A incitação à superação do modelo clássico será confirmada em seguida pela obra alencariana, se nós levarmos em conta tanto a publicação de *Iracema*, em 1865, cujos traços épicos foram amplamente salientados pela crítica, quanto a composição d’*Os Filhos de Tupã*, esboço de poema épico publicado postumamente. Note-se porém que as cartas também implicam um posicionamento específico em relação à escrita da poesia e, especificamente, da épica.

Apesar de defender uma posição menos radical que a de Herculano, a inflexibilidade do jovem José de Alencar, exprimida através de oito cartas públicas,

---

<sup>14</sup> Por exemplo: “Há no seu poema um grande abuso de hiatos, e um desalinho de frase, que muitas vezes ofende a eufonia e doçura de nossa língua; tenho encontrado nos seus versos defeitos de estilo e dicção, que um simples escritor de prosa tem todo o cuidado de evitar para não quebrar a harmonia das palavras” (“Carta Primeira”, in *Iracema lenda do Ceará e Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, *op. cit.*, p. 160); “O sr. Magalhães no seu poema d’*A Confederação dos Tamoios* não escreveu versos; alinhou palavras, mediu sílabas, acentuou a língua portuguesa à sua maneira, criou uma infinidade de sons cacofônicos, e desfigurou de um modo incrível a sonora e doce filha dos romanos poetizada pelos árabes e pelos godos” (“Última Carta”, *op. cit.*, p. 188).

<sup>15</sup> ALENCAR, José de. “Carta Segunda”, in *Iracema lenda do Ceará e Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, *op. cit.*, p. 170: “A forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia, e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endechas do Guanabara, e as tradições selvagens da América”.

<sup>16</sup> “Caduquice da poesia épica clássica – a epopeia e a tragédia – resta a ideia. Qual é a epopeia hoje, qual o lirismo?”, ALENCAR, José de. “Literatura brasileira”. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960., v. 4, p. 11. Eduardo Vieira Martins (*A fonte subterrânea: José de Alencar e a retórica oitocentista*. Londrina; São Paulo, EDUEL ; EDUSP, 2005, p. 144), que também se refere a essa observação, salienta que esse texto, apesar de não ter sido datado, foi escrito depois de 1865, por se referir à publicação de *Iracema*.

teve um papel crucial na leitura da *Confederação* que se tornaria dominante, e que é profundamente depreciativa. Essa implacabilidade foi frequentemente interpretada como uma censura pertinente à inépcia técnica de Magalhães, omitindo-se assim um aspecto talvez mais importante ainda das cartas. Com efeito, se Alencar é tão categórico é por causa da visão que ele tem do gênero épico; uma visão que, ao contrário do que se poderia supor, é de cunho evidentemente normativo, contrariando fundamentos da estética romântica.

Assim, o seu julgamento estético da obra assenta-se na capacidade que esta demonstra em ser fiel ou não às “regras” inspiradas por um modelo anterior:

Devemos confessar que a causa do poema, o *princípio* da ação não está de modo algum nas regras da epopeia. Derivar de um fato acidental e sem importância a luta de duas raças, a extinção de um povo e a conquista de um país, é impróprio da grandeza do assunto<sup>17</sup>.

O caráter normativo da leitura alencariana também se exprime na condenação dos elementos do poema que apontam para a mistura de tons e de gêneros, tida como tipicamente romântica por Schlegel (2014) e Hugo (1968: 59-109):

Perguntaria se não é extravagante que um poeta, destinando-se a cantar um assunto heróico, invoque para este fim o “sol que esmalta as pétalas das flores”, como faria um autor de bucólicas e de idílios? [...] [...] A invocação do poema do sr. Magalhães, por qualquer lado que a consideremos, não satisfaz; como arte, como fórmula da epopeia, é contra as regras e exemplos dos mestres<sup>18</sup>.

Para atacar a iniciativa de Magalhães, Herculano recorre a uma visão organicista da transformação dos gêneros, enquanto Alencar se apoia numa visão normativa. Qual concepção da épica e das suas transformações podemos delinear a partir dos escritos de Magalhães?

Para ele, muito claramente, a épica é dotada do atributo, herdado do Rensacimento, de suma de todos os outros gêneros, “encerrando em si todos os gêneros de poesia, e sendo a composição mais longa e difícil do espírito humano, exaltado pela inspiração”<sup>19</sup>. Parece-lhe necessário porém reconfigurá-la, o que se

---

<sup>17</sup> ALENCAR, José de. “Carta Primeira”, in *Iracema lenda do Ceará e Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, *op. cit.*, p. 160.

<sup>18</sup> ALENCAR, José de. “Sexta Carta”, in *Iracema lenda do Ceará e Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, *op. cit.*, p. 198.

<sup>19</sup> MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de, “Advertência sobre esta nova edição”, in *A Confederação dos Tamoios*, *op. cit.*, p. 855.

manifesta por exemplo pela sua recusa do esquema estrófico da oitava rima, consagrado desde as épicas renascentistas:

Se Camões e Tasso, cedendo ao gosto do seu tempo, adotaram a oitava rima em suas sublimes epopeias, à imitação de Boiardo e Ariosto que antes a empregaram em seus poemas heroi-cômicos, onde ela assenta, não é isso razão para que se conformem os modernos a tal exemplo<sup>20</sup>.

Recorrendo assim a um princípio de “experimentação genérica”<sup>21</sup>, o poeta defende uma concepção dinâmica do gênero, cuja transmissão é indissociável da transformação exigida pela evolução do gosto de uma época. O esquema estrófico privilegiado anteriormente é então abandonado por lhe parecer demasiado convencional:

A rima facilita a versificação e lhe encobre os defeitos; e dado uma vez o compasso das estâncias, amolda-se o pensamento sem mais trabalho. Mas razões tive para em uma longa composição desta natureza não escravizar o desenvolvimento das ideias a um compasso uniforme, e à monótona zoad de repetidas sílabas consoantes<sup>22</sup>.

É espantoso constatar que boa parte da inflexibilidade alencariana, que inaugurou uma longa tradição de juízos depreciativos sobre *A Confederação dos Tamoios*, funda-se numa concepção normativa da épica, que desvaloriza a mistura de tons e gêneros e que é insensível a uma relação dinâmica com os modelos anteriores.

### O índio, sujeito histórico?

Um segundo aspecto do projeto poético d'*A Confederação dos Tamoios* refere-se à matéria épica. O poema faz o relato heróico de acontecimentos extraídos do passado coletivo, ocorridos entre 1553 e 1567, em torno da aliança contra Portugal, que contou com o apoio dos huguenotes da França Antártica, e que reuniu os índios tamoios - designação ampla que abrange os Tupinambá do Rio de Janeiro, os Carijó do planalto paulista, os Goitacá e os Aimoré da Serra do Mar. Em conformidade com

---

<sup>20</sup> MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de, “Advertência sobre esta nova edição”, *op. cit.*, p. 855.

<sup>21</sup> Ver por exemplo NEIVA, Saulo, Tradição e experimentação genéricas. Diálogos com *Os Lusíadas* na épica brasileira contemporânea. *Colóquio/Letras*, n. 180, p. 9-19, maio 2012.

<sup>22</sup> MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. “Advertência sobre esta nova edição”, *op. cit.*, p. 854.

o espírito vigente na segunda metade do século XIX, o poema atribui a esse episódio um papel de mito fundador da nacionalidade<sup>23</sup>. O poema dota assim esses acontecimentos passados de um cunho de resistência antilusitana e de contribuição à formação da nova nação americana<sup>24</sup>, sem ressaltar o quanto o combate narrado, como afirmaria mais tarde o antropólogo Darcy Ribeiro, constituiu uma “guerra inverossímil da Reforma *versus* a Contra-Reforma, dos calvinistas contra os jesuítas, em que tanto os franceses como os portugueses combatiam com exércitos indígenas de milhares de guerreiros”(1997:33).

Ao narrar esse momento do passado colonial, Gonçalves de Magalhães procura reabilitar o indígena como sujeito histórico, exumando-o do “olvido sorvedor”<sup>25</sup>, como anuncia a proposição do poema. Esse resgate porém está subordinado a uma projeção retrospectiva, em que os confederados são retratados como atores da construção de uma nacionalidade que, ela, é almejada pelo poeta do século XIX. Trata-se portanto de um passado coletivo cujo relato, como é comum na épica, é uma rememoração que sugere uma reflexão sobre o presente de escrita, procurando-se assim ultrapassar o prosaísmo imediato, graças à tentativa de se “dizer uma totalidade”<sup>26</sup>.

Ao estabelecer tais laços entre um passado coletivo que é rememorado, no qual o indígena exerce um papel central, e o presente de escrita, o poema de Magalhães também se distingue da representação, privilegiada por Gonçalves Dias<sup>27</sup> e por

---

<sup>23</sup> PERRONE-MOISÉS, Beatriz; SZTUTMAN, Renato. Notícias de uma certa Confederação Tamoio, *Mana*, v. 16, n. 2, p. 401-433, oct. 2010.

<sup>24</sup> “Em defesa da vida e liberdade, / Contras as injustas agressões contínuas / Dos lusos, confederam-se os tamoios. / Nenhum instinto mau à guerra os chama; / Dever, que a pátria impõe, os arma e liga”, MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de, *A Confederação dos Tamoios*, op. cit., II, p. 882.

<sup>25</sup> « Dos tamoios o intrépido ardimento / Tão fatal à colônia portuguesa, / Do olvido sorvedor hoje exumemos: / Na mente bafejai-me imagens que ornem / Dos filhos dos sertões a sorte adversa », MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de Magalhães, *A Confederação dos Tamoios*, op. cit., I, p. 860.

<sup>26</sup> NEIVA, Saulo. Épopée. IN: NEIVA, S.; Montandon, A. Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires, op. cit., p. 277.

<sup>27</sup> “Os ritos semibárbaros dos Piagas, / Cultores de Tupã, a terra virgem / Onde como dum trono, enfim se abriram / Da cruz de Cristo os piedosos braços; / As festas, e batalhas mal sangradas / Do povo Americano, agora extinto, / Hei de cantar na lira [...]”, GONÇALVES DIAS, Antônio. *Os Tymbiras. Poema americano*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1957. p. 1.

Alencar<sup>28</sup>, do indígena como membro de um povo “agora extinto”; neste caso, ao contrário do que ocorre n’*A Confederação dos Tamoios*, o indígena é associado a uma temporalidade finda, definitivamente *passada*, e incomunicável com o presente em que se dá a escrita e a leitura do poema. Um presente do qual o índio é determinantemente expulso (no caso da poesia de Dias e Alencar), já que esse índio é representado como prisioneiro de uma temporalidade pretérita e acabada de modo absoluto.

Se levarmos em conta os debates políticos e historiográficos do século XIX sobre a questão indígena, o projeto poético de Magalhães, que ressalta a atuação dos indígenas em episódios do passado coletivo, exprime uma rejeição clara do ponto de vista do historiador Francisco Varnhagen, que prega que os índios são “povos na infância” para os quais “não há história, há apenas etnografia”<sup>29</sup>, o que o leva aliás a preconizar o uso da força contra os índios ditos “bravos”. Costuma-se ressaltar que na memória “Os indígenas do Brasil perante a história”<sup>30</sup>, apresentada em 1859 ao Instituto Histórico Geográfico Etnográfico do Brasil, Magalhães responde especificamente ao discurso preliminar do segundo tomo da *História geral do Brasil* de Varnhagen, intitulado “Os índios perante a nacionalidade brasileira” (1857: XV-XXVIII). A dissertação de Magalhães tem como objetivo, formulado de maneira explícita, “reabilitar o elemento indígena que faz parte da população do Brasil”<sup>31</sup>. Mas

---

<sup>28</sup> “Onde estão estes povos primitivos / Que é dos nossos irmãos, teus primogênitos, / De teus filhos selvagens, minha terra? / Extinguiram-se! (...)”, Os filhos de Tupã”. In: ALENCAR, José de. *Obra completa, op. cit.*, v. 4, p. 567.

<sup>29</sup> “Para fazermos porém melhor ideia da mudança ocasionada no país pelo influxo do cristianismo e da civilização, procuraremos dar uma notícia mais especificada da situação em que foram encontradas as gentes que habitavam o Brasil; isto é, uma ideia de seu estado, não podemos dizer de civilização, mas de barbárie e de atraso. De tais povos na infância não há história: há só etnografia. Nem a crônica de seu passado, se houvesse meio de nos ser transmitida, mereceria nossa atenção mais do que tratando-se da biografia de qualquer varão, ao depois afamado por seus feitos, os contos da meninice e primitiva ignorância do ao depois herói ou sábio. A infância da humanidade na ordem moral, como a do indivíduo na ordem física, é sempre acompanhada de pequenez e de misérias”. (VARNHAGEN 1854: 107-108).

<sup>30</sup> MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de, “Os indígenas do Brasil perante a história. Memória oferecida ao Instituto Histórico Geográfico Etnográfico do Brasil. Em 1859”. In: \_\_\_\_\_. *Opúsculos históricos e litterários*. 2.ed. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1865.p. 156-237.

<sup>31</sup> MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de, “Os indígenas do Brasil perante a história”, *op. cit.*, p. 161.

pouco se salienta que o esforço de Magalhães em “reabilitar o elemento indígena” já fora esboçado em 1836, no seu “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil” e, salvo engano, nunca se ressaltou que *A Confederação dos Tamoios* constitui uma verdadeira tradução em linguagem poética dessa mesma empreitada, cuja leitura se enriquece quando acompanhada da leitura dos dois outros escritos de Magalhães.

O ensaio, a épica e a memória podem assim ser lidos como três etapas e três facetas que se interrogam e se respondem, propondo uma afirmação do papel do indígena na história, na sociedade e na cultura. Hipóteses esboçadas numa dessas etapas são então aprofundadas noutra, questionamentos antecipados numa das três etapas são reformulados noutra, pistas sugeridas numa das etapas são revisitadas noutra... e assim por diante. Par tal razão, a leitura dos três textos em paralelo é bastante esclarecedora apesar de que, como ressalta Paulo Franchetti, seja importante não atribuir ao ensaio, de modo retrospectivo, uma concepção do papel do indígena que só posteriormente seria formulada com clareza<sup>32</sup>.

A título de exemplo, uma das notas que acompanha o poema condena explicitamente o intuito de Varnhagen de “justificar as barbaridades praticadas pelos primeiros colonos europeus contra os indígenas da nossa América”<sup>33</sup>. Dentre as maiores dessas barbaridades está o uso da força contra os indígenas, recurso justificado por Varnhagen: “Não hesitamos em asseverar que sem o emprego da força não era, nem é possível reduzir os selvagens; assim como não poderia haver sociedade sem castigos para os delinquentes” (1857:XIX).

O historiador justifica o uso da coação violenta, em nome do bem-estar passado da colônia e presente da nação (“não era, nem é possível”), do mesmo modo que a punição dos delitos justifica-se enquanto condição básica para a vida em sociedade. No ensaio de Magalhães, o uso da força é refutado, sendo assimilado a um

---

<sup>32</sup> “O ponto é: em 1836, o índio não comparece no texto do ‘Ensaio’ como postulação de origem da nova literatura, nem como ideal de heroísmo, base da nacionalidade ou fonte de inspiração poética; ele é aí apenas um elemento de prova de uma tese sobre a natureza brásilica, e não sobre o povo ou o caráter brasileiro”, “Gonçalves de Magalhães e o Romantismo no Brasil”, *Revista de Letras*, v. 46, n. 2, jul.-déc. 2006, p. 119-120.

<sup>33</sup> MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios*, *op. cit.*, p. 1092.

dispositivo de animalização dos selvagens, prenúncio do seu extermínio, apenas impedido por uma condenação teológico-política:

Quanto aos índios, esses perseguidos eram com ferro e fogo, como se fossem animais ferozes; nem eles em outra categoria eram considerados. Sabe-se que necessário foi que uma bula do papa Paulo III declarasse que eram os índios verdadeiros homens e capazes por isso da fé de Cristo, sem o que os europeus talvez os houvessem de todo exterminado<sup>34</sup>.

Encontramos eco dessa refutação na épica?

O poema funda-se na sua dimensão narrativa para rememorar a escabrosa condição da escravidão e assim condenar o uso da força contra o indígena. É o caso das duas passagens seguintes, que evocam o horror da escravidão: uma extraída do canto quinto, outra do canto sétimo.

Assim, no canto quinto, o tamoio Jagoanharo visita o seu tio, o cacique convertido Tibiriçá, para convencê-lo de aderir à causa dos confederados. Trava-se um diálogo entre os dois em que Tibiriçá louva o bem-estar da conversão e do aldeamento, num verdadeiro elogio da servidão voluntária<sup>35</sup>, desdenhando o questionamento formulado por seu sobrinho<sup>36</sup>. Em seguida e em admirável contraponto a esse diálogo, surge no segundo plano, sem interação direta com a ação principal mas como ilustração silenciosa do horror da colonização, uma fileira de indígenas capturados:

*Nisto passou, no meio de uma escolta,  
Um grupo de selvagens, que amarrados  
Vinhão a dous em dous, e as criancinhas  
A chorar, esfaimadas e sedentas,  
Das mães nos ombros; pobres criaturas,  
À traição arrancadas dos seus bosques!  
Pesado cativo as esperava,  
Na própria pátria, ou mesmo além dos mares.  
Bem viu Jagoanharo, e nada disse,  
Mas os lábios mordeu, voltando o rosto<sup>37</sup>.*

---

<sup>34</sup> MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil”, *op. cit.*, p. 140.

<sup>35</sup> “O Rei, volta-lhe o tio, não precisa / Que ninguém lhe dê nada; tudo é dele. / O Rei tira, o Rei dá, o Rei é dono / Das terras, e do mar; é senhor nosso”, MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios*, *op. cit.*, V, p. 950.

<sup>36</sup> “O que é Tupã? Deus é que pode tudo; / E depois dele o Rei; o resto é nada... / Mas não, também os padres podem muito”, MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves. *A Confederação dos Tamoios*, *op. cit.*, V, p. 951.

<sup>37</sup> MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios*, *op. cit.*, V, p. 951.

As barbaridades praticadas pelos europeus também são lembradas no lamento que Aimbere dirige a Parabuçu, inserido no canto sétimo, e em que deplora o estado supremo de espoliação a que é reduzido o indígena:

*Ah, quando terão fim nossas desgraças?  
Muito temos sofrido; e muito ainda,  
O coração mo diz, sofrer devemos.  
Que aluvião de males nos trouxeram  
Esses homens cruéis, que hórrida guerra,  
Ou dura escravidão nos dão à escolha!  
Irmão de Comorim, ah, tu não sabes,  
Não, tu não sabes o que é ser escravo!  
Não ser senhor de si, viver sem honra,  
Acordar e dormir sem ter vontade,  
Calado obedecer com rosto alegre,  
Sofrer sem murmurar, comer chorando,  
Não ter filhos, nem pais, não ter amigos,  
Trabalhar, trabalhar ao sol e à chuva,  
E isto a fim que um senhor tranquilo viva,  
No meio da fatura, à custa alheia!...  
Ah, tu não sabes o que é ser escravo”<sup>38</sup>.*

Que constatamos ao aproximar essas duas passagens?

Enquanto na breve cena do canto quinto o poema dá a ver o sofrimento calado de indígenas anônimos, neste lamento do canto sétimo, ele dá voz a um personagem do passado, cuja cólera, porém, fora calada pelos cronistas. Ou, talvez seja melhor dizer: um personagem do passado, anteriormente retratado por cronistas e que o poeta, com sua “liberdade na escolha da expressão”<sup>39</sup>, dota de uma cólera antiescravagista característica da épica romântica.

Recusando-se a “justificar as barbaridades praticadas pelos primeiros colonos europeus”, Magalhães recorre à épica para dar a ver e a ouvir o patético decorrente dessas barbaridades de um passado cujos traços no entanto são significativos para se compreender o presente. Através do seu poema, então, Magalhães recorre ao relato poético para sugerir, na esteira da condenação formulada no ensaio de 1836, mas por

---

<sup>38</sup> MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios*, op. cit., V, p. 995-996.

<sup>39</sup> MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. “Advertência sobre esta nova edição”. In: \_\_\_\_\_. *A Confederação dos Tamoios*, op. cit., p. 854.

antecipação para com a sua memória de 1859, uma preocupação de ordem epistemológica, que diz respeito à dimensão parcial e subjetiva do discurso histórico. Uma preocupação que ele enunciaria nestes termos em 1859:

A história, tal como os homens a escrevem, é o mais das vezes como um processo pleiteado por interesses contrários, que varia de arrazoado segundo o intento e a dialética dos advogados, e tanto pode claudicar o historiador nas suas reflexões e interpretações, como na exposição dos fatos. Para que estes sejam compreendidos e falem por si mesmos, carecem de todas as suas circunstâncias; e uma só omitida por descuido, ignorância ou malícia, errado irá o raciocínio, injusta e falsa, a conclusão<sup>40</sup>.

Desse preceito epistemológico, declina-se um princípio metodológico, com que Magalhães abre a sua dissertação. Um preceito que salienta a precaução necessária quanto às lacunas das fontes, quando se trata de historiar o passado de um povo “vencido e subjugado”, como os indígenas:

Quando no estudo da história, religião, usos e costumes de um povo vencido e subjugado outros documentos não temos além das crônicas e relações dos conquistadores, sempre empenhados em todos os tempos a glorificar seus atos com aparências de justiça e a denegrir as suas vítimas com imputações de todos os gêneros, engano fora se cuidássemos achar a verdade e os fatos expostos com sincera imparcialidade e devidamente interpretados.

Recorrendo à épica enquanto gênero que “encerra em si todos os gêneros de poesia”, sem no entanto ceder “à monótona zoadá de repetidas sílabas consoantes”, Gonçalves de Magalhães rememora um passado coletivo, rememoração que é ao mesmo tempo reflexão sobre o presente de escrita e tentativa de ultrapassar o prosaísmo imediato. Trata-se de um projeto poético de reabilitação de um gênero em processo de obsolescência, que se efetua em nome da liberdade da expressão poética e no qual o indígena, considerado como sujeito histórico, exerce um papel central.

Renovo assim o convite para que esse poema seja relido, contribuindo a ultrapassar o verdadeiro anátema crítico que o cercou. Uma releitura que o insira novamente na obra de Magalhães, mais do que na ruidosa polêmica que o envolveu, considerando essa polêmica como representativa tanto da reconfiguração da épica que se operou ao longo do século XIX quanto dos debates político-historiográficos sobre a questão indígena.

---

<sup>40</sup> MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. “Os indígenas do Brasil perante a história”, *op. cit.*, p. 158.

## TRABALHOS CITADOS

ALCÂNTARA MACHADO, Antônio de. *Gonçalves de Magalhães ou o romântico arrependido*. São Paulo: Livraria Acadêmica, 1936.

ALENCAR, José de. *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios por Ig (publicadas no Diário)*. Rio de Janeiro: Empresa Typographia Nacional do Diario, 1856.

ALENCAR, José de. Cartas sobre A Confederação dos Tamoios. In: \_\_\_\_\_. *Iracema lenda do Ceará e Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*. Estudo crítico de Maria Aparecida Ribeiro. Coimbra: Livraria Almedina, 1994. p. 153-226.

BANDEIRA, Manuel. Apresentação da poesia brasileira. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. Introdução geral de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1986 [1958]. p. 557.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1989 [1965]. p. 108.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos 1750-1880*. 14. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2013 [1957]. p. 376.

CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre "A confederação dos tamoios"*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953.

FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. p. 54.

HERCULANO, Alexandre. Carta a D. Pedro II, Imperador do Brasil, sobre A Confederação dos Tamoyos, por Gonçalves de Magalhães, datada de 6 de Dezembro de 1856. In: \_\_\_\_\_. *Opúsculos V*. Organização, introdução e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia. Lisbonne: Presença, 1986. p. 213.

HUGO, Victor. Préface. In: \_\_\_\_\_. *Cromwell*. Introduction par Anne Übersfeld. Paris: Garnier-Flammarion, 1968. pp. 59-109.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. A confederação dos tamoios. Introdução e notas de João Adalberto Compato. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). *Multiclássicos épicos*. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2008. p. 827-1093.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Ensaio sobre a história da literatura do Brasil. Estudo preliminar. *Nitheroy. Revista Brasiliense*. Ciencias, Letras e Artes, Paris: Dauvin et Fontaine, Libraires, t. I, n. 1, p. 132-159.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Os indígenas do Brasil perante a história. Memória oferecida ao Instituto Histórico Geográfico Etnográfico do Brasil. Em 1859. In: \_\_\_\_\_. *Opúsculos históricos e litterários*. 2.ed. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1865. p. 156-237.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz; SZTUTMAN, Renato. Notícias de uma certa Confederação Tamoio. *Mana*, v. 16, n. 2, p. 401-433, oct. 2010.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 33.

SCHLEGEL, August Wilhelm von. *Cours de littérature dramatique*. Traduction par Albertine-Adrienne Necker de Saussure [1814]. Genève: Slatkine Reprints, 2014.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. História geral do Brasil antes da sua separação e independência de Portugal, pelo Visconde de Porto Seguro, natural de Sorocaba. Rio de Janeiro: Em casa de E. e H. Laemmert, 1857. t. II. p. XV-XXVIII.

**Saulo Neiva** , doutor e livre-docente pela Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, é professor titular de literatura portuguesa e brasileira da Université Clermont Auvergne. Dirige o Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS), bem como a Cátedra Sá de Miranda (Camões –Instituto da Cooperação e da Língua). Organizou, com Alain Montandon, o *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires* (Droz, 2014). Publicou a primeira edição bilingue da coletânea de contos de Machado de Assis, *Várias histórias / Histoires diverses* (Classiques Garnier, 2015), para a qual realizou a fixação e a tradução do texto, redigiu a introdução e as notas.

Artigo recebido em 15/07/2017. Aprovado em 20/07/2017.

A QUESTÃO DAS MEMÓRIAS EM QUATRO NARRATIVAS  
CONTEMPORÂNEAS: *HERANÇAS* E *MACHADO* DE SILVIANO  
SANTIAGO, *LEITE DERRAMADO* DE CHICO BUARQUE E *VAL E  
LALINHA*, DE GODOFREDO DE OLIVEIRA NETO

José Luís Jobim

Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Universidade Federal Fluminense

**RESUMO:** O ensaio examina ressignificações do gênero memórias de narradores fictícios nos romances *Heranças* e *Machado*, de Silviano Santiago, *Leite Derramado* de Chico Buarque e no conto “Val e Lalinha”, de Godofredo de Oliveira Neto, remetendo-as ao memorialismo transgressor de Machado de Assis.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memórias ficcionais; Machado de Assis; Silviano Santiago; Chico Buarque; Godofredo de Oliveira Neto.

**ABSTRACT:** This essay examines ressignifications of the genre memoirs of fictive narrators in the novels *Heranças* and *Machado*, by Silviano Santiago, *Leite Derramado*, by Chico Buarque, and in the short story “Val and Valinha”, by Godofredo de Oliveira Neto, with reference to Machado de Assis’ transgressive memorialism.

**KEYWORDS:** Fictional memories; Machado de Assis ; Silviano Santiago ; Chico Buarque ; Godofredo de Oliveira Neto.

1 Três romances recentes fazem referências à obra de Machado de Assis, ganhando sentidos de “memórias” ressignificadas: *Heranças* (2008) e *Machado* (2016),

de Silviano Santiago, e *Leite Derramado* (2009), de Chico Buarque. A crítica ao livro de Chico Buarque, na época de sua publicação, apontou a relação com Machado. E o próprio Silviano Santiago incluiu, entre as forças que teriam alimentado e sustentado a criação de seu livro *Heranças*, “A ideia de balanço de uma vida, cujo tema é proposto e tratado por obras que me fascinam, obras tão variadas quanto *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado, e o *Rei Lear*, de Shakespeare, em sua versão original e nas várias adaptações.” (Trigo, 2008) O romancista Godofredo de Oliveira Neto também retrabalhou *Dom Casmurro*, em um conto de *Ilusão e Mentira* (2014). A seguir, veremos como são elaboradas, em cada uma dessas obras, as *memórias*, mas não antes de falarmos um pouco sobre a evolução histórica nos sentidos deste termo.

2 O termo *memórias* já tinha, na época de Machado de Assis, sentidos muito próximos aos que possui hoje. No *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*, publicado exatamente em 1881, ano em que as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* saíram em livro, encontramos as seguintes definições para *memórias*:

(...) narrações históricas escritas por pessoa que presenciou os acontecimentos ou neles tomou parte: as *memórias* de D. fr. João de S. José Queiroz. || Escritos em que o autor só trata de acontecimentos que lhe dizem respeito ou dos pertencentes à sua época e em que é mais ou menos interessado: As *memórias* de Marmontel (...) (Dicionário, 1144)<sup>1</sup>

Nessas definições, podemos observar vários aspectos. Primeiro, a importância dada ao testemunho de uma pessoa efetivamente existente, que tenha presenciado os acontecimentos ou tomado parte neles. Segundo, a exigência de uma espécie de pré-requisito para a legitimação das *memórias*: é necessária a identificação do sujeito responsável pela sua autoria, o qual, na condição de narrador autobiográfico, só pode tratar de um número limitado de assuntos, aqueles que de alguma forma lhe digam respeito.

Hoje o tipo de texto a que chamamos de *memórias*, por várias razões, ampliou suas possibilidades. Se ainda existem as *memórias* escritas por autores empíricos que foram testemunhas oculares de seus passados pessoais ou de suas respectivas épocas, há também *memórias* elaboradas por narradores ficcionais, cujo passado é estruturado de forma tal que pode simular a descrição referencial de uma vida.

---

<sup>1</sup> Atualizei a ortografia na citação.

Se as *memórias*, na direção de sentido daquele dicionário de 1881, poderiam constituir um tipo de texto que implicava uma espécie de acordo entre um narrador-autor e um público crente na veracidade do que lhe era contado, Machado de Assis, naquele mesmo ano, já colocava em xeque o verbete, criando as *memórias* ficcionais narradas por um defunto. Ou seja, o *autor* Machado de Assis marcou sua separação do *narrador fictício* Brás Cubas em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e colocou em questão a correspondência entre o que o narrador contava e o seu referente no mundo “real”, embora aquele dicionário indicasse que o leitor deveria presumir a correspondência entre os eventos narrados nas *memórias* e as coisas efetivamente ocorridas ao seu narrador-autor. De algum modo, as narrativas de que vamos tratar aqui correspondem ao gesto transgressor do memorialismo machadiano.

3 *Heranças*, tal como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, é um tipo de romance em que se apresenta o modo de ser e atuar de famílias das classes dominantes, através da perspectiva de um de seus membros. Nesse tipo de romance, as vidas de narradores-personagens apresentam-se como manifestações concretas a partir das quais os leitores podem compreender o quadro maior do meio social determinado em que se inserem aquelas vidas.

Nas Américas, talvez o mais famoso romance a tematizar essas famílias de classes dominantes tenha sido *The Sound and the Fury*, de William Faulkner. Entre outros admiradores deste romance figura Gabriel García Márquez, também ganhador do prêmio Nobel como Faulkner, que declarava ser seu admirador, tendo utilizado técnicas do autor norte-americano para elaborar a narrativa da família Buendia em *Cien Años de Soledad* (1967).

*The Sound and the Fury*, publicado em 1929, apresentou a família patriarcal sulista dos Compson, ex-latifundiários escravocratas de Jefferson, Mississipi, em seus momentos de decadência. Mas fez isso através de múltiplos narradores, o que diferencia esta obra de outras com temática parecida no Brasil, nas quais a história era apresentada por apenas um narrador-personagem, inclusive no chamado Romance de 30.

*Heranças*, de Silviano Santiago, publicado já no século XXI, é narrado em primeira pessoa por um personagem já distanciado do ambiente rural tão explorado pelo romance de 30. De fato, a vida do narrador-personagem Walter passa-se basicamente em duas grandes metrópoles brasileiras: Belo Horizonte e Rio de Janeiro.

Inicialmente, Walter não era milionário, mas vinha de um meio que seguia a “norma da família mineira”: “O principal objetivo da vida era autocentrado no bem estar do núcleo familiar e corria alheio às demandas dos forasteiros. O segundo objetivo era a segurança financeira de todos.” (Santiago, 2008: 75) Walter não seguia à risca esta norma, porque estava mais interessado no seu próprio bem-estar e segurança financeira do que na de seus familiares.

Com a morte suspeita da irmã<sup>2</sup>, pela qual não é condenado, embora tivesse culpa, Walter herda a loja do pai, mas, atento às mudanças urbanas de Belo Horizonte, e às novas oportunidades que se abriam para especuladores imobiliários, desfaz-se da loja e investe seu capital no ramo imobiliário. Como o objetivo de Walter é o “contato asséptico com o dinheiro e a mercadoria lucrativa, evitando a intermediação do gênero humano” (Santiago 91), não é surpresa que passe do ramo imobiliário para o mobiliário. Não é surpresa também que depois se transfira para o Rio de Janeiro, em um endereço tradicional dos endinheirados brasileiros.

A visão de Walter sobre as pessoas que o cercam, consideradas predominantemente como objetos que servem ao atendimento de seus objetivos e desejos, é condizente com seu trajeto, do capitalismo comercial ao financeiro. No quesito da sexualidade, em que se destacava como predador heterossexual, as mulheres servem também para ensinar o que a sua falta de educação formal não lhe permitia saber: “Sou o autodidata que, repetidas vezes, me espelhei nas mulheres com quem transei e convivi, para delas furtar, como moderno Prometeu, o fogo do saber.” (Santiago 17) Walter, contudo, buscava distanciar-se afetivamente das parceiras, mantendo a relação apenas no nível sexual. Por isso se considerava *distante*.

A distância impede que o parceiro seja facilmente convocado aos amassos e beijos no escurinho do cinema, à mesa do restaurante, na pista de dança da boate e até no sofá da sala de visitas. Ela inibe. Em companhia do observador da alma humana, que tento ser, a companhia tinha de aprender a conviver e a caminhar, a se alimentar e a se divertir para, em algum

---

<sup>2</sup> “Confesso. O acidente fora premeditado e criminoso. Fora deliberado, portanto. Pelo menos de minha parte.” (Santiago 105)

momento imprevisível do futuro, deixar-se possuir pelo parceiro. Entre quatro paredes, na cama e às escuras. Se alguma das amantes tivesse me apelidado *observador*, teria imediatamente concordado em gênero e número com ela, e passado a tópico menos inapropriado para a hora de jantar ou a véspera da próxima dança. Como nunca me tinham na conta de observador, passei a dissimular menos a distância que guardava do objeto feminino e a me apresentar mascarado de adjetivo possessivo, na primeira pessoa do singular. *Minha mulher* – eis minha palavra de ordem. (Santiago 26)

Como consequência, se suas parceiras eram basicamente um objeto sexual, não admira que Walter evolua para objetos pagos. No fim da vida, tal como Brás Cubas, não tem descendentes, e decide nomear seu ex-futuro cunhado como herdeiro universal - embora no passado ele tenha representado uma ameaça a Walter, quando ia casar-se com sua irmã. Naquela época, a irmã, muito competente no comércio, poderia ter ganhado a posição de cabeça do negócio de família, mesmo tendo desafiado a tradicional família mineira com um noivo “de cor”. Tudo, entretanto, ficou para trás, e o filho, que seria o único sobrinho de Walter, morreu na barriga da irmã, no acidente fatal com o carro, sabotado por Walter. De algum modo, parece que a herança material destinada ao ex-futuro cunhado compensa e apazigua a consciência culpada do narrador-personagem pelo que fez no passado.

4 Do mesmo modo que *Heranças*, o romance de Chico Buarque *Leite Derramado* (2009) tem um narrador idoso, Eulálio d’Assumpção, mas este, por estar em estado avançado de deterioração física e mental, conta o seu passado confundindo temporalidades e nomes de outros personagens, e algumas vezes fazendo repetições, inclusive de histórias, com os nomes de personagens alterados. Ele justifica a repetição: “Mas se com a idade a gente dá para repetir certas histórias, não é por demência senil, é porque certas histórias não param de acontecer em nós até o fim da vida.” (p. 184). E também exime-se de culpa por confundir a temporalidade dos acontecimentos em sua narrativa: “Não é culpa minha se os acontecimentos às vezes me vêm à memória fora da ordem em que se produziram. É como se [...] algumas lembranças ainda me chegassem de navio, e outras já pelo correio aéreo.” (Buarque 188).

Internado em hospital, mas ainda cioso de sua pertença a uma família tradicional e arruinada das classes dominantes, Eulálio d’Assumpção parece dirigir-se primordialmente a uma interlocutora que é enfermeira ou cuidadora, ao contar seu

passado e de seus familiares. A ela explica, inclusive, a pouca confiabilidade das *memórias* dele:

Aquela que veio me ver, ninguém acredita, é minha filha. Ficou torta assim e destrambelhada por causa do filho. Ou neto, agora não sei direito se o rapaz era meu neto ou tataraneto ou o quê. Ao passo que o tempo futuro se estreita, as pessoas mais novas têm de se amontoar de qualquer jeito num canto da minha cabeça. Já para o passado tenho um salão cada vez mais espaçoso, onde cabem com folga meus pais, avós, primos distantes e colegas da faculdade que eu já tinha esquecido, com seus respectivos salões cheios de parentes e contraparentes e penetras com suas amantes, mais as reminiscências dessa gente toda, até o tempo de Napoleão. Veja só, neste momento olho para você, que toda noite está comigo tão amorosa, e fico até sem graça de perguntar seu nome de novo. Em compensação, recordo cada fio da barba do meu avô, que só conheci de um retrato a óleo. (Buarque 14-15)

Orgulhoso de ter tido um trisavô que desembarcou no Brasil com a família imperial portuguesa, Eulálio d'Assumpção ressentido-se de, após a ruína, ter sido obrigado a morar com a filha “numa casa de um só cômodo nos cafundós” e de ser atendido em um “hospital infecto” (Buarque 49-50).

Personagem central de suas *memórias* é Matilde, a ex-mulher que o abandonou. Ao longo da narrativa, vão aparecendo detalhes sobre aquela figura feminina e suas ações, mas sempre de maneira confusa e não confiável. Embora tenha sido criada com as filhas de um deputado, Matilde seria “fruto de uma aventura do deputado, lá para as bandas da Bahia” (Buarque 73) ou seria “uma escurinha que criamos como se fosse da família” (Buarque 192), possível amante de um francês, Dubosc (Buarque 110) ou ainda possível suicida.

A filha e os outros descendentes não ocupam o mesmo lugar destacado e mal resolvido que Matilde teve na vida dele, mas são todos vistos como culpados pela ruína material em que ele se encontra. Nesse sentido, Eulálio d'Assumpção se aproxima de Jason, o último personagem patriarcal da família Compson em *The Sound and the Fury*, ressentido contra tudo e contra todos, mas sem implicar-se na decadência, sem assumir sua cota de responsabilidade pelas ações e acontecimentos que o levaram e à sua família à ruína.

O último livro de Silviano Santiago, intitulado *Machado*, é, contudo, diferente de *Heranças* e *Leite Derramado*. Vejamos por quê.

5 *Machado*, como os livros analisados anteriormente, também apresenta narrador-personagem em idade avançada, mas, enquanto as *memórias* dos dois

primeiros romances analisados percorrem longas temporalidades, a do último engloba apenas um curto período de tempo... mas com número maior de páginas.

O primeiro capítulo de *Machado* começa com o narrador-personagem Silviano comprando o quinto volume (1905-1908) das cartas de Machado de Assis, e fazendo a pergunta antecipadora do que ele pretende:

E se eu, para curar a intranquilidade que me assalta nos momentos duros da solidão derradeira, que desmorona o corpo e dismantela minha imaginação, decidisse domesticar, neste ano de 2015, a linguagem da viuvez e da velhice de Machado de Assis no modo como se amansa o filhote rebelde e arisco para transformá-lo em companheiro e interlocutor calado, em animal de estimação? (Santiago 15)

A identificação entre o narrador-personagem Silviano e Machado de Assis já aparece na referência à “nossa vida de velhos solitários” (Santiago 16), sobreviventes discretos ao desmoronamento de seus corpos, mas ainda muito interessados na vida que os cerca: “O narrador sobrepõe o personagem nascido numa distante cidade interiorana de Minas Gerais ao protagonista morto na capital federal do Brasil.” (Santiago 52) Falecido no mesmo dia do mês em que Silviano nasceu, mas vinte e oito anos depois, “Machado de Assis, o protagonista, renasce na pele de diferente e ousado personagem” (Santiago. 53), agindo ficcionalmente no início do século XX.

A epilepsia, doença comum a Flaubert e Machado, com suas repetidas convulsões, tratada por remédios altamente danosos ao corpo humano, e fortemente estigmatizada socialmente, será presença constante na narrativa de Silviano. Se Flaubert dizia que tinha o sentimento de ter morrido várias vezes, Machado será apresentado por Silviano como um escritor em que esse *morrer várias vezes*, que seria característico dos epiléticos, é crucial para o entendimento de sua obra. Para Silviano, as convulsões a que a epilepsia submetia Machado transformam-se em parte integrante da obra:

A musa convulsiva encarna a principal razão de ser do saldo legado à humanidade por Machado de Assis e é por isso que o artista sente a constante necessidade interior de pôr o dedo na ferida da vida e da inspiração literária e de administrar com desconfiança e sabedoria a falha orgânica que abre, consente e inspira o trabalho de arte. (Santiago 240)

O narrador-personagem Silviano também introduz uma espécie de metarreflexão sobre o que está fazendo, ao escrever:

O ônus da autenticidade e legitimidade do projeto literário, em que comungam lágrimas choradas por Machado e as minhas supostas polcas, é de exclusiva responsabilidade deste narrador que, ávido de vida vivida no Rio de Janeiro, ainda que por outrem, não pensa duas vezes antes de dar o chute inicial no romance que se anuncia. Ele age, eu ajo. Arrombamos violentamente a porta da sensibilidade mórbida, que ainda resguarda a modéstia. (Santiago 52)

Ao explorar o universo machadiano, Silviano também adota uma prática que era parte integrante dos procedimentos daquele escritor: as digressões. Há digressões sobre muitos assuntos: tratando das reformas urbanas no Rio de Janeiro, das prescrições médicas, dos romances escritos por Machado etc. Mas são digressões que iluminam outras passagens da narrativa, como eram as digressões machadianas. É por isso que Silviano, ao explicar o papel da digressão na obra machadiana, parece estar acenando ao leitor com a chave de suas próprias digressões:

Nos romances de Machado de Assis, ganha interesse o uso de episódios digressivos, aparentemente desmotivadores da continuidade na leitura da trama principal. De repente, o contista ou romancista introduz no conto ou romance que escreve um curto episódio, às vezes curtíssimo, aparentemente irrelevante (assim crê à primeira vista o leitor). À medida que a narrativa avança, o curto e irrelevante episódio ganha mais e mais poder sobre o todo da fabulação ficcional. Intrometido à força e curto, o caso, ou o causo, faz um corte súbito e inesperado na narrativa linear dos acontecimentos. Depois de cortar a trama, surpreendendo o leitor, o corte possibilita a abertura de espaço próprio no relato. Trata-se de uma *digressão*, totalmente imprevisível pela trama global. Parece que, mal iniciada a viagem, o trem perde o destino. Ou descarrila. E logo depois reganha o destino. (Santiago 281)

Ao contrário, porém, das de Machado de Assis, as digressões de Silviano não são sempre curtas, mas em geral levam a uma associação com o que vem antes ou depois, embora às vezes o leitor possa ficar um pouco perdido, quando a digressão inicial gera outras digressões. Por exemplo, Silviano começa falando da reforma do palacete senhorial do largo do Valdetaro, no Rio de Janeiro, executada pelo engenheiro Aarão Reis, e emenda para a participação deste na construção da cidade de Belo Horizonte, incluindo depois a participação de Francisco Bicalho e Frederick Staeckel, e passa por fim a tratar da importação de armações de ferro das escadarias do palácio governamental mineiro. Adiante na narrativa, tudo isso vai fazer sentido, quando Silviano traz à baila o que motivou a digressão: uma discussão sobre o efeito de beleza alcançado pela simetria entre as partes da escadaria do palácio governamental, efeito derivado de uma suposta correspondência harmoniosa e justa entre as duas partes da escadaria, aproximadas pelo seu eixo central de sustentação.

Silviano não é favorável aos efeitos de beleza derivados da simetria, e faz uma incursão de crítico literário contra a atribuição de simetria aos romances *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, de Machado de Assis. Para Silviano, aqueles dois romances poderiam ser simétricos, mas não são, porque um e outro se escrevem diferentemente, embora aparentem uma continuidade e ligação mútua. Ao atribuir assimetria à obra de Machado, o narrador-personagem Silviano está também falando da própria obra que está construindo, a qual também não é simétrica, já que não aspira nem ao eixo central da escadaria do Palácio da Liberdade, nem à proporcionalidade e ligação entre as partes que ela representa. Naqueles dois romances machadianos destacava-se a figura do conselheiro Aires, mas, segundo Silviano, “Ele é primeiro observado pelos olhos do narrador em terceira pessoa de *Esau e Jacó*, ou seja, é descrito pelo lado de fora, e só no *Memorial de Aires* é que será visto pelo lado de dentro, quando se enxerga a si e se escreve no diário íntimo” (Santiago 225). Aires seria um candidato a eixo central que, todavia, não atende à condição de sustentar jogos simétricos nos dois romances, assim como Silviano é o eixo central do livro *Machado*, dando certa direção de sentido aos elementos aparentemente díspares que escolheu incluir na narrativa: descrições históricas em terceira pessoa, trechos em primeira pessoa, análises críticas de obras, análises psicológicas de autores etc.

Como na narrativa de Silviano há uma quantidade relevante de páginas dedicadas tanto a análises críticas de obras literárias quanto ao quadro *Transfiguração*, de Rafael, talvez se possa dizer que estas partes da narrativa contrastam com certa ideia de subjetividade, atribuída a narradores que apresentam uma compreensão pessoal de sua vida particular. No entanto, o recém-falecido Ricardo Piglia, que unia a condição de romancista à de crítico literário, já escreveu que “a crítica é a forma moderna da autobiografia” (2000: 117).

No caso de Silviano, o que ele escolhe incluir em sua narrativa são análises críticas que reforçam a direção de sentido que escolheu elaborar. Estas análises estão a serviço de uma subjetividade ficcional que se manifesta através delas e lhes dá um sentido derivado da elaboração crítica, na qual as análises feitas pelo narrador-personagem entrarão em correlação com outros elementos trazidos por Silviano para o corpo narrativo. A opinião expressa nas análises é parte da configuração de Silviano

como personagem. Também os sentidos atribuídos a outros personagens e às semelhanças ou diferenças entre eles e o narrador são parte desta configuração.

Assinale-se, contudo, que há histórias contadas em *Machado* que têm correspondência com obras anteriormente publicadas, algumas citadas pelo narrador, como a edição recente da correspondência machadiana ou a antologia das crônicas de Bilac organizada por Antonio Dimas; outras, porém, não, como o ensaio de Antonio Carlos Secchin “Alencares e Assis”.

Talvez pudéssemos dizer que as questões implicadas pelo título do romance de Silviano Santiago poderiam ser atribuídas também aos outros romances dos quais tratamos. Poderíamos, inclusive, utilizar a palavra *heranças* para falar mais um pouco sobre esse conjunto. *Heranças*, no sentido genético, estão presentes no racismo implícito na rejeição ao noivo da irmã de Walter, por ser mulato, ou no ar ofendido de Eulálio d’Assumpção com a insinuação de que ele próprio tinha ascendência negra, quando sua mãe lhe diz que na família dela “ninguém tinha beijos grossos” como os do filho (Santiago 74), o qual também tinha um tio com “cabelo pixaim” (Santiago 75). Mas o que é mais relevante para Eulálio e Walter é a ideia de uma comunidade imaginada “de sangue”, uma espécie de genealogia de família que presume a transmissão da posição privilegiada dos ancestrais para seus descendentes. Já em *Machado*, a epilepsia, marcante herança genética, ganha destaque, gerando uma escrita qualificada como *convulsiva*, em referência àquela doença.

Também podemos considerar *heranças* no sentido material, pelo qual os membros das famílias de classes privilegiadas, presentes nos dois primeiros romances, tanto são predadores quanto predados. Predadores, porque buscam o proveito material ainda que às expensas de outros membros da mesma família; predados, porque tanto Walter quanto o genro de Eulálio d’Assumpção ou outros familiares dessas classes se apropriam do patrimônio herdado. Não há escrúpulos nem remorsos em torno da predação, todos estão a serviço de suas próprias ambições e necessidades materiais, como, aliás, acontece em outros romances de temática semelhante. Em *The Sound and the Fury*, Jason Compson não tem nenhum problema em apropriar-se, para uso próprio, do dinheiro que sua irmã envia para ajudar no sustento da filha dela, que vive na residência decadente da família em Jefferson, Mississippi; da mesma maneira que Walter não tem problema em sabotar o carro da irmã, causando-lhe a morte, para ficar

com a herança; ou os descendentes de Eulálio d'Assumpção não têm problema em desfazer-se do patrimônio do velho, para atender a seus próprios interesses. A materialidade da *herança* presente nos dois primeiros romances analisados aqui, *Heranças* e *Leite Derramado*, não é relevante no terceiro, *Machado*, mas há nele outro tipo de materialidade em questão: a materialidade da obra, a ser deixada como herança para os pósteros, ainda que com pesado custo para o corpo epilético.

Por último, vejamos como o conto “Val e Lalinha” dialoga com o memorialismo machadiano.

6 No século XIX, era uma estratégia comum de romancistas iniciarem suas obras com uma observação sobre estarem apenas compilando os diários ou relatos de uma outra pessoa. Machado de Assis e José de Alencar faziam isso. Godofredo de Oliveira Neto, em sua recriação de *Dom Casmurro*, atualizou aquela prática. No seu conto “Val e Lalinha”, um funcionário de instituição penal declara que a narrativa apresentada ao leitor é transcrição de uma gravação lá realizada.

Assim, em vez do narrador Bentinho, que conduzia a história para dar-lhe o sentido que lhe interessava, temos Lalinha como protagonista. Embora ela tente manipular a narrativa para atender a seus interesses, a circunstância em que se encontra é completamente diferente daquela de Bentinho, narrador idoso que tentava unir as pontas de sua vida, mas com liberdade para dar-lhe um sentido a partir de sua perspectiva, o que lhe permite acusar a ex-mulher de adultério, sem ser contestado. Lalinha é diferente, e não só por ser mulher.

Para começar, Lalinha é uma criminosa que está fazendo um relato sobre ações passadas que a levaram a ter problemas com a justiça, mas ela enfrenta uma interlocutora. Em vez de um narrador absoluto, que manipula o passado para dar-lhe o sentido que lhe interessa, como em *Dom Casmurro*, temos uma situação em que o relato da criminosa é confrontado pela psicóloga judicial que a está ouvindo, e que ironiza a prática de Lalinha criar versões para o passado que a eximam de culpa, inclusive “esquecendo” fatos que a comprometam: “Você tem super facilidade para esquecer coisas que não te interessam.” (Oliveira Neto 75) A morte de Val não foi por ciúme, foi tudo apenas um “acidente”? Lalinha se “esqueceu” de mencionar que em outro momento de seu passado, mandou espancar um namorado por ciúme. Os

processos por estelionato são apenas por causa de contas de celular não pagas? Ela se “esqueceu” de que tem um prontuário que inclui clonagem de cartão, cheque roubado, falsificação de documento...

Neste conto, embora haja um diálogo entre duas personagens, reportado por um terceiro (o funcionário de instituição penal), de fato o protagonismo é de Lalinha, porque o que sobressai no diálogo é exatamente a história dela. A sua interlocutora, a psicóloga judicial, está lá apenas para ouvir a narrativa de Lalinha e colocá-la em xeque.

Claro, Lalinha traz também a seu favor, como elemento atenuador de culpa, o meio em que vivia. Em vez do meio das classes mais privilegiadas em que vivia Bentinho no Oitocentos, ela vivia em uma favela, na qual tentava se equilibrar entre dois homens, Jonas e Edu (ambos traficantes de drogas), e sua rival no coração de Jonas, convenientemente apelidada de Val.

Val foi assassinada com um tiro no olho, pelo qual Lalinha era acusada. Por causa da acusação, o relato de Lalinha sobre seu passado serve também a um objetivo: tentar mitigar ou eliminar a responsabilidade dela no assassinato, “esquecendo” detalhes incriminadores e inserindo outros detalhes que levassem à dúvida sobre sua culpa. Para isso, ela produz mais de uma versão do passado. Primeiro, tenta atenuar a responsabilidade, alegando que não tinha a intenção de matar, mas o seu próprio discurso a trai, ao incluir o detalhe de que atirou no olho que costumava piscar para Jonas: “Eu não quis matar para valer, doutora. Era só para dar um susto. Mas ela reagiu. O berro disparou, pegou bem no olho, gozado, parece que foi o destino que quis, pegou bem no olho que ela gostava de piscar para o Jonas.” (Oliveira Neto 71).

Depois, Lalinha tenta colocar a culpa em Edu, dizendo que ele estava presente na ocasião e foi o autor do disparo que matou Val – a testemunha, convenientemente, seria a própria mãe de Lalinha.

Mesmo a escrita de um diário por Lalinha, artifício comum em narrativas de cunho autobiográfico no século XIX, aparece no conto como um possível instrumento de defesa para ela, como consequência do que lhe diz a psicóloga: “O diário pode ajudar a diminuir a tua pena, Lalinha, o juiz talvez encaminhe nessa direção.” (Oliveira Neto 85) Em outras palavras, até a presunção confessional do diário – tipo de texto em que o narrador supostamente está contando não só o que lhe aconteceu,

mas o que pensou sobre o que lhe aconteceu – pode ser usada a favor dela: basta colocar lá o que um juiz possa considerar como fatores atenuantes ou eximidores da culpa.

O olhar oblíquo e dissimulado de Capitu pode ter servido a Bentinho como mais um elemento para atribuição de culpa, mas em “Val e Lalinha”, porque não existe o narrador absoluto de *Dom Casmurro*, há uma disputa sobre a atribuição de culpa. A dissimulada Lalinha quer fazer valer uma versão do passado que possa servir a sua defesa no processo judicial, e a psicóloga constantemente corrige a versão, introduzindo elementos que reforçarão a acusação. Ao colocar o foco na personagem feminina, e introduzir o diálogo em lugar do monólogo, Godofredo de Oliveira Neto dá uma nova e interessante roupagem a *Dom Casmurro*. É como se trocasse o foco de Bentinho para Capitu, mas desse a ela um interlocutor que, como Bentinho, trabalha para incriminá-la.

7 Trata-se então, analogamente às narrativas anteriormente examinadas, de uma obra que também ressignifica o sentido das *memórias*, indo muito além do que previa o dicionário de 1881. Se buscássemos um traço comum em todas as *memórias* ficcionais aqui apresentadas, talvez pudéssemos dizer que, de alguma forma, todas implicam uma suposição de preenchimento temporal da vida, certo emprego do tempo em atividades pessoais que, por outro lado, inserem-se em comunidades humanas, consideradas isoladamente ou em conjunto, em contextos históricos determinados. Se John Locke achava que a densidade da reflexão produzida pelo sujeito era proporcional à sua experiência vivida<sup>3</sup>, talvez o interesse contínuo pelas *memórias* ficcionais ainda hoje tenha a ver com o fato de que elas elaboram possibilidades infinitas de experiências.

## TRABALHOS CITADOS

BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DICCIONÁRIO contemporaneo da língua portugueza. Lisboa: Imprensa Nacional, 1881.

---

<sup>3</sup> “The mind thinks in proportion to the matter it gets from experience to think about.” <http://oregonstate.edu/instruct/phl302/texts/locke/locke1/Book2a.html#Chapter%20II>

FAULKNER, William. *The sound and the fury*. New York: Norton, 2014.

OLIVEIRA NETO, Godofredo de. Val e Lalinha. In: \_\_\_\_\_. *Ilusão e mentira*. Rio de Janeiro: Batel, 2014. p. 57-97.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *Heranças*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

-----, *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SECCHIN, Antonio Carlos. Alencares e Assis. In: \_\_\_\_\_. *Memórias de um leitor de poesia*. Rio de Janeiro: Topbooks/ABL, 2010. P. 105-109.

TRIGO, Luciano. *Entrevista: Silviano Santiago*.  
<http://g1.globo.com/platb/maquinadeescrever/2008/10/02/entrevista-silviano-santiago/>

**José Luís Jobim de Salles Fonseca** é Mestre em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1980) e doutor em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1986). Fez pós-doutorado na Stanford University (2001). Atualmente é professor titular da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e professor Associado da Universidade Federal Fluminense. Foi presidente da Associação Brasileira de Literatura Comparada e primeiro secretário da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Letras e Linguística. É pesquisador 1 do CNPq e consultor da CAPES.

Deu cursos e fez conferências em várias universidades do Brasil e do exterior, entre as quais: Sorbonne Nouvelle, Universidade de Roma La Sapienza, Yale, Princeton, Manchester, Universidad de Chile e Universidad de La Republica Oriental de Uruguay. Ensaísta e organizador de inúmeras edições, seus livros mais recentes são: *Literary and Cultural Transfers and Exchanges: From National to Transnational Blocks* (2009); *Sílvio Romero* (2012); *Cultura em crise e A crítica literária e os críticos criadores no Brasil* (2012); e *Literatura e cultura: do nacional ao transnacional* (2013).

Artigo recebido em 14/07/2017. Aprovado em 17/07/2017.

## NAPOLEONS' MIRRORS

Marcelo Diego

Princeton University

**Resumo:** Este ensaio busca examinar o diálogo que o escritor brasileiro Machado de Assis (1839-1908) estabelece com o romancista francês Stendhal (Henri Beyle, 1783-1842), ao representar, em *Quincas Borba*, de 1891, um processo de identificação de um indivíduo com uma figura histórica (Rubião com Napoleão III) que acaba por levá-lo à loucura, bastante semelhante ao representado por Stendhal em *A cartuxa de Parma*, de 1839 (de Fabrizio com Napoleão I).

**Palavras-chave:** Machado de Assis; Stendhal; Escrita e Loucura; Literatura e História.

**Abstract:** This paper aims at examining the dialogue Brazilian writer Machado de Assis (1839-1908) establishes with French novelist Stendhal (Henri Beyle, 1783-1842), once he depicts, in his *Philosopher or dog?*, of 1891, an identification process of an individual with a historical figure (Rubião with Napoleon III) that ultimately drives him to madness, very similar to the one depicted by Stendhal in his *The charterhouse of Parma*, of 1839 (that of Fabrizio with Napoleon I).

**Keywords:** Machado de Assis; Stendhal; Writing and Madness; Literature and History.

Many critics have commented on how Machado de Assis (1839-1908), writing "in the periphery of capitalism" (Schwarz 2001), managed to become attuned to the best literature of his time, produced at the main centers of the Western Civilization. Not only did he become attuned, but he also inserted himself in that tradition. Furthermore, he was able to infuse the main trends of 19th century European aesthetics, namely Romanticism and Realism, with different shades – tropical,

marginal, challenging ones. Interesting enough, he seems to have achieved that through a strategy that goes entirely against the grain of provincialism: he inserted his writing in the canon of Western literature by inserting the canon of Western literature in his writing.<sup>1</sup>

This strategy can be witnessed both in his stylistic choices (which owe a lot, for instance, to Laurence Sterne's *Tristram Shandy* self-aware narrative and humor)<sup>2</sup> and intertextual references (that range from the *Iliad* to *One Thousand and One Nights*, from Cervantes to Renan). This paper aims at examining the dialogue Machado establishes with Stendhal (Henri Beyle, 1783-1842), once he depicts, in his *Philosopher or Dog?* (1891), an identification process of an individual with a historical figure that ultimately drives him to madness, very similar to the one depicted by Stendhal in his *The Charterhouse of Parma* (1839).<sup>3</sup>

Machado explicitly acknowledges his admiration for Stendhal three times in his *oeuvre*, all of which in his so-called "mature phase". The first one is in the prologue of his watershed work, *Epitaph of a Small Winner* (1881),<sup>4</sup> when he declares that he would not mind to have only fifty, or twenty, or ten, or even five readers, once Stendhal himself stated to have written a book to a hundred people only – in the prologue of *De l'Amour*, of 1822 (and it is also noticeable that he dedicated the *Chartreuse* "to the happy few"). The second one is in Chapter CXXXI of the same novel, when the first-person narrator uses the Stendhalian category (also borrowed from *De l'Amour*) of "passionate love" to describe his own feelings, while the third is in the short story "Maria Cora" (1906), when also a first-person narrator compares his own experience in the battlefield (helping the Army to control a rebellion in the south

---

<sup>1</sup> For an overview of the web of intertextual relations in the fiction of Machado de Assis, including those related to Stendhal, see Senna 2008.

<sup>2</sup> As Machado de Assis, Stendhal also explicitly shows his debt to Sterne. In the very beginning of the *Chartreuse*, he seems to allude to *Tristram Shandy*: "We must confess that, following the example of many serious authors, we have begun the story of our hero a year before his birth. This essential character is none other, in fact, than Fabrice Valserra, 'Marchesino' Del Dongo, as they say in Milan." (*Chartreuse*, I, 1)

<sup>3</sup> The English translation of Stendhal's title is quite faithful to the original: *The Charterhouse of Parma* for *La Chartreuse de Parme*. The same thing did not happen to Machado de Assis' work: *Quincas Borba* – the name of one of the characters ("Quincas" is a nickname for "Joaquim", and "Borba" is a relatively common last name in the Portuguese world) – circulated in English mainly under the title of *Philosopher or dog?*. For that reason, hereafter the two novels will be referred by an abbreviation of their original titles: *Chartreuse* and *Quincas*.

<sup>4</sup> The original title is *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – literally, *Posthumous Memoirs of Brás Cubas* –, but its first translation into English consecrated the title *Epitaph of a Small Winner*. Again, it will be referred only as *Memórias Póstumas*.

of Brazil between 1893 and 1895) to Fabrice's experience in Waterloo: fulfilled with doubts and uncertainties.

These mentions to Stendhal's work act as a declaration of literary affiliation, as well as a demonstration of erudition. However, it is in another of his works, *Quincas Borba*, in which Stendhal's name (or of his characters) never appears, that the influence of the French author is more present. In many ways, *Quincas* can be seen as a *pendant* to *Memórias Póstumas*: the character Quincas Borba appears firstly in *Memórias Póstumas*, in which he is also a secondary character (in Chapter IV of *Quincas*, he is introduced this way: "This Quincas Borba, if you have read my *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, is that same shipwreck of existence..."). Likewise, the character Brás Cubas makes a quick apparition in *Quincas*. Quincas Borba's philosophy, the "Humanitism" – a bold satire of the many branches of Positivism so popular throughout the 19<sup>th</sup> century, is central to both novels, and the historical setting and the social *milieu* of the main characters are also the same.

This construction of the novel *en pendant* with another not only bestows upon the second the declaration of affiliation made in the prologue of the first, but also recreates – although with completely different characteristics – the relation between the *Chartreuse* and Stendhal's other masterpiece, *Le Rouge et le Noir* (1830). The tensions and the complementarities between Church and State can be seen in both novels; both heroes, Julien Sorel and Fabrizio del Dongo, are clergymen without vocation, have impulsive personalities, strong ambitions and shameless hypocrisy; the aristocratic ambiances in France and Italy are equally theatrical (*chez* the Marquis de la Mole, as well as in the Prince of Parma's palace); and Julien, as much as Fabrice, is a chronic admirer of Napoleon.

While the *Chartreuse* opens with the majestic scene of Napoleon's arrival in Milan, after overpassing the Alps (1796), the common background between *Memórias Póstumas* and *Quincas Borba* can be traced back to Napoleon's troops arrival in Lisbon. In 1807, after the Spanish Crown granted the French Army authorization to cross its territory while heading to Portugal, the Portuguese Crown decided to leave its seat and establish a new capital on the other side of the Atlantic, in its main colony. The arrival of the Queen, D. Maria, the Regent Prince, D. João VI

and the rest of the Portuguese court in Rio de Janeiro, in 1808,<sup>5</sup> was a tremendous boost to the city's urban development. So was the establishment of important institutions, such as the Bank of Brazil, the Royal Press, the National Guard, the Fine Arts Academy and many others. The invasion of Portugal by Napoleon was, ironically, what made room for the transformation of Rio from a colonial settlement to a vibrant city with its own capitalist elite; in other words, Napoleon's invasion was instrumental in the formation of Brazilian bourgeoisie.

Chapter XII of *Memórias Póstumas*, called "An episode of 1814", recalls an early remembrance of the protagonist's childhood: a party thrown by his parents to celebrate the first defeat of Napoleon. Brás Cubas says he was nine by then, which would establish 1805 as his birth year; and since it is stated that Quincas Borba was his contemporary (they were colleagues in school), that also makes of him an offspring of the bourgeois class that emerged upon the arrival of the Portuguese Royal Family in Rio. The action of *Quincas* takes place in the late 1860's, early 1870's, and Rubião, the main character, is a little younger than Quincas Borba and Brás Cubas, and was not raised in Rio de Janeiro's upper class, but rather in the town of Barbacena, in the landlocked state of Minas Gerais. Nevertheless, he is representative of that same generation, and at the center of his drama is his experience of being suddenly catapulted from a provincial to a cosmopolitan environment.

In the *Chartreuse*, the reader follows the adventures of the unstable *marchesino* Fabrizio del Dongo, first in his idealized quest for joining Napoleon's army, later in the juridical and political consequences of his ravishing passions. Throughout the novel, especially in the second book, almost as important as Fabrice are his aunt Gina Valserra, later known as Countess Pietranera, Duchess Sanseverina and finally Countess Mosca, and her lover and subsequent husband, Count Mosca, who use their influence and skills (they are both highly educated in courtesan etiquette and diplomacy) to give Fabrice a prestigious position and acquit him of the crimes he is accused of. *Quincas*, in turn, tells the story of Rubião, a schoolmaster in Barbacena, who inherits the whole fortune of his close friend Quincas Borba (who would have married his sister, had she not died prior to the planned wedding) and

---

<sup>5</sup> Most textbooks mention the transfer of 15.000 court members from Lisbon to Rio de Janeiro in 1808. However, Nireu Cavalcanti (2007), in a recent and accurate review of this topic, came to a much smaller number: only around 420 people.

goes to Rio de Janeiro to enjoy the pleasures of living in the capital. During the train ride from Barbacena to Rio he makes the acquaintance of a young lawyer, Cristiano Palha, and his wife, Sofia, who later will introduce him to the society, the business men, the restaurants and the cafés, the opera and the fancy stores, ultimately guiding him through this brave new world, not without taking advantage of his wealth and lack of experience.

It is remarkable, in the two novels, the presence of these "couples of puppeteers" (Gina and Mosca, Sofia and Palha), who counterbalance the naiveté of the main characters and whose actions denounce, somehow, the lethargy of Fabrice and Rubião: their inability to take care of themselves, their detachment from reality, their distorted visions of themselves, and ultimately their madness. In fact, both characters suffer from megalomania, a type of psychological deviance closely connected to the social (and thus historical) environment. As Machado's translator and critic Clotilde Wilson pointed:

Megalomania was, indeed, the form of madness that most interested the pessimistic Machado de Assis, since, as Erasmus had insinuated and the psychologists recognize today, it offers an avenue of escape from the often humdrum and unhappy realities of life. (Wilson 1949)

Fabrice and Rubião see a different Napoleon in the mirror. Fabrice, maybe a bastard child of a French lieutenant (later an important colonel), as insinuated by the narrator, believed his place to be next to the Emperor, Napoleon I: he interprets the flight of an eagle (a Napoleonic symbol) when leaving the castle of Grianta as an omen of his own success.<sup>6</sup> Despite his moral, intellectual and even military limitations, he sincerely believes he is predestinated to a glorious future;<sup>7</sup> and despite the volubility of his feelings, he is convinced that he deserves the most romantic sentimental realization, no matter how many other people and interests are in his way.

---

<sup>6</sup> Fabrice inherits the ability of reading omens in nature from his adoptive, affective and intellectual father, Father Blanés. It must be noted that the narrator uses the word "mad" to describe Father Blanés' attitude towards astrology, his main source of omens: "The fact is that Father Blanés, a man of positive *primitive* integrity and virtue and, moreover, a man of intelligence, spent all his nights at the top of his bell-tower; he was mad about astrology." (*Chartreuse*, I, 2)

<sup>7</sup> "Fabrice had not the slightest interest in conspiring; he loved Napoleon and believed that he himself, as a nobleman, was destined to be happier than other men; he thought the middle classes ridiculous. He had not opened a book since leaving school, where he had read only books authorized by the Jesuits." (*Chartreuse*, I, 5)

Rubião, on the other hand, develops a fantasy in which he believes to be Napoleon III, who was the actual ruler of France by that time; this fantasy, at first intermittent and harmless, gradually becomes more steady and dangerous, leading to his social decline and death.

Rubião's megalomania is labeled, within the novel, as "madness"; Fabrice's is not. This difference of treatment may rely on three sources. The first one is the distinct pathological constitution of both characters. Fabrice is a neurotic: he sees reality distorted, he has delusions about himself and wants to follow his desires at any cost (including the idea of becoming close to the Emperor), but he still knows he is Fabrice. Rubião, instead, is a psychotic; he starts seeing himself, his friends and the world around them as others – as Napoleon III, marshals and princesses, the Tuileries, Saint Cloud. The second source is the distinct literary constitution of both characters: Fabrice still has a lot (albeit caricatured) of a Romantic hero, to whom a certain degree of idealization is granted and who acts according to an almost chivalric code of behavior. That is not the case of Rubião, a Realist protagonist, obliged to face the crude reality at all times, in an era with no space to idealizations.

The third possible source of this difference of treatment is the increasing prominence of the scientific discourse (especially the medical one), replacing the religious and, in some cases, the secular one. Fabrice's megalomaniac behavior leads him to reclusion in prison (the Farnese Tower, metonymy of the State) and, at the end of the novel, in a monastery (the charterhouse, realm of the Church). Half a century later, Rubião's megalomania leads him to reclusion in a domestic space (the Prince Street little house, with friends and servants taking care of him), and finally in a mental health institution (the madhouse).<sup>8</sup>

The two novels show how the institutions and the discourses of power saw a dramatic change throughout the 19<sup>th</sup> century, especially when it comes to social regulation. In the *Chartreuse*, two models of state overlap: the Parma court of Stendhal's fiction is clearly modeled after the Renaissance Italian courts, Florence above all; and the imperial regime is represented by both the French and the Austrian

---

<sup>8</sup> The issue of "madness" in the work of the two authors has already been the object of a number of investigations. For the case of Stendhal, see Rigoli 2001, and Felman 1985 (for a broader perspective of 19<sup>th</sup> century France); and Felman 1971 (specifically for Stendhal). When it comes to Machado de Assis, see Peres and Massimi 2007; Hidalgo 2008; and Lima 2009.

dominions in northern Italy. In *Quincas* there is also such an overlap: the Brazilian Second Empire, under Pedro II, where the novel's action takes place, and the French Second Empire, under Napoleon III, in Rubião's imagination.<sup>9</sup>

In Brazil, as in France, writers were pioneer in describing phenomena much before the modern sciences had the tools to do it – and it applies to Medicine as much as to Sociology. Elizabeth Roudinesco underlines the contribution of Balzac to psychiatry:

In a first moment, anxious to find a cure, they [the 19<sup>th</sup> century psychiatrists] searched in mad people's autobiographical accounts the clues they could not find in their bodies. Thus, they developed a fine art of textual study, making use of rhetoric devices and teaching oratory to the interns. From there comes an abundance of writings that, it must be said, have given no answer to the question made. [...] Only the writers were brave enough to win this battle that science was fighting within itself. It belongs to Balzac, more than to Esquirol, the merit of having described, in *Louis Lambert*, the most beautiful case of madness ever imagined by the physicians. [...] Balzac was, before Eugen Bleuler, the creator of the first practical and theoretical account of a case of schizophrenia. (Roudinesco 2001, my translation)

The same could be said about Stendhal or Machado de Assis. In order to prove that, Fabrice's and Rubião's itinerary towards delusion and illusion – their "Napoleonic *dévenir*", in Gilles Deleuze's sense – must be followed attentively.

The Napoleonic euphoria can already be seen in the first sentence of the *Chartreuse*. Many sectors of the Italian upper classes, suffocated by Austrian rule, saw the change of ruler as positive – some because of Napoleon's relation with the country (he was a native of Corsica and he titled himself, once he dominated part of the peninsula, as "King of Italy"). Others just because of his charisma, because under his rule they felt part of a greater empire. In the second chapter of the book, Fabrice takes the abrupt decision of joining the Emperor's troops:

At six in the morning on the 8<sup>th</sup> of March, the Marquis was wearing his insignia and listening to his elder son dictate the draft of a third political dispatch, which he was solemnly transcribing in this elegant, careful handwriting on to paper watermarked with the image of his sovereign. At that very moment Fabrice was presenting himself at Countess Pietranera's door.

"I'm leaving", he told her, "I'm going to join the Emperor, who is also King of Italy; he was such a friend to your husband! I'm going through Switzerland. Last night in Menaggio my friend Vasi, the barometer vendor, gave me his passport; now please let me have some money, as I've only forty lire, but if necessary I'll go on foot." (*Chartreuse*, I, 2)<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> For the landscape of French references in *Quincas Borba*, see Passos 2000; for a dense discussion about the overlaps and gaps between the European and the Brazilian cultures in the 19<sup>th</sup> century, see Schwarz 1992.

<sup>10</sup> All the quotes of the French writer are taken from Stendhal 1997.

It is never clear whether his decision is motivated by political, charismatic or affective reasons, or if by all of them; in any case, his attitude is abrupt, excessive and passionate. In the following chapter – already in the battlefield –, he demonstrates his whimsical character by trying to fight without belonging to a regiment, with no training, moved only by his childish impetuosity:

"You can fight tomorrow, dearie," she said to him in the end; "today you'll stay with me. You can see, can't you, that you've got to learn about soldiering." "On the contrary, I want to fight right away," cried our hero somberly, which struck the vivandière as a good sign. The cannon-fire could be heard more frequently and seemed to be getting closer. (*Chartreuse*, I, 3)

Fabrice is seduced by the idea of battle, not by the battle itself – its motivations, its strategy, its inner dynamics. Throughout the novel, what attracts him is the appearance of things, not things as they are: the prestige of being a prince of the Church, not the faith; the courtship, not love; the glories of military life, not its reasons. His continuous search for appearance in lieu of essence leads him to a radical uncertainty about his own identity and belonging – about what is and what is not real – as shown in many excerpts:

Ah! So now at last I'm under fire! he thought. I've been under fire! he kept telling himself with satisfaction. I'm a real soldier now! (*Chartreuse*, I, 3)

"Monsieur, this is the first battle I've ever been in," he finally said to the sergeant; "but is this a real battle?"

"Sort of. But you, who are you?" (*Chartreuse*, I, 3)

"Please don't think me inquisitive", the canteen-keeper said to him, changing to the more polite form of address, "it's for your own good that I'm questioning you. But who are you, really?" (*Chartreuse*, I, 4)

In one respect alone did he remain a child: was that he had seen a battle, and, secondly, was that battle Waterloo? (*Chartreuse*, I, 5)

One of the first symptoms of Rubião's detachment from reality is also his fondness of what is only apparent; the name of things instead of the content of things:

"Yes, indeed", he [Freitas] said. "You live like a nobleman." Rubião smiled; "nobleman", even in comparison, is a word good to hear. (*Quincas*, XXIX).<sup>11</sup>

And, to be sure, the brides that appeared at Rubião's side in those wedding fantasies of his were always ladies of title. The names were the sonorous and facile of our nobility, and here is

---

<sup>11</sup> All the quotes of the Brazilian writer are taken from Assis 1954.

the explanation; a few weeks before, Rubião had picked up a *Laemmert Almanac*, and in turning its pages, he had come to the chapter on persons of title. If he knew of some, he was far from being familiar with them all. He bought an almanac, and read it over and over, letting his eyes run down the page from the marquis to the barons and back again, repeating the fine names and learning many by heart. Occasionally he would take up his pen and a sheet of paper, select a title, new or old, and write it again and again, as if it were his and he were signing something: Marquis of Barbacena, Marquis of Barbacena, Marquis of Barbacena... (*Quincas*, CXXXII)

His predilection for the signifier instead of the signified<sup>12</sup> is visible in the relation he starts to develop with literature. Like a new Don Quijote (and this similarity has been largely explored by the critics), he starts merging fiction and reality, within a well-defined literary repertory:

Recently he had been reading a great deal; he read novels, but only the historical ones of Dumas père, or the contemporary ones by Feuillet, the latter with difficulty, as he did not know very well the language in which they were written. Of the former, there were many translations. Occasionally he would risk another novel, if he found that it concerned an aristocratic and royal society, which was what constituted the other's chief appeal for him. Those scenes of the French court invented by the marvelous Dumas, his noble swordsmen and adventurers, Feuillet's countesses and dukes, who moved about in luxurious hothouses with considered and courteous speech, exalted and elegant, passed the time quickly for him. Almost always when he read, his book would fall to the floor finally, and he would remain staring thoughtfully into space. Perhaps some long deceased marquis was telling him tales of other days. (*Quincas*, LXXX)

Before becoming Emperor of the French (in his mind), he flirts with the pomp and circumstance that surround the Emperor of Brazil. Rubião stalking D. Pedro II recalls, to a certain extent, Fabrice stalking Napoleon:

How he liked to go on gala days and wait for the Emperor at the gate of the city palace to see the arrival of the imperial cortege, especially the coach of His Majesty, with its fine old paintings, its huge proportions and strong springs, and its four or five pairs of horses, driven by a grave and decorous coachman. (*Quincas*, LXXXI)

The Emperor was in Paris. There Fabrice's misfortunes began; he had set off with the firm intention of speaking to the Emperor and it had never once occurred to him that this might be a difficult thing to do. In Milan he used to see Prince Eugène ten times a day and could have spoken to him. In Paris he went every morning to the Tuileries Palace courtyard to watch Napoleon inspecting the troops, but never could he get close to the Emperor. Our hero imagined that all the French felt as deeply stirred as he did by the great danger threatening their country. (*Chartreuse*, I, 2).

---

<sup>12</sup> Here, the concepts of "signifier" and "signified" are freely borrowed from Ferdinand de Saussure's *Cours de Linguistique Générale*. In raw terms, the "signifier" is the form of a certain linguistic sign, while the "signified" is the concept of that same sign.

As Roland Barthes stated (1992), in the Realist code the *décor* is as full of meaning as any other element in the narrative. The Machadian narrator, as well as the Stendhalian, is profuse in disseminating indexes of his character's obsessing object. It is not coincidentally that images of Napoleon can be seen in Rubião's mansion and in the Sanseverina palace:

The other guests followed the first, selected some cigars, and those who were not yet familiar with the study admired the well-made and well-arranged furniture. The secretary won general admiration; it was of ebony, with beautiful marquetry, substantial and with severe lines. But there was something new waiting for them; two marble busts of top of it, the two Napoleons, the first and the third. "When did this come?" "Today at noon", answered the servant. (*Quincas*, CXXIV)

The Prince has given his consent; on the whole, Sanseverina is quite acceptable; he possesses the finest *palazzo* in Parma and unlimited wealth; he is sixty-eight years old and desperate to own the Grand Cordon; but his life is ruined by a dreadful blunder, he once bought a bust of Napoleon by Canova for 10,000 lire. (*Chartreuse*, I, 6)

If Fabrice takes his obsession with Napoleon I up to the point of risking his physical integrity in Waterloo, Rubião takes his fixation on Napoleon III up to the point of compromising his physical integrity – of transforming his visual presentation:

It was at that time that Rubião astonished all his friends. On the Tuesday following the Sunday of the ride (it was then January 1870), he asked a barber and hairdresser of Ouvidor Street to send some one to his house to shave him next day at nine o'clock in the morning. A Frenchman, called Lucien, went there, and, according to the orders given to the servant, he was sent to Rubião's study. [...] The barber glanced about the study, where the most prominent thing was the secretary with the bust of Napoleon and Louis Napoleon on top. Hanging on the wall over the latter were an engraving or lithograph of the Battle of Solferino and a portrait of Empress Eugenia. (*Quincas*, CXLV)

He had not understood a word; though he knew some French, he could only read it – as we know – and he did not understand the spoken language. But, curiously enough, his answer was not hypocritical, he heard the words as if they were a greeting or an acclamation, and, what is still more curious, he believed he was speaking French.

"Precisely", he repeated. "I wish to restore my face to its former appearance; there it is."

And, as he pointed to the bust of Napoleon the III, the barber answered in Portuguese:

"Ah! The Emperor! A fine bust, indeed. [...]" (*Quincas*, CXLVI)

After he was alone, Rubião threw himself into an armchair and watched a parade that was passing in his mind. He was in Biarritz or Compiègne, we don't know exactly, he heard the ministers and ambassadors, he danced, he dined – and he did other things that had been reported in newspaper dispatches that he had read and that had stayed in his mind. Not even Quincas Borba whining succeeded in arousing him. He was far away and high above. Compiègne was on the road to the moon, and he was on his way to the moon. (*Quincas*, CXLVII)

While Fabrice's behavior is steady throughout the *Chartreuse* (and therein lies his major problem: his arrogance and irresponsibility are traits of a childish behavior), Rubião's conduct changes dramatically throughout *Quincas*. At first a well-mannered, reasonable person, he develops later in the novel a dual personality, alternating moments of lucidity and madness; and finally gives in completely to the fictitious self he created:

Rubião was still two. His own person and the Emperor of the French did not fuse within him. They took turns, and even forgot each other's existence. When Rubião was just himself, he was the same as ever. When he rose to the position of Emperor of the French, he was just Emperor. Each offset the other, each was a complete individual. (*Quincas*, CXLVIII)

Several months passed, the Franco-Prussian war broke out, and Rubião's crises became more acute, and far less apart. When the European mail arrived early, he would leave Botafogo before lunch, and hurry to await the papers; he would buy the *Correspondência de Portugal* and go to the Carceler to read it. Whatever the news, he always interpreted them as victory. He would count up the dead and wound, and invariably found a large balance in his favor. For him Napoleon's fall was King Wilhem's capture, and the revolution of the fourth of September a banquet for the Bonapartists. His dinner guests at home did not try to dissuade him; nor, abashed by the other's presence, did they confirm what he had to say. They merely smiled and changed the subject. Meanwhile, all had acquired military titles, Marshal Torres, Marshal Pio, Marshal Ribeiro, and they answered to their title. (*Quincas*, CLVI)

When it comes to spaces the characters are eventually confined to, both Rubião and Fabrice idealize them, and seem to be unable to discern the actual circumstances that surround them. Confined to a humble house (by a legally established curator) and to a maximum-security prison (by an appointed general, governor of the prison), both characters see their environment through the lenses of their fantasies:

It was all done quietly. Palha rented a little house on Príncipe Street, near the sea, where he put our Rubião. With a few pieces of furniture and his devoted dog. Rubião accepted the change willingly, and, when his madness was upon him, enthusiastically. He was now in his palace in Saint-Cloud. (*Quincas*, CLXV)

When he was alone and had recovered somewhat from all the noise: Can this possibly be a prison? Fabrice asked himself, gazing at the immense horizon stretched from Treviso to Mount Viso, the broad expanse of the Alps, the snow-covered mountain peaks, the stars etc.; and a first night in prison at that! I can understand that Clelia Conti should like living in this aerial seclusion; here you feel you're a thousand leagues above the pettiness and spite which fill our days down there. (*Chartreuse*, II, 17)

In the *Chartreuse*, Fabrice's expression of uncertainty about having been in the Battle of Waterloo is less related to his factual presence in the battle – yes, he was in Waterloo, and yes he was in the middle of a battle –, and more to his engagement and

belonging to the meanings of the historical event "Battle of Waterloo". In other words, he realizes that his individual experience lies in the gap between the historical signifier and the historical signified – in this case, one given by his fantasy. Alternatively, in *Quincas*, Rubião builds a bridge over that gap: in order to accommodate the historical signified of his fantasy (the identification with Napoleon III) within the historical signifier of the reality that surrounds him (the city of Rio de Janeiro), he deforms the latter, taking advantage of the signifiers' plasticity.

For instance, Rubião decodes the "Campo" ("Field", from "Acclamation Field", one of the main squares in 19<sup>th</sup> century Rio de Janeiro) mentioned by Major Siqueira as another "Campo" – maybe the *Champ de Mars* in Paris, or a unspecified military yard; and Siqueira's military rank provides him with an opportunity to wield his own military power – as Emperor – by promoting Siqueira:

"My coach is coming for me," replied Rubião serenely.

"It's not coming here [said the Major]; it is gone to wait for you in the Campo. Can't you see the coach from here, Tonica?"

Dona Tonica made a vague, reluctant gesture. She did not want to lie, but she was afraid, and she bid Rubião to go. It was not possible to see the Campo da Aclamação from the house. Her father already had Rubião by the arm, and was walking him to the door.

"Come again tomorrow, or some time later, when you like."

"But why should I not wait here until the coach comes?" asked Rubião. "The Empress mustn't get caught in the rain."

"The Empress has already left".

"She made a mistake. Eugenia made a big mistake. General – why should you always remain a Major?"

[...]

"This gentleman is my future son-in-law", the Major said to Rubião. "Didn't you see a coach and cavalry squadron in the Campo?" he asked Rodrigues, with a wink.

"I think so, sir."

[...]

"In the Campo, you say?"

"In the Campo."

"Good-bye."

(*Quincas*, CLXXXI)

Rubião gave no further thought to the coach, nor the cavalry. He suddenly found himself some blocks away and after walking for a while he turned up São José Street. He was coming from the Imperial Palace, gesticulating and talking to someone whom he supposed he had by the arm. It was the Empress. Eugenia or Sophia? Both fused into a single entity – or, rather, the second with the name of the first. (*Quincas*, CLXXXII)

★ ★ ★ ★ ★

Fifty years after Stendhal's novel and across the Atlantic, Machado de Assis seems to give another turn in the screw in the relation between individual experience and historical event proposed by the French novelist. Rubião's overt psychosis is *in nuce* in Fabrice's latent neurosis; their character traits and social interactions are very similar, as well as their dissatisfaction with their insertion in History. They found slightly different ways of dealing with the task of waking up in the morning and seeing a Napoleon in the mirror.

## WORKS CITED

ASSIS, Machado de. *Philosopher or dog?*. Translated from the Portuguese by Clotilde Wilson. New York: Noonday Press, 1954.

BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novella Sarrasine* de Honoré de Balzac. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1992.

CAVALCANTI, Nireu Oliveira. A reordenação urbanística da nova sede da Corte. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, n. 43, p. 149-199, jul.-set. 2007.

FELMAN, Shoshana. *La folie dans l'oeuvre romanesque de Stendhal*. Paris: Librairie José Corti, 1971.

\_\_\_\_\_. *Writing and madness*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

HIDALGO, Luciana. Machado de Assis, Lima Barreto e a "verdade" da loucura. *Matraga*, Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, v. 15, n. 23, p. 140-154, 2008.

LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo. Machado de Assis e a psiquiatria: um capítulo das relações entre arte e clínica no Brasil. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, v. 16, n. 3, p. 641-654, 2009.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *O napoleão de Botafogo*: presença francesa em *Quincas Borba* de Machado de Assis. São Paulo: Annablume, 2000.

PERES, Sávio Passafaro; MASSIMI, Marina. O conceito de loucura no romance de Machado de Assis *Quincas Borba*. *Latin American Journal of Fundamental Psycopathology*, São Paulo, v. 4, n. 2, 2007.

RIGOLI, Juan. *Lire le délire*: aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX<sup>e</sup> siècle. Paris: Fayard, 2001.

ROUDINESCO, Elizabeth. O discurso da loucura. *Folha de São Paulo*, April 08, 2001. <  
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0804200111.htm>>

SCHWARZ, Roberto. *A master in the periphery of capitalism: Machado de Assis*. Durham, NC: Duke University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. *Misplaced ideas: essays on Brazilian culture*. New York and London: Verso, 1992.

SENNA, Marta de. *O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios machadianos*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

STENDHAL. *The charterhouse of Parma*. A new translation by Margaret Mauldon. Oxford and New York: Oxford University Press, 1997.

WILSON, Clotilde. Machado de Assis, encomiast of lunacy. *Hispania*, v. 32, n. 2, p. 198-201, May 1949.

**Marcelo Diego** holds a B.A. in Portuguese and an M.A. in Comparative Literature from the Universidade Federal do Rio de Janeiro. Currently, he is at the final stage of his PhD in the Department of Spanish and Portuguese at Princeton University. In recent years, he has acted as lecturer at universities and assistant editor in commercial and academic presses. Among his most recent publications are: "Conversações do papel e para o papel": ressonâncias machadianas na obra de Carlos Drummond de Andrade" (*Journal of Lusophone Studies* 1.2, 2016), "Giuseppe Verdi: *Macbeth*, música de balé" (*Revista Osesp* 3, 2016) and "Meu amigo e comborço': dimensões homoeróticas do *Dom Casmurro* de Machado de Assis" (*Luso-Brazilian Review* 54.1, 2017).

Artigo recebido em 01/03/2017. Aprovado em 22/05/2017.

A STRATEGY FOR WRITING:  
CONTRACTING CONTEMPLATION  
IN *BUDAPESTE* AND *LEITE DERRAMADO*<sup>1</sup>

Alessandro Zir

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

**Resumo:** Este ensaio discute o processo de construção da identidade de personagens em dois romances de Chico Buarque, o conhecido compositor e músico popular brasileiro da década de 1960. A discussão vale-se do conceito de contemplação contractante de Gilles Deleuze, relacionado também a teorias semióticas de autores como Umberto Eco e Julia Kristeva. Os romances de Buarque são relativamente recentes e vencedores de prêmios literários no Brasil, tendo sido traduzidos no exterior. O primeiro aborda o tema da escrita fantasma e biográfica e o segundo é um memorial fictício.

**Palavras-chave:** Chico Buarque; Gilles Deleuze; Contemplação contractante; Identidade; Romance.

**Abstract:** This essay discusses the process of identity construction in two novels of Chico Buarque, the celebrated Brazilian songwriter and popular singer from the 1960s. This is done with the help of Gilles Deleuze's concept of contracting contemplation, which is also related to semiotic ideas of authors such as Umberto Eco and Julia Kristeva. Buarque's novels are relatively recent ones, won literary prizes in Brazil, and have been translated worldwide. The first deals with the topic of biography and ghost writing, and the second is a fictional memoir.

**Keywords:** Chico Buarque; Gilles Deleuze; Contracting contemplation; Identity; Novel.

---

<sup>1</sup> This is a rewritten version of a paper presented in the 6<sup>th</sup> *International Deleuze Studies Conference* (Lisbon University, July 2013).

## 1 Repetition, fluidity and contracting contemplation

In an interview given little after the publication of *Leite Derramado* (*Spilt Milk*, 2009),<sup>2</sup> Chico Buarque stated the following concerning his choice of the name for the narrator of the story:

Eulálio is a name that exists in my family, and repeats itself there. My great-great-great-grandfather and also an uncle I had were both called Eulálio. I didn't think about the name while beginning to write the novel, but those coincidences are riveting. When I find coincidences, I feel that I'm moving in the right direction. With the book way ahead, I discovered the meaning of the word eulalia.<sup>3</sup> In regard to the narrative process, my concern was to make fluid the inexhaustible verbiage of this old man [the main character of *Leite Derramado*].<sup>4</sup>

In these apparently casual comments one might find a key to understanding an important feature of Buarque's writing style, not only the way he names a particular character (Eulálio), but the way he gives shape to many of them.<sup>5</sup>

The quotation has two interrelated elements. They are the notions of repetition and fluidity. When embedded in a family, the repetition is somewhat atavistic—Buarque traces it back to his great-great-great grandfather. The fluidity, on the other hand, is the result of giving, as he says, a beautiful, attractive shape to some kind of compelling excess. In the end, taken together, both notions, repetition and fluidity, cannot fail but to open up the process by which the identities of the narrator and other characters are constituted in Buarque's novel. The process is also equivalent to what Gilles Deleuze's calls contracting contemplation.

---

<sup>2</sup> The novel was translated into English by Alison Entrekin and published by Grove Press as *Spilt Milk* (2012). We use here the Portuguese original edition. Unless otherwise noted, all translations (from Portuguese and French sources) in this essay are my own.

<sup>3</sup> Buarque means the word in its Greek meaning: (*eu* + *lalia*), "to speak well."

<sup>4</sup> Interview given by Chico Buarque to Isabel Coutinho, *Ípsilon*, Portugal 17/07/2009. Accessed March 8, 2015, <http://ipsilon.publico.pt/livros/texto.aspx?id=236612>.

<sup>5</sup> Although Chico Buarque is more widely known as a songwriter and singer, he had already written four novels before *Budapeste*, with which he won the Prêmio Jabuti (an important literary award in Brazil) in 2004. *Leite Derramado* won the Casa de las Américas prize in 2013. *Budapeste* was also adapted for the cinema. Both novels have been translated worldwide.

In *Différence et répétition* one finds the idea that individuation arises originally from a power of contraction of the imagination, which holds up to something that it feels repeating, or rather, unfolding in a continuum. Deleuze characterizes the process as a “passive synthesis,” which “is not performed by an individual, but rather performed in an individual who contemplates” (*Différence* 97). The process precedes every memory and thinking, and constitutes a kind of primary sensibility, which we rather are than merely feel:

We are water, earth, light and air contracted, not only before recognizing or representing them, but before feeling them. In its receptive and perceptive elements, but also in its guts [viscères], every organism is a sum of contractions, retentions and expectations [*attentes*]. (*Différence* 99, cf. 101)

That is, every organism emerges in a complex matrix of fluxes which it, while emerging, rather bends than really cuts up.

Thirty years after the publication of *Différence et répétition*, Deleuze and Guattari will write in *Qu'est-ce que la philosophie* (1991):

...a sensation builds itself by contracting what makes it up, and by making itself up with other sensations that it then contracts. Sensation is pure contemplation, because it is by contemplating that one contracts, contemplating oneself to the same extent that one contemplates the elements from which one comes. To contemplate is to create — the mystery of passive creation, that is, sensation. (199-200)

In agreement with the ideas developed by Deleuze in his previous works, here it is ascertained the primacy of sensation as contracting contemplation over consciousness, which emerges in a transcendental pool of interconnected fluxes, upon which it depends.

In a similar sense, the fluidity with which Buarque was concerned while writing his novel didn't involve rounding off the surface of a well-detached figure. It remained linked to the inexhaustible and convoluted verbiage of the narrator. As we are going to see, the identity of the narrator and main character of *Leite Derramado* is not strictly represented in the narrative, as if it could eventually stand apart from its discourse. It emerges only indirectly, together with the identity of other characters and elements,

through a process of equivocal repetitions, and invaginations in the discursive flux. And this seems to be an essential characteristic of Buarque's writing style, since it appears in others of his novels as well. Something genuinely musical might be at work here, since it manifests itself occasionally in ritornellos and refrains. The imprint in modern literature of musical forms going back to medieval traditions occurs also in other contexts. It is acknowledged, for instance, by Umberto Eco (*Sulla letteratura* 54), in his analysis of Gérard de Nerval's *Sylvie*. This is a point for further development, upon which we will not focus here, but which has been already hinted at by other authors specifically in relation to Brazilian literature.<sup>6</sup>

Our perspective in this essay is as limited as it is precise: the focus is on how the identities of the characters are constituted in certain textual passages. By radically limiting the scope of the discussion, we avoid the risk of misunderstanding. This is not a traditional analysis. It involves a difficulty concerning not only its interdisciplinary character (emerging in the interface of literature and philosophy), but also the status of its objects, which are not conventional novels.

Writing in the 1960s, Allain Robbe-Grillet complained that "literary criticism frequently reduces itself to the telling of anecdotes[...] the critic of a novel more or less enlarges on its [supposedly] essential passages: the knots and the outcomes of the plot" (34). Besides narrating a story, a genuine writer was then expected above all to develop a character, studying its environment and passions (Robbe-Grillet 145).

How much has the situation changed? Characters are still understood as exemplars of historical or sociological types, which they supposedly represent. But how are subjects constituted inside and outside the text? What kind of unity do they

---

<sup>6</sup> Around the 1960s, the Brazilian concretist poet Augusto de Campos suggested that Brazilian composers and lyricists of the time (such as Caetano Veloso, who has been a friend with Chico Buarque) were modern troubadours. They would be the genuine inheritors of the medieval Galician-Portuguese tradition of poetry, written in the Península Ibérica during the 13<sup>th</sup> century, and which is well-known for its connection with music. See Campos' "Música Popular de Vanguarda," and Caetano Veloso's *Verdade Tropical* (217–219).

presuppose? These are questions authors such as Roland Barthes considered quite problematical (192-93). They concern puzzling processes at work not merely in literature (narrowly speaking), but in other cultural activities and in everyday life. They are the focus of this essay.

## 2 Contracting contemplation: philosophical context

Deleuze develops his theory in “La répétition pour elle-même,” a chapter of *Différence et répétition*. He starts by considering the concepts of imagination and contraction in reference to the philosophies of Henri Bergson and David Hume.

Bergson had himself used the term contraction in relation to perception and memory several times in *Matière et mémoire* (1939). In the section “De la selection des images pour la représentation,” he emphasizes that perceptive and motor mechanisms are intimately correlated. The body is like “a center of action” inside a complex system of “images,” which constitutes the world. In the following chapters, Bergson argues that memory stores up those mechanisms. It is affected by a virtual presence of the past, which is always breaking up into the present. One should understand that under this perspective, memory is not isolated inside one’s brain — it maintains a living connection to everything that is outside it. And the past coexists permanently with the present (what we call “past” had never really ceased to exist).<sup>7</sup>

Deleuze also avails himself of Hume’s associationist theory: “One must assign a soul to the heart, to muscles, nerves, cells—but a contemplative soul, whose role is to contract habits” (*Différence* 101, italics added). “We can only say ‘I’ [moi] through these thousand witnesses that contemplate in us; it is always a third who says ‘I’ [moi]” (Deleuze, *Différence* 103). In *Empirisme et subjectivité* (1953), his earlier book about

---

<sup>7</sup> This is similar to what Deleuze says in *Différence et répétition*: the foundation of the world is “an immemorial Memory or pure Past . . . which was never itself a present, but which makes the present to pass.” In relation to it, “all presents coexist in circle” (351).

empiricism subtitled *Essai sur la nature humaine selon Hume*, Deleuze had already developed many of these ideas: the subject is constituted in a “flux of sensible things — a collection of impressions and images . . . perceptions . . . [and] appearances” (92). A mind [esprit] is not active, “it is activated.” It is an effect, an impression (*Empirisme* 9). It depends on a synthesis of affections (59). It is overflowed by an anonymous process of imagination which creates and surpasses it (69, 143, 145).<sup>8</sup>

The view is summed up again in *Différence et répétition*, in which this anonymous process is presented as follows:

A world of impersonal individuations, and pre-individual singularities—this is the world of oneself [on], the world of ‘they’, which is not to be reduced to the banality of everyday life. This is the world in which meetings and resonances develop: the ultimate face of Dionysius, [which is] the true nature of what is both deep [profond] and bottomless [sans fond], and overflows representation. (*Différence* 355)

Always against this background of impersonal individuations and pre-individual singularities, individuality arrives in a process of “contracting contemplation,” which constitutes organisms even before it “constitutes their sensations.” There is an I [moi] whenever there is “a furtive contemplation” and “a contracting machine, capable of extracting a difference from the process of repetition” (*Différence* 107). The world is rhizomatic, in a sense that will be further developed in Deleuze’s latter works such as *Mille plateaux* written with the psychoanalyst Félix Guattari. Umberto Eco, relying on their work, uses the same metaphor in his explanation of semiotic processes in general. These processes occur in a rhizome, which has lines that intersect to create the possibility of individuation. In the rhizome, everything is connected, reversible and dismantable. The rhizome has, accordingly, no fixed inside or outside (Eco, *Dall’albero al labirinto* 65; cf. Eco, *Semiotica e filosofia* 112).

---

<sup>8</sup> Other authors famously referred by Deleuze in his analyses of processes of individuation are Gabriel Tarde and Gilbert Simondon (*Différence* 104).

Julia Kristeva arrives at similar ideas, when she argues that semiotic processes emerge in “a differentiated infinity whose unlimited combinatory never reaches its limit [borne].” The literary text would take place in “a zone of multiple marks and intervals whose non centered inscription realizes practically a polyvalency that has no possible unity” (*Sèméiotikè* 12–13). Subjectivity, in general, is constructed inside these semiotic processes: “the subject doesn’t exist; it is done and undone along a topology... the configuration of the discursive space” (*Le langage* 272).

Similar ideas have been advanced also in contemporary anthropology. In her celebrated study about gender in Melanesian culture, Marilyn Strathern argued for a notion of “person” which is almost as flexible and complex: “Far from being regarded as unique entities, Melanesian persons are as dividually as they are individually conceived. They contain a generalized sociality within. Indeed, persons are frequently constructed as the plural and composite site of the relationships that produced them” (13).

### 3 *Budapeste and Leite Derramado*

Chico Buarque’s *Budapeste* gives, in a nutshell, a clear and concrete example of the process of contracting contemplation. Before giving some more information about the content of the story, we will focus directly in this point, which concerns our argument. The main character, a Brazilian ghost writer, finds himself in Hungary, where a woman (Kriska) ends up teaching him the language of that country. The following passage describes his fascination with her skin:

Kriska suddenly undressed. I had never seen such a white body in my life. Her skin was so white that I wouldn’t know how to touch it... After contemplating it tirelessly, I desired merely to dab at her breasts, to dab at her small nipples, but I have not yet learn how to ask for things. Neither would I dare to move a finger without her consent. Discipline was very important to Kriska. During my first lessons she refused to quench my thirst, because I repeated water, water, water, and water, but always missing the right prosody. On another occasion, she paraded right in front of my nose with a pan full of delicious pumpkin breads, just to throw everything away, because I didn’t know how to call them. But before memorizing and correctly pronouncing the words of a language, we certainly start by distinguishing them, and by discerning their meaning: table, coffee, telephone, oblivious, yellow, sighing, Bolognese spaghetti, window, shuttlecock, joy, one, two, three, nine, ten, music, wine, cotton dress, tickling, mad, and one day I

discovered that Kriska liked to be kissed in the back of her neck. She then slipped out of her dowdy dress and I was bewildered by such whiteness. (*Budapeste* 45–46, italics added)

Formally, the passage develops around a refrain: this indefinite powerful sight of the whiteness of the woman's skin — a phanopoeia, as Ezra Pound would have called it (52). The sight unfolds duplicated, instead of being presented once and for all. The passage begins with the narrator referring to the whiteness of the woman. Then, in a movement of free association, he refers to the abstract concept of discipline. This gives him a connecting way to the past, through which he imperceptibly slides: "Discipline was very important to Kriska. During my first lessons [. . .]" The association of these ideas (discipline and whiteness) could be considered a cliché, but that is not our point.<sup>9</sup> What is important to our argument is how, in the narrative, the concrete sensation of whiteness has occasion to appear, and then to move to the background, in a way that it apparently disappears till it comes up again unexpectedly (in the end of the passage). During the process, the sensation is intensified. The mechanism at work in the narrative is not an ordinary repetition, but a contracting contemplation. It is not something that could be isolated, but an echo, a double, sustaining the narrative.

The general structure of *Budapeste* as a whole is constructed in a similar way. The narrator travels at least four times from Brazil to Budapest. The book seems to open up in some indeterminate time of the second voyage, but on the very next page the narrative slides forward to the time of the third or last voyage (Buarque 2003: 6). The narrator then casually gives the reason for his first voyage to Budapest, to where the whole scene imperceptibly slides back. The next chapter opens in the time the narrator spends in Brazil, between the first and the second voyages. But after a few pages the

---

<sup>9</sup> Brazil has a great ethnic diversity, and mixed-raced people were generally integrated into its society since the colonial times (Bethencourt 246). But the country is to the same extent pervaded by an ideology which correlates skin whiteness with the values of the elite. This happens to the point that, in Brazil, till nowadays, the acquisition of "middle-class status" "whitens" a person (Bethencourt 2). We will have the chance to see below that *Leite Derramado* is permeated by a restrained violence that connects with the issue of racism. The prejudice should not be attributed to Chico Buarque himself, who has the merit of not glossing over the shortcomings of his characters.

narrative recedes still further into the past, to a time when the narrator had never as yet left Brazil for any other country.

Still in the same chapter the narrative catches up with the time around the first voyage to Budapest, and then with the time around the second voyage to Budapest. The narrative moves more or less linearly from then on, but there are always some turns. For instance, chapter 3 settles on the time of the second voyage, but not on the beginning of the second voyage, and the narrative will have to move back a little in order for us to understand the situation the narrator is in. The same happens with chapter 5 in relation to the third voyage.

The narrator and the characters unfold in this process of sliding back and forth. In this way, their key features are intensified in a process similar to the one we analyzed in relation to Kriska's whiteness. In terms of its "ideological" content, the novel matches its formal outline. In *Budapeste*, the narrator is a ghost writer, who succeeds so well in his job that he feels not so much "deprived of his own writing" but as if he were "writing in the notebook of others" (18). He travels and learns to speak a difficult foreign language. At least in its beginning, his experience seems similar to what has been called "babbling." He cannot "distinguish" where words "begin or end" (8).<sup>10</sup>

Several themes in *Leite Derramado* are similar to those in *Budapeste*: the struggle to determine one's own identity and to make sense of one's own past experiences; the struggle to communicate with other persons in the process of learning a language, or of learning how to write. But here babbling meets aphasia. *Leite Derramado*'s narrator is an old man, probably an inmate or an inpatient who "speaks with the ceiling" (39), and could be in a coma. He "gasps more than speaks" (184), and seems to be unable to

---

<sup>10</sup> One could say that as an adult, he is still able to experience language in a pre-symbolic level. A level that Julia Kristeva would characterize as genuinely semiotic, and which is generally lost after what psychoanalysts call the mirror stage and the stage of acknowledgment of castration (*La révolution* 22, 43, 112–16, 134).

enunciate clearly what situation he is in. The book should read like a memoir but it is more than that: it conveys the improbable process of writing and not writing them.

In *Leite Derramado*, the identity of each character is even less independent of the general discursive flux. This novel makes more extreme the narrative processes that were already at work in *Budapeste*. Important things unfold in repetitions, but when they are repeated, they are not only emphasized: their meaning becomes enriched, sometimes contradictorily. The narrator justifies this by saying that “in old age, people are fond of repeating old affairs, but never with the same precision, because (for them) each remembrance is a mockery of an earlier remembrance” (*Leite derramado* 136).

A passage whose structure is similar to the one we quoted from *Budapeste* can make this clear:

Who knows if Maria Eulália didn't feel guilty for having been born as a girl? [. . .] Be it as it may, she had already compensated me with little Eulálio. . . I brought him in shorts with me to the Senate House, and asked someone to take a picture of him standing on the rostrum from which my grandfather used to give so many speeches [. . .] And one day he [Eulálio] came to tell me that he had become a communist. Let it be! I said to myself. In case we were to be taken up by communism, Eulálio d'Assumpção Palumba will be a member of some important bureau . . . But instead of communism, we had the military revolution of 1964 [. . .] One night [Eulálio] packed up his shit, and my daughter threw up her hands in despair: he had run away to a clandestine life [. . .] As time went by, we were called to fetch a child in the Army Hospital: the son of Eulálio and one of his cronies who gave birth to the child in prison. I raised him as if he were my own son... and asked someone to take a picture of him in shorts in the Senate House... one day, he became a communist. My daughter says he died in prison, but no one is sure of that. What I know is that I was called to fetch my son in the Army Hospital. (*Leite Derramado* 125–127, italics added)

The small child who was brought by the narrator to the Senate House — twice and under the very same circumstances: to be photographed in shorts on a rostrum — is first the child of the narrator's daughter and then the child of the child of the narrator's daughter. And then, eventually, the child is unequivocally called by the same narrator “my son” (quite literally, not metaphorically). What we have here is a grandson, who slides into a great-grandson, who slides back into a son. The narrative of *Leite Derramado* as a whole turns around similar lurking knots, which work up the identities of the narrator and characters, not without enriching them, each time, with new, partially

contradictory meanings. The knots are specific situations that are restated several times in the book: a French engineer who arrives at the harbor, a father who is murdered, a mother who touches her son's elbow inside a church, and a wife who disappears. No one knows if these are facts, deliberate fabrications, or fantasy and moonshine. Because the situations are perhaps all these things at the same time, it is not clear how exactly they happened. But they pulsate with the same cogency — the effect of what we characterized above as a contracting contemplation, emerging inside a matrix of fluxes.

The book makes, however, trenchant references to what seems to be just very well-known hard facts of the Brazilian history of the whole 20th century: coffee exports, the repercussions from the New York stock exchange crash, weapon importation, the invasion of Rio de Janeiro by Southern politicians, the menace of communism, the military revolution of 1964, the political resistance to the dictatorship, the rise of the international drug traffic, and that of evangelical churches. But these facts are not objectively presented nor chronologically (linearly) narrated. They all emerge as afterthoughts of the narrator, and their relation to his own life and fantasies remains nebulous. More pungent is the permanent, restrained violence that sometimes becomes rampant and delirious, in the relation of the narrator with his parents, or with his wife. The violence connects obscurely with the issues of racism, bastardy, the heat of the country, and the orange color.

Availing ourselves of Deleuze's words, we could characterize this violence and the issues with which it is connected as "the turmoil of a fulfilling contemplation, which folds into itself cases of expansion [détente] and contraction" (*Différence* 102). Availing ourselves of Buarque's own words, we could say that the writer is here once again struggling to give a fluid shape to some kind of compelling excess he feels. The situation is the same as when he had to deal with the construction of the identity of Eulálio and of the other characters of his novels. This is not a mechanical process dictated from outside, but one that emerges from "inside" as an act of contemplation. The act is actually what grounds the ordinary notions of outside and inside. There is something here that

precedes memory and thinking, being part of a primary sensibility, which constitutes the writer himself.

Popular singer and songwriter, Chico Buarque was known for being handsome and magnetic. There is something sensuous and charismatic about him. He was a ravishing sight in the musical programs of Brazilian television of the 1960s, but only to the same extent that he conducted himself always shyly and reservedly. There is an anecdote about a TV producer coming with the idea of using the cameras from below, because Chico Buarque kept looking to the ground while in the studio. In the documentary by Renato Terra and Ricardo Calil, *Uma Noite em 67 (A Night in 1967)*, there is a scene in which he is abruptly pandered and then questioned by a reporter. For a few seconds Buarque remains as if dumb, overcome with fear. There is an alarming tension in his embarrassed countenance that will soon convert — or rather, be shaped— into an arresting smile, as if he were able to focus on and transfigure an overcoming emotion. A similar process would be at work in the novels we analyzed here.

## WORKS CITED

- BARTHES, Roland. *L'aventure sémiologique*. Paris: Éditions du Seuil, 1985.
- BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1939.
- BETHENCOURT, Francisco. *Racisms: From the Crusades to the Twentieth-Century*. Princeton: Princeton University Press, 2013.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2003.
- BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2009.
- CAMPOS, Augusto de. Música popular de vanguarda. In: \_\_\_\_\_. *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 283-92.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- DELEUZE, Gilles. *Le pli: Leibniz et le baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *Empirisme et subjectivité*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010 [1953].
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit, 2005 [1991].
- ECO, Umberto. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Turin: Einaudi, 1997.

ECO, Umberto. *Dall'albero al labirinto: studi storici sul segno e l'interpretazione*. Milan: Tascabili Bompiani, 2007.

ECO, Umberto. *Sulla letteratura*. Milan: Tascabili Bompiani, 2008.

KRISTEVA, Julia. *Shmeiwtkh: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

KRISTEVA, Julia. *Le langage, cet inconnu: une initiation à la linguistique*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

POUND, Ezra. *ABC of Reading*. Introduction by Michael Dirda. New York: New Directions, 2010.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013 [1963].

STRATHERN, Marilyn. *The Gender of the Gift*. Berkeley: University of California Press, 1988.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. *Uma noite em 67* (Film documentary), Brazil, 2010.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

**Alessandro Zir** is PhD in Interdisciplinary Studies by Dalhousie University (Halifax, Canada, 2009). He has publications in Brazil, Canada, Chile, England, Poland, Portugal and USA, including a book, chapters of books, literary and movie criticism, papers, translations, and fiction. <http://lattes.cnpq.br/7023315469948047>

Recebido em 04/04/2017. Aprovado em 19/07/2017.

## A ARQUITETURA DO TRAUMA: UMA ABORDAGEM COMPARATIVA ÀS CONSTRUÇÕES DA MEMÓRIA NA LITERATURA LATINO-AMERICANA PÓS-DITADURA

Alice Donahue

University of New Mexico

**Resumo:** Este artigo apresenta uma análise literária comparativa de dois romances, *K.* (2011), do autor brasileiro Bernardo Kucinski, e *Perla* (2013), da autora uruguaia Carolina de Robertis. Tanto *K.* quanto *Perla* se concentram na memória pós-ditadura no Brasil e na Argentina, respectivamente. Focaliza-se especificamente o uso da casa como um símbolo para a memória individual e a cidade como um símbolo para a memória coletiva. Argumenta-se que, à medida que esses símbolos aparecem ao longo de cada romance, evocam as realidades históricas das práticas da justiça de transição pós-ditadura de cada país. Em última análise, este artigo ilustra como esses dois romances, bem como a literatura em geral, podem refletir processos da justiça de transição, direitos humanos e memória, mas também podem ser, em si mesmos, formas de memória.

**Palavras-chave:** Direitos humanos; justiça de transição; memória; literatura comparada

**Abstract:** This article presents a comparative literary analysis of two novels, *K.* (2011), written by Brazilian author Bernardo Kucinski, and *Perla* (2013), by Uruguayan author Carolina de Robertis. Both *K.* and *Perla* focus on post-dictatorship memory in Brazil and Argentina, respectively. It specifically focuses on the use of the house as a symbol for individual memory and the city as a symbol for collective memory. It argues that the extent to which these two symbols appear throughout each novel evokes the historical realities of post-dictatorship transitional justice practices of each country. Ultimately, this article illustrates how these two novels, as well as literature in general, can reflect processes of transitional justice, human rights, and memory, but can also themselves be forms of memory.

**Key words:** Human rights; transitional justice; memory; comparative literature

## **Introdução: uma análise comparativa**

O romance *K.* (2011), escrito por Bernardo Kucinski, e o romance *Perla* (2013), escrito por Carolina de Robertis, abordam a temática da memória e do trauma no Brasil pós-ditadura e na Argentina pós-ditadura, respectivamente. Enquanto *K.* foi publicado inicialmente em português, *Perla* o foi em inglês e depois foi traduzido para o espanhol. A autora de *Perla*, Carolina de Robertis, é de ascendência uruguaia, mas vive e trabalha nos Estados Unidos, enquanto o autor de *K.*, Bernardo Kucinski, é jornalista e professor no Brasil. Não obstante, apesar das semelhanças entre os dois romances, cada um deles tem particularidades que evocam as diferenças culturais, sociais e políticas entre os dois países, bem como seus diferentes padrões da justiça transicional no período pós-transicional. Este ensaio pergunta, então, como a forma e o uso de dispositivos literários em cada texto refletem a realidade sociocultural da justiça transicional de cada país respectivamente. Em particular, ambos os romances usam a casa como um símbolo para a memória pessoal e a cidade como um símbolo para a memória coletiva. No entanto, a frequência e a forma como esses dois símbolos aparecem ao longo de cada romance representam a maneira em que cada um dos países confrontou os horrores de seu passado ditatorial e dos mecanismos de justiça transicional por eles implementados.

A justiça transicional se refere geralmente ao período após um tempo de abusos massivos de direitos humanos, quando um país transita para a democracia, e se concentra em enfrentar o passado, reparar crimes de direitos humanos anteriores e restabelecer a paz (Barahona 360). Em outras palavras, a justiça transicional pode ser definida como “a concepção de justiça associada a períodos de mudança política, caracterizados por respostas legais para enfrentar os erros de regimes repressivos antecessores.” (Teitel 69). Mecanismos de justiça de transição incluem julgamentos, comissões de verdade, memoriais e reparações, entre outros (Atencio; Schneider 13). A Argentina é conhecida por seu uso de uma comissão da verdade durante seu período de justiça transicional (Chavez-Segura 233). O relatório de verdade *Nunca más* (1984), criado pela comissão da

verdade, é o primeiro verdadeiro relatório de sua espécie (longo, detalhado, público e focado em testemunhos de vítimas) e também um dos mais famosos da região e do mundo (id. ibid.). O Brasil, por outro lado, é conhecido por não ter implementado muitos mecanismos de justiça transicional no período pós-ditadura, especialmente em relação ao seu vizinho, a Argentina (Atencio ; Schneider 14). Em 1979, o Brasil aprovou uma lei de anistia que perdoou qualquer pessoa envolvida com a ditadura (id.16). Isso afetou em grande parte os processos de justiça transicional, sendo que nenhum dos atores envolvidos em violações de direitos humanos foi julgado por seus crimes (id.ibid.).

Os mecanismos de justiça transicional da Argentina inspiraram muitos outros países latino-americanos a seguir padrões semelhantes (Sikkink; Walling). Por exemplo, o Chile, como a Argentina, também implementou mecanismos audaciosos de justiça transicional imediatamente após a queda da ditadura(id.). Não obstante, o Brasil esperou uma década inteira antes de implementar um “tímido programa de reparações.” (Atencio, 2013: 8). Nos últimos anos, o Brasil também criou uma comissão de verdade, mais de vinte cinco anos após a ditadura ter terminado(id.7). O romance *K.* (2011) foi publicado no mesmo ano da inauguração da comissão de verdade do Brasil (Atencio, 2014: 58). Apesar da pressão doméstica e internacional, o Brasil ainda não responsabilizou os torturadores durante a ditadura (Atencio; Schneider 16). No entanto, embora o Brasil não se destaque na implementação de mecanismos oficiais de justiça transicional, as produções culturais e artísticas têm desempenhado um papel importante na sociedade brasileira e nas tentativas populares de confrontar o passado (id.14).

Embora o processo de pós-transição seja composto de uma variedade de mecanismos e processos, este artigo concentra-se na questão da verdade e da memória em sociedades pós-ditaduras. Para os propósitos desta investigação, defino verdade como a transparência do Estado e uma visão holística do passado, incluindo as perspectivas dos autores dos abusos dos direitos humanos, bem como a das vítimas. Além disso, enfatizo principalmente a perspectiva das vítimas, a história “verdadeira” das vítimas, em contextos em que o Estado e os perpetradores de violações dos direitos humanos impuseram uma narrativa uniforme que geralmente as exclui.

Tanto *Perla* como *K.* se concentram nos processos individuais de memória que são respectivamente moldados (através da trama, forma, simbolismo e desenvolvimento dos personagens) pelas realidades históricas e culturais da memória coletiva de cada país e sua maneira particular de lidar com o passado. Dessa maneira, esses dois romances apontam à função da produção cultural dentro do campo da justiça de transição. Especificamente, o trabalho de memória cultural se concentra tanto na leitura detalhada da representação da violência no texto quanto na análise do contexto histórico maior (Atencio; Schneider 12). Os dois romances fornecem uma representação cultural da violência e o impacto duradouro do contexto histórico que os textos abordam: os regimes ditatoriais que dominaram o Cone Sul nas décadas de 1960-90.

Pode-se dizer que a análise da literatura e das produções culturais é um campo relativamente recente nos estudos da justiça de transição, em que os estudiosos analisam essas produções culturais refletindo sobre ditaduras e períodos de violações massivas de direitos humanos (Atencio; Schneider 13). Portanto, a relação entre a justiça de transição e a literatura e/ou produções culturais como representações da memória coletiva é relativamente pouco estudada no campo da justiça de transição (id. ibid). Assim, este estudo, com uma abordagem comparativa e interdisciplinar, contribui para uma parte pouco estudada da literatura acadêmica sobre justiça transicional.

Especificamente, esses dois romances contêm semelhanças estruturais que são características de muitas outras obras de memória. Ambos os livros são formados por uma amálgama de memórias e perspectivas das vítimas, os torturadores, os membros da família e os espectadores. A forma narrativa desses dois romances reflete uma característica fundamental dos estudos da memória: a mistura de eventos, memórias, sentimentos, pensamentos e personagens, desarticulados e fragmentados (Jelin; Rein; Godoy-Anatívia 16). Além disso, cada história se concentra na memória individual do protagonista, bem como na memória coletiva de uma variedade de vozes unidas. Os dois romances, intitulados com o nome do protagonista de cada história, apresentam um espaço onde o desafio da memória, tanto individual como coletiva, pode ser decifrado. Um dos vários desafios no estudo da memória é a diferenciação entre a memória individual e a coletiva

(Barahona 361). Nesse sentido, ambos os romances não somente refletem as características da experiência da memória e do campo dos estudos da memória, com processos não lineares, perspectivas múltiplas, contradições epistemológicas e a autodúvida persistente, mas também são, por si mesmos, espaços para resolver essas ambiguidades, e tentar lançar luz sobre essas incertezas. Em outras palavras, os dois romances não somente refletem a memória, mas são em si mesmos locais de memória.

### ***Perla* e a justiça transicional na Argentina**

*Perla* é a história da personagem-título do romance, uma jovem cujo pai é um ex-militar que participou ativamente da ditadura argentina. O romance é dividido entre os eventos atuais pós-transição e memórias da ditadura. A protagonista, Perla, está apaixonada por um ativista que busca recuperar a memória das vítimas da ditadura e o que aconteceu a elas e a seus descendentes.<sup>1 2</sup> Certo dia, quando Perla está sozinha em casa, recebe a visita de um estranho. Ele está molhado, sugerindo a figura de um afogado, imagem que é realçada por deixar-se cair prostrado no chão da sala da casa de Perla: “And I was alone for three more nights until this stranger broke in without shattering a single pane.”(De Robertis 9). O estranho não “quebrou nenhum vidro” porque não é um intruso. Em vez disso, é uma representação de uma memória que foi reprimida. Perla, a princípio desconfiada, começa a falar com ele. Aqui começa a longa jornada psicológica da protagonista para enfrentar o passado. Tomando a casa como um símbolo para a memória pessoal de Perla, a chegada desse fantasma simboliza o ressurgir de uma memória reprimida, a presença incomum e disruptiva de um pensamento desagradável e de uma realidade dolorosa que emerge do passado.

A narrativa de *Perla* é composta de vários flashbacks de sua vida familiar, e eventos recentes com seu namorado, bem como flashbacks do estranho: de quando apaixona-se

---

<sup>1</sup> O namorado de Perla trabalha para HIJOS (Filhos e Filhas de Identidade e Justiça contra o Esquecimento e Silêncio), uma organização de direitos humanos dedicada a ajudar as vítimas da ditadura argentina (Andreozzi, 19).

<sup>2</sup> “...he told me about a meeting friends of his had organized. They were part of an exciting group called HIJOS, like the Madres de Plaza de Mayo, only by and for children of the disappeared who were now young adults” (De Robertis, 82).

por sua esposa, e de sua tortura durante a ditadura. A narrativa inclui até mesmo algumas passagens sobre os pais de Perla: por que seu pai se tornou um militar, e como sua mãe acabou tão emocionalmente fechada. Quando Perla inicia essa longa, árdua e emocionalmente extenuante viagem, começa a se comportar estranhamente. Questiona sua sanidade, e tem muitos momentos de indecisão sobre o que fazer com o estranho em sua casa. Teme que os vizinhos, seu namorado, ou mesmo a empregada possam notar a sua presença, refletindo seu medo ao confrontar o fantasma ou a memória, identificando-se com ele e permitindo que ele molde sua história pessoal. Porque Perla ainda não está pronta para confrontar pessoalmente essa memória, ela não quer que o público saiba disso também, reforçando a relação entre memória pessoal e coletiva.

Em *Perla* a perspectiva da protagonista é contada a partir da primeira pessoa. A terceira pessoa é usada para narrar o monólogo interno do fantasma. O fantasma, como Perla, está confuso, não sabe como chegou à casa de Perla, e também ele está empreendendo uma jornada de descoberta de suas memórias passadas. Às vezes, quando Perla e o fantasma estão falando, seu diálogo é paralelo ao estilo e ao tom de um interrogatório entre um torturador e um prisioneiro, com o fantasma ferido e impotente no chão, e Perla sadia, no controle e pressionando-o para respostas: “...she says, What else do you remember?/ Why?/ I want to know./ Why?/ I want to understand./ Understand what?/ Why you’re here.”(De Robertis 53). No entanto, essa dinâmica também aparece como um diálogo interno dela consigo mesma, um símbolo de suas lembranças reprimidas e de seu passado. Em outras palavras, o fantasma é também um símbolo da mente inconsciente de Perla. Até certo ponto, o procedimento simboliza a capacidade de Perla de suprimir seu subconsciente. Trata-se de uma narrativa dominante para reprimir uma contranarrativa, assim como a de um torturador para oprimir e subjugar sua vítima.

O tema do inconsciente aparece ao longo do romance. Perla estuda psicologia na universidade e a narração inclui várias referências a teorias psicológicas. Quando, mais tarde, ela faz longas caminhadas pela cidade para pensar, descobre que seus pés “inconscientemente” a levam a certas partes de Buenos Aires, especificamente partes que representam a memória argentina da ditadura:

I exited at Plaza de Mayo. Upstairs, in the streets, light stung my eyes. I walked to the plaza... I didn't know why I had come here but I stood, taking in the vast spreading presence of the plaza, which throbbed with pride or sun or history, its pink flagstones empty but still straining, surely, under the weight of all the steps that had traversed this patch of earth in the long years in which it had been a congregating place... The past has not disappeared, far from it, the millennium may have turned and placed us in the fresh new twenty-first century, but that does not protect us from the reach and clear-eyed gaze of the past. Perhaps that was why I had come here, against the current of my own conscious mind. To be recognized.(De Robertis 157-159)

Através da casa e da cidade, a luz é um símbolo para a verdade. Como tal, quando Perla chega à Plaza de Mayo, onde muitas mães e avós dos desaparecidos marcharam incansavelmente exigindo respostas do governo durante a ditadura, a praça é inundada de luz, tornou-se um local histórico de verdade e memória. A descrição da praça e o que ela representa abrange várias páginas, exemplificando uma tendência ao longo do romance de apresentar a cidade em grande detalhe. Além disso, aqui, o direito humano à cidade, ou o direito aos espaços públicos, ao protesto e à assembleia, interagem com o direito individual de Perla à verdade e à memória. Ela diz que sua mente inconsciente a conduz à praça como se inconscientemente soubesse que essa praça, e o que ela representa na história contemporânea da Argentina, também deva ter alguma relevância para sua própria história pessoal.

Similarmente, o fantasma ainda não sabe como ou por que chegou à casa de Perla, por que motivo sua mente inconsciente o trouxe ali:

The more memories come, the more his mind feels cut open, wounded, and the more he looks to this house to hold him, even though this place is not entirely safe—he knows this, he can feel it, this house has its own specters. But he has a chance here, a chance at—what? At accomplishing what he came for, a purpose he still doesn't know, but whose presence he senses, afloat on the air, vague and as yet unseen.(De Robertis 51)

Como o fantasma está enfrentando e descobrindo memórias dolorosas, ele “looks to this house to hold him.” Como símbolo da memória individual, a casa encapsula a memória do fantasma, a dor do fantasma. A casa é o cenário físico para o processo de confrontar a memória de Perla e do fantasma, bem como um recipiente que encerra e mantém essas memórias. Em outras palavras, as paredes da casa e o recinto da casa em que os personagens dialogam (a sala) são o que torna a memória da casa individual e privada. No entanto, enquanto a casa é um lugar privado e seguro para a memória pessoal,

é também um espaço construtivo. Eventualmente, Perla deve sair para a cidade para alcançar a verdade completa.

A dor física que o fantasma sofreu, evidenciada por memórias de tortura e de afogamento, corresponde à dor emocional e psicológica que Perla está enfrentando ao confrontar suas próprias lembranças: “The more memories come, the more his mind feels cut open, wounded...” (De Robertis 51). No entanto, essa dor não pode ser facilmente expressa, e Perla se esforça para comunicar o que está acontecendo com ela, o que está passando, com dificuldade até mesmo para Gabriel, seu namorado e confidente. Assim, a dor, o sofrimento e a memória de Perla e do fantasma estão encerrados dentro da casa, dentro da esfera da memória pessoal e privada. Para aliviar-se dessa dor, ela deve encontrar ajuda da cidade e de seu país e tornar pública sua história pessoal.

Ao decidir sobre o que fazer com o estranho em sua casa, Perla começa a refletir sobre aspectos de sua infância. Lembra-se de como seus pais lhe disseram sempre para não escrever, não falar com repórteres e não acreditar nas “mentiras” dos manifestantes que pediam o retorno de seus filhos desaparecidos.<sup>3</sup> No entanto, ao refletir sobre isso, ela começa a questionar a verdade das palavras de seus pais: “Unless the people in the plaza were the ones with the truth, and I was the one who breathed in lies” (De Robertis 37).” A memória como construto instável, e a ansiedade persistente da autodúvida, assim como a manipulação potencial da verdade e da memória, são temas recorrentes nas obras da pós-ditadura. Como tal, a estrutura fragmentada do romance, abrangendo o passado, o presente e o futuro, e incorporando a perspectiva de vários personagens, bem como a perspectiva central de Perla, que está impregnada de várias emoções em parte desconhecidas pela jovem, reproduzem o próprio processo psicológico da lembrança (Jelin;Rein;Godoy-Anativia 16). Perla reflete sobre seu passado familiar, perguntando quais partes são verdadeiras e quais partes são invenções, indicando, ao mesmo tempo, como uma sociedade pós-conflito pode refletir sobre seu passado, questionando a verdade e o potencial de uma narrativa ser fabricada ou imposta.

---

<sup>3</sup> Aqui, ela está se referindo às mães da Plaza de Mayo que protestaram ativamente no centro de Buenos Aires exigindo respostas para seus filhos desaparecidos, a maioria dos quais eram estudantes ativistas universitários que haviam sido sequestrados e mortos pelo governo (Andreozzi 19).

Em *Perla*, a casa da protagonista é o cenário principal da história e tanto ela como as ruas da cidade são descritas em detalhe ao longo da história. A descrição do cenário, tanto do âmbito doméstico como do público, invoca um sentido de orientação fixa e estabilidade, apesar da dolorosa jornada psicológica da protagonista. Essa estabilidade aponta para a verdade histórica, para a responsabilidade e a justiça que foi estabelecida pelo estado argentino no período pós-ditadura, um contexto epistemologicamente estabilizador através do qual Perla se pode orientar.

Um dia, enquanto Perla está na casa de seu namorado, ela vê uma cópia de *Nunca más* em sua prateleira de livros. Embora o relatório seja de conhecimento comum na Argentina, Perla nunca o leu ou mesmo viu um exemplar dele: “Needless to say, *Nunca más* could not be found in my house.” (De Robertis 117). O fato de um exemplar de *Nunca más* não poder ser encontrado na casa de Perla reforça como a memória pessoal da jovem está fora de sincronia com a memória coletiva da Argentina. Ela ainda não descobrira a verdade sobre seu próprio passado e como esse passado se encaixaria na história argentina e na memória da ditadura. Além disso, apesar de a maioria dos argentinos, especialmente em Buenos Aires, possuir ou ter lido *Nunca más*, Perla ainda não está familiarizado com o texto.

O relatório *Nunca más* é reconhecido como um dos relatos de verdade mais bem-sucedidos da região e do mundo (Chavez-Segura 233). *Nunca más* foi uma ferramenta às vítimas da ditadura para comunicarem sua dor e memórias, o que, como evidenciado por Perla, pode ser muito difícil. Segundo Sikkink e Lutz, *Nunca más* provocou uma “cascata de justiça” no sentido que, desde a sua publicação, muitos outros países da região também formaram comissões de verdade e relatórios sobre os crimes cometidos por agentes do estado durante as ditaduras militares (4). A “cascata da justiça” é a ideia de que, uma vez que um país comece a enfrentar abusos de direitos humanos no passado, novas normas regionais e internacionais sobre direitos humanos serão formadas, levando outros países a adotarem mecanismos de justiça transicional e confrontar seus passados (id.ibid.). No entanto, embora a Argentina e o Brasil sejam vizinhos geograficamente, a famosa comissão de verdade da Argentina não inspirou nem pressionou o Brasil a fazer o mesmo.

No caso da protagonista, Perla, seu próprio processo pessoal de memória está fundamentado nas tentativas institucionalizadas de resgatar a verdade e a memória de seu país. Depois de ler passagens de *Nunca más*, Perla começa a fazer conexões entre os relatos de vítimas de tortura e o trabalho de seu pai como militar:

In the pinkdark behind my eyelids I saw hooded bodies naked in a cell, a steel rod, spread legs, toes clenched against a bloody floor, an empty kitchen with the chairs overturned and then my father's hands on our polished dining table and his feet marching into an office and his silhouette at my bedroom door at night, broad and strong and black, blocking out the light from the hall. (De Robertis 117)

A figura do pai de Perla bloqueando a luz do corredor, ou a verdade escondida que emana de outras partes da casa, da sua mente inconsciente, simboliza o modo como a narrativa do seu pai, no passado, impediu previamente Perla de chegar a sua própria verdade. Não obstante, com a ajuda de seu namorado e ferramentas de memória patrocinadas pelo estado, Perla é capaz de aprender sobre a ditadura e juntar partes de seu passado. Este padrão contrasta com *K*, onde o símbolo da casa e da cidade é menos proeminente, sugerindo a institucionalização mais escassa no Brasil quanto à recuperação do passado e de justiça de transição.

Enquanto Perla confronta o fantasma em sua casa e tenta entender o que está acontecendo, ela às vezes, como vimos, sai para fazer longas caminhadas pelas ruas de Buenos Aires. No entanto, por vezes a cidade também faz com que se sinta muito sobrecarregada:

The street met us all with blaring horns and impatient cars. The tall buildings loomed over us, as always, causing their implacable shadows. Today they stood taller than ever. The strangers around me seemed to walk to the inaudible clicks and clacks of a hidden potent timepiece, the invisible machine that powers Buenos Aires, and though I usually fell in step without a thought, today I could not walk like them. My legs were loose, unleashed. I had lost the gait of reason within myself. You cannot walk with perfect reason when a dripping man who may not even be a man has appeared in your house (De Robertis 11).

O confronto inicial de Perla no início da história com o fantasma em sua casa, o fantasma de seu passado, a faz sentir-se estranha e fora de lugar na cidade, como se estivesse nadando contra a corrente, e já não se encaixasse na cultura e no clima social de Buenos Aires. Mais uma vez, sua memória individual está fora de sintonia com a

memória coletiva. No entanto, as ruas da cidade são um lugar para ela organizar seus pensamentos e descobrir-se. Em outras palavras, perdida e confusa, Perla sai para a cidade à procura de respostas. Confusa em relação à sua memória individual, ela procura na memória coletiva do seu país uma orientação. Assim, a cidade é a contrapartida coletiva à sua memória individual focada dentro da casa.

Ao longo da história e da descoberta de Perla de seu passado, a narrativa faz referência a muitos marcadores sociais e culturais bem conhecidos da verdade, lembrança e justiça de transição, incluindo as mães da Plaza de Maio,<sup>4</sup> o relatório de verdade, *Nunca más*, e o famoso filme, ganhador de um Oscar, *The Official Story*.<sup>5</sup> Todos esses fenômenos sociais e marcos culturais impulsionam Perla em direção a verdade, levando-a a questionar e a construir hipóteses sobre seu próprio passado. Ao ilustrar o vínculo inextricável entre memória individual e memória coletiva, o direito à cidade, ou à expressão pública e coletiva do indivíduo, surge como um direito humano fundamental: “The right to the city is far more than the individual liberty to access urban resources: it is a right to change ourselves by changing the city...The freedom to make and remake our cities and ourselves is, I want to argue, one of the most precious yet most neglected of our human rights.”(Harvey 23). A cidade e a esfera pública refletem os direitos e identidades dos indivíduos. Seguindo a metáfora da casa e da cidade, o direito de “mudar a nós mesmos mudando a nossa cidade” é, em outras palavras, o direito à verdade e a justiça retributiva patrocinada pelo Estado, o direito aos processos coletivos e públicos de memória, que podem nos ajudar a “mudar a nós mesmos,” ou alterar e afetar o indivíduo. Especificamente, quando Perla visita a Praça de Maio que foi usada como um local de protesto durante a ditadura, o leitor lembra-se da história de Buenos Aires, onde a cidade e os espaços públicos foram usados para fazer demandas pessoais e defender os direitos humanos individuais. No entanto, o leitor também percebe como estar fisicamente presente na praça leva Perla a questionar as coisas sobre si mesma e seu passado, e leva-a a “mudar-se,” caminhando pela cidade.

---

<sup>4</sup> “It would be difficult now to imagine the crime of disappearance in Argentina without the white-kerchiefed Madres marching circles around the Plaza de Mayo carrying blown-up, grainy black and white ID photos of their relatives.” (McClennen & Slaughter 7)

<sup>5</sup> Este filme é sobre crianças sequestradas durante a ditadura. O filme é muito conhecido na Argentina e em todo o mundo, e é uma das principais produções culturais que representam a guerra suja da Argentina.

Enquanto a memória individual, a verdade e a autoidentificação, ou a capacidade de definir a própria identidade, durante o período pós-ditadura, dependem em grande parte da informação divulgada pelo Estado, e das ferramentas e recursos disponibilizados pelo Estado, tais como monumentos, museus, relatórios de verdade e programas de assistência, a cidade e o estabelecimento da memória coletiva emergem como um direito humano fundamental, uma necessidade no processo de autodeterminação. O indivíduo não só tem direito à expressão pessoal e à memória individual, mas também à expressão pública e à memória coletiva. Assim, a memória individual e coletiva estão sempre em diálogo uma com a outra.

Especificamente, a figura do fantasma na casa de Perla simboliza a confluência entre memória coletiva e memória pessoal. A construção do fantasma em *Perla* reflete histórias pessoais e características da jovem, mas também características que apontam para tendências gerais na história da ditadura argentina. O homem molhado conota que o fantasma morreu por afogamento. Durante a ditadura na Argentina, muitos prisioneiros políticos foram lançados de aviões militares no oceano Atlântico ou no Rio da Prata nos chamados voos da morte (Feitlowitz 29). Esse fantasma afogado, ainda que representativo da memória individual de Perla, é também representativo de um fenômeno histórico maior, característica proeminente da ditadura argentina. A memória social e coletiva permite a Perla atribuir significado a seus pensamentos e lembranças que, de outra forma, seriam muito confusas e desorientadoras (Barahona 361). Em outras palavras, a memória coletiva é como uma avenida pela qual o indivíduo transita, gerando significado a partir de seu entorno. Assim, a memória coletiva dá sentido à memória pessoal.

No final da história, Perla descobre seu passado e chega a várias organizações que se especializam em ajudar as vítimas da ditadura como ela. O fantasma na casa de Perla é uma representação de seu pai biológico, um dissidente político que foi torturado e morto pela ditadura militar. Através das próprias memórias do fantasma, o leitor descobre que a mãe biológica de Perla também era prisioneira e dera à luz na prisão. Perla, como muitos outros bebês de dissidentes políticos, fora adotada por uma família militar:

The day after my escape, I went to Las Abuelas' office, a warm, cluttered space in downtown Buenos Aires...She filled out a form for me and arranged for the drawing of my blood. It would take a few months, she said, to decode the DNA. Did I want to look at the book of disappeared parents? I shook my head. I did not want to look." (De Robertis 223)

Aqui, Perla confia na ajuda de uma organização para descobrir quem é sua família biológica, para ajudá-la a descobrir sua história pessoal. Embora esteja assustada e “não queira olhar,” essa organização está ali para ajudá-la, mostrando a utilidade e a necessidade de assistência externa. Além disso, esse padrão, de crianças sendo sequestradas e adotadas por agentes militares, foi outra característica proeminente da violência exercida pela ditadura argentina contra os cidadãos, e, embora caracterize a história pessoal de Perla, também lembra um trauma coletivo (Feitlowitz 78). Assim, a “memória social” da Argentina, as ONGs, os protestos públicos, as produções culturais e os mecanismos institucionalizados de justiça transicional do Estado permitiram a Perla descobrir sua própria memória pessoal e reconstituir sua identidade.

### ***K* e a justiça transicional no Brasil**

Por outro lado, o símbolo da casa e da cidade em *K*, embora presente, aparece com muito menos frequência do que em *Perla*, sugerindo como o Brasil como um todo tem feito muito menos para investigar e estabelecer a verdade e a memória da ditadura militar de 1964-1985. *K* é a história de um homem de certa idade, o senhor K., que procura desesperadamente sua filha, professora da Universidade de São Paulo, que desapareceu durante a ditadura brasileira. Embora essa história seja apresentada como um romance de ficção, é sabido que a história do desaparecimento da filha de K. se baseia no desaparecimento da irmã do autor Kucinski em 1974, que também foi professor de química na Universidade de São Paulo (Atencio, 2014: 58). À medida que K. avança em suas investigações sobre o desaparecimento de sua filha, cada pista, geralmente fornecida por um funcionário do governo ou um colaborados deste, deixa-o mais confuso, ao invés de mais próximo da verdade. Isso ilustra a intenção ativa do Brasil de manter escondida a história da ditadura e contrasta dramaticamente com *Perla*, onde a jovem é capaz de realmente obter respostas através da ajuda das organizações e do relatório de verdade,

entre outros elementos. Além disso, o efeito desse tipo de tratamento do governo brasileiro contribui para a tortura psicológica de K., mostrando como certas formas de tortura persistem após a ditadura.

*K.* é narrado quase exclusivamente na terceira pessoa, quer se concentre no protagonista, K., ou em outros personagens secundários. Muitos dos capítulos incluem perspectivas de uma variedade de atores e personagens diferentes, de modo que cada capítulo individual pode ser lido sozinho como um conto autônomo (Atencio, 2014: 58). A escolha de uma narração de terceira pessoa assinala também como o romance de Kucinski demonstra a prevalência de uma cultura de silêncio em relação à violência ditatorial. A narração em terceira pessoa sugere que K. não tem, com efeito, uma voz própria, ou seja, não possui o controle sobre sua própria história. Assim como a memória coletiva do Brasil evidencia a supressão da verdade sobre a repressão durante o regime militar, a memória e a expressão pessoal de K. também sofrem uma forma de censura.

O enredo de *K.* centra-se numa tentativa inútil de descobrir o que aconteceu à sua filha, navegando através de várias armadilhas burocráticas, num labirinto kafkiano de desespero.<sup>6</sup> E, enquanto ao final o leitor pode supor o que aconteceu à filha de K., o próprio K. realmente nunca descobre a verdade. Assim, as perspectivas narrativas encontradas em *K.* não espelham os monólogos internos como em *Perla*, porque K. é deixado no escuro e não tem as ferramentas ou as oportunidades para confrontar e refletir sobre a violência da ditadura.

Ainda existem muitos silêncios sobre o período da ditadura no Brasil (Atencio, 2013: 8). Em *K.*, não só são a casa e a cidade símbolos menos proeminentes, mas o cenário da história, especificamente a cidade de São Paulo, em geral é quase inexistente.

---

<sup>6</sup> *Kafkiano* é definido pelo *Meriam-Webster Dictionary* como “: of, relating to, or suggestive of Franz Kafka or his writings; especially: having a nightmarishly complex, bizarre, or illogical quality <Kafkaesque bureaucratic delays>” (Merriam-Webster). “Franz Kafka (1883-1924) was a Czech-born German-language writer whose surreal fiction vividly expressed the anxiety, alienation, and powerlessness of the individual in the 20th century. Kafka's work is characterized by nightmarish settings in which characters are crushed by nonsensical, blind authority. Thus, the word Kafkaesque is often applied to bizarre and impersonal administrative situations where the individual feels powerless to understand or control what is happening” (Merriam-Webster). A referência ao estilo e emoção kafkiano da história é também evidente no título do livro e no nome do protagonista, K, bem como a menção de Kafka e os temas e ideias que citou em seu trabalho em um dos últimos capítulos, “Sobreviventes, uma reflexão” (Kucinski 161-165).

Em contraste com *Perla*, onde a narração descreve consistentemente as ruas, edifícios e multidões da cidade, esse tipo de descrição não aparece em *K*. Muitos capítulos focalizam a ansiedade, a tristeza e a confusão do protagonista, concentrando-se principalmente em suas ações, nos passos de sua busca frustrada por sua filha, e no seu senso geral de pânico, sem descrever o cenário em muito detalhe. Esse tipo de enquadramento sugere os obstáculos postos pelo Estado à verdade e a memória no Brasil, o sentimento ansioso e desorientador de ser deixado no escuro, de carência de fechamento emocional, e a falta de assistência do Estado e da sociedade.

O primeiro capítulo de *K*, “As cartas à destinatária inexistente,” começa com uma carta, escrita em dezembro de 2010, de um autor não especificado a um destinatário não especificado. No entanto, com base no conteúdo da carta, pode-se supor que é escrita a partir da perspectiva de um dos filhos de K., falando sobre sua irmã falecida, a filha de K.: “Nunca conheceu meus filhos. Nunca pôde ser a tia de seus sobrinhos.” (Kucinski 3). A carta descreve como o correio para a filha desaparecida de K. ainda está sendo enviado para seu antigo endereço. A filha não tinha um endereço fixo: “De fato, não eram lares, lugares de criar filhos e receber amigos; eram antimoradas, catacumbas de se enfurnar por meses, como os cristãos em Roma, ou apenas semanas ou dias, até que alguém caía e recomeçavam as escapadas, a busca frenética de novo esconderijo.” (Kucinski 16). Aqui, a casa como símbolo de memória pessoal emerge antes que a filha tenha desaparecido: a filha é dissidente e deve viver e pensar num mundo censurado, escondido do governo e da sociedade. Assim, ela não tem uma casa, não tem um recipiente pessoal para suas memórias e sua identidade; tudo o que ela tem são abrigos temporários, como “catacumbas,” que também prefiguram a morte. Além disso, a busca frenética da filha de K. por uma casa ou uma moradia temporária reflete a busca frenética de K. pela verdade ou por respostas, enfatizando ainda mais o paralelo entre o símbolo da casa e a verdade e a memória pessoal. No entanto, como observa a carta, essas casas que a filha procurava não eram casas reais, mas sim “catacumbas,” ou túmulos. Da mesma forma, a busca frenética de K. pela verdade não lhe dá respostas, e finalmente ele morre exausto depois de anos de busca.

Assim como o filho de K. pensa sobre esse detalhe estranho e macabro, que o correio para sua irmã desaparecida ainda esteja sendo enviado para sua antiga casa, ele também reflete sobre o simbolismo dessa casa: “Só então me dei conta que se tivesse vendido essa casa, como tantas vezes cogitei, teria perdido as referências de metade da minha vida. Só então entendi o filho mais velho que disse não, essa casa não é para vender nunca. Para ele, essa casa é o lugar da totalidade de suas lembranças.” (Kucinski 16). Esta citação no começo do livro estabelece o símbolo da casa como um lugar para a memória pessoal. No entanto, ao longo do resto da história, essa relação é desafiada, já que o símbolo da casa não aparece com muita frequência, e o protagonista é incapaz de alcançar a verdade e a memória pessoal. O filho de K. continua recebendo correio para sua irmã falecida porque o Estado não reconheceu seu desaparecimento e sua morte: “Sim, a permanência do seu nome no rol dos vivos será, paradoxalmente, produto do esquecimento coletivo do rol dos mortos.” (Kucinski 17). O título do capítulo indica a estranha maneira pela qual um morto continua a receber o correio, mas também reproduz o formato do próprio capítulo, uma carta que é endereçada a ninguém. Essa estranheza corresponde ao sentimento desorientador, frenético, kafkiano da busca de K., que, em pleno desespero, procura por alguém que desapareceu por completo, que aparentemente não existe - ou não existiu. Suas tentativas de encontrar a verdade são persistentemente deixadas sem resposta pela sociedade.

Mais adiante na história, no capítulo “A terapia,” a narração introduz um novo personagem, uma jovem de 22 anos que sofre de trauma e depressão. Quando ela conta sua história a uma terapeuta, fala de uma casa em que costumava trabalhar como empregada doméstica. A terapeuta está curiosa sobre a casa e pede à jovem para descrever a casa: “Era uma casa como qualquer outra, mas grande, numa ribanceira, bem lá em cima do morro, em Petrópolis... Lá no andar de baixo, além das celas, também tinha uma parte fechada, onde interrogavam os presos, era coisa ruim os gritos, até hoje escuto os gritos, tem muito grito nos meus pesadelos.”(Kucinski 125)<sup>7</sup>. À medida que a jovem

---

<sup>7</sup> Esta citação é também uma referência à casa da morte, uma casa clandestina localizada em Petrópolis que foi usada para torturar os dissidentes políticos durante a ditadura brasileira (Archdiocese of São Paulo 173-179).

empregada continua a contar sua história, menciona uma prisioneira que viu com um rosto assustado e um nome complicado, a qual engoliu uma cápsula de veneno que tinha escondido entre os dentes antes que os guardas viessem interrogá-la. Com base em informações dos capítulos anteriores, o leitor pode supor que essa mulher é a filha de K. Esse é o capítulo em que o leitor pode finalmente entender o que aconteceu à filha de K., assim como é o capítulo em que o símbolo da casa emerge com mais força. A imagem da casa, tanto na narrativa da história como no processo de pensamento da jovem, facilita a realização e a expressão da memória pessoal.

A cena também é paralela à dinâmica entre Perla e o fantasma no livro de De Robertis, uma dinâmica que tanto reflete a relação interrogativa entre um torturador e uma vítima - com a terapeuta persistentemente a fazer mais perguntas tentando descobrir mais - quanto é uma representação simbólica de um monólogo interno, ou um diálogo com uma representação externa de si mesmo. Essa é uma cena de memória, verdade e respostas, articulada na imagem de uma casa. No entanto, o protagonista, K., não faz parte da cena. Embora a memória exista e as respostas ou a verdade existam em algum lugar, K. não pode encontrá-las. K. está perdido em um labirinto sem fim. Isso alude ao que K. observa no final do romance: “Como foi possível nunca ter refletido sobre esse estranho costume dos brasileiros de homenagear bandidos e torturadores e golpistas como se fossem heróis ou benfeitores da humanidade. Ele tanto escrevera sobre o modo de viver dos brasileiros, mas nisso não havia reparado. Em outros países, fazem hoje o oposto.”(Kucinski 158). Memória e verdade estão sendo estabelecidas em outros lugares, esses processos e essas dinâmicas existem, mas K. não faz parte delas. Da mesma forma, países vizinhos, como a Argentina e o Chile, estão corrigindo seus erros passados, enquanto o Brasil permanece calado no escuro, continuando à sombra da ditadura. No final do romance, K., como Perla, chega a uma compreensão. Entretanto, ao contrário de obter clareza sobre sua própria memória pessoal (o desaparecimento de sua filha), ele percebe que, de fato, o Brasil como um todo nunca abordou completamente seu passado de ditadura. Em outras palavras, apesar de ter escrito muito sobre a vida e a sociedade brasileiras, ele nunca se deu conta de quantas perguntas não respondidas sobre a ditadura ainda permaneciam. Em vez de descobrir a verdade, K. descobre o silêncio.

Num dos últimos capítulos do livro, “As ruas e os nomes,” K. descreve como o governo brasileiro finalmente reconheceu e lembrou o desaparecimento de sua filha, nomeando uma rua em sua homenagem. A rua aparece em uma vizinhança em construção nos subúrbios do Rio de Janeiro e é adjacente a várias outras ruas que levam os nomes de outros indivíduos desaparecidos durante a ditadura: “O loteamento ficava num fim de mundo, terrenos baratos para estimular a autoconstrução e assim valorizar terras do mesmo dono mais próximas ao centro...”(Kucinski 155). A localização física desse local de memória, distante do centro da cidade, simboliza o modo como essa narrativa, a narrativa das vítimas, não é priorizada pelo Estado brasileiro. Embora o leitor ainda não tenha descoberto o nome completo da filha de K. (somente sua inicial, “A.”), seu nome – que paradoxalmente continua em branco no texto – é a única coisa que aparece, a única coisa usada para lembrar sua vida e morte: “Só os nomes, sem indicação de data de nascimento, nem, obviamente, de morte.”(Kucinski 155).

No entanto, quando K. sai do local no ônibus, e está passando pelo centro da cidade, ele percebe muitas ruas mais proeminentes e monumentos com o nome de generais militares e ditadores:

Ao se aproximar de São Paulo, o ônibus passou debaixo de uma ponte que trazia a placa Viaduto General Milton Tavares. De novo esse criminoso. K. passara muitas vezes debaixo daquela ponte sem prestar atenção ao nome. Centenas de pessoas passam por aqui todos os dias, jovens, crianças, e leem esse nome na placa, e podem pensar que é um herói. Devem pensar isso. Agora ele entendia por que as placas com os nomes dos desaparecidos foram postas num fim de mundo.(Kucinski 150)

Ao apontar as ruas e pontes nomeadas em homenagem a generais, a narração usa seus nomes completos; entretanto, o leitor ainda não sabe o nome completo de K. ou de sua filha, sugerindo a maneira pela qual a memória coletiva do Brasil suprimiu a memória individual, a autoexpressão, a autodeterminação das vítimas em favor duma memória glorificada dos agressores. Assim é que um dos vários enigmas na experiência da memória e no campo dos estudos da memória é distinguir entre uma memória narrativa imposta e uma memória narrativa autodeterminada. Esses dois romances, *K.* e *Perla*, fornecem espaços para a descoberta e expressão de uma narrativa autodeterminada de memória, ao mesmo tempo que reconhecem e exploram as limitações de uma narrativa imposta,

ilustrando a relação mutuamente dependente entre a memória individual e a memória coletiva.

### **O papel da literatura nos direitos humanos e justiça transicional**

Como cada romance é intitulado com o nome do protagonista de cada história, cada romance apresenta uma narrativa autodeterminada de memória pós-traumática, bem como uma representação de identidade e personalidade individual. De acordo com as ideias de Joseph Slaughter, o romance, como forma de expressão pessoal, é paralelo aos objetivos do direito internacional em afirmar, estabelecer e validar os direitos humanos fundamentais, a personalidade jurídica universal do indivíduo (86-140). Assim, o estudo dos direitos humanos baseia-se tanto na lei quanto na cultura (McClennem; Slaughter 5). Cada livro, intitulado com o nome do seu protagonista, representa a autoexpressão, a autoidentificação e a autodeterminação de cada protagonista. No contexto da justiça transicional e dos direitos humanos, esses processos são também formas de reivindicar a cidadania, tanto interna como universalmente, e, portanto, de afirmar os direitos humanos.

No entanto, o protagonista em *K.* é representado por uma única letra ao invés de um nome inteiro como em *Perla*. Isso também acontece com o final de cada livro. O protagonista em *K.* morre exausto e um pouco mais em paz, mas sem saber toda a história do desaparecimento de sua filha. Sua história, sua identidade e sua autodeterminação estão incompletas. Por outro lado, *Perla* termina com a protagonista descobrindo a verdade sobre seu passado, sendo reunida a seus avós biológicos, e criando sua própria família com seu namorado. Aqui, o processo de confrontar o passado e estabelecer a verdade e a memória está completo. Perla foi capaz de descobrir a verdade e fazer as pazes com o passado.

Apesar da continuidade do silêncio, do desaparecimento material e simbólico de “A.”, o romance de Kucinski destaca o papel da literatura no processo de justiça de transição. No início do livro, em uma nota para o leitor, Kucinski explica que o romance

está fragmentado com partes que são um tanto não ficcionais e outras que são completamente inventadas, mas que, em última análise, a unidade do livro vem do protagonista, K.: “A unidade se deu através de K. Por isso, o fragmento que o introduz inicia o conjunto, logo após a abertura. E o que encerra suas atribuições está quase no final. A ordem dos demais fragmentos é arbitrária, apenas uma entre as várias possibilidades de ordenamento dos textos.” (Kucinski 13). Embora K. não chegue ao mesmo grau de verdade, paz e aceitação como Perla, o próprio livro ainda é uma representação de seu longo processo de investigação do passado, expressando seu trauma e afirmando sua identidade. Embora refletindo diferentes graus de justiça transicional, de verdade e memória, de autodeterminação e autoexpressão, cada história, no entanto, sustenta e reafirma a noção do próprio romance como uma forma de autoexpressão e autodeterminação no domínio dos direitos humanos.

Em última instância, esta análise comparativa constatou que a forma, os símbolos e os outros dispositivos literários encontrados em *Perla* e em *K.* refletem os processos sociopolíticos de justiça transicional que tanto a Argentina quanto o Brasil experimentaram respectivamente. Além disso, os resultados dessa investigação também sugerem que a memória coletiva é um componente integral e mesmo necessário da memória individual. Em outras palavras, quando uma sociedade se engaja ativamente na memória coletiva, capacitando as vítimas e estabelecendo a verdade durante um período pós-conflito ou pós-ditadura, os indivíduos têm mais facilidade em estabelecer sua própria memória pessoal, criando sua própria história e estabelecendo sua identidade. Finalmente, no centro dessas descobertas está a noção de que a literatura é parte integral do estudo da justiça transicional e dos direitos humanos, e o próprio romance é uma representação do direito fundamental à autoexpressão e autodeterminação.

## TRABALHOS CITADOS

ANDREOZZI, Gabriele. *Desaparición: Argentina's Human Rights Trials*. Oxford: Peter Lang, 2013.

ATENCIO, Rebecca J.; and Nina Schneider. "Reckoning with Dictatorship in Brazil: The Double-Edged Role of Artistic-Cultural Production." *Latin American Perspectives* 43.5 (2016): 12-28.

ATENCIO, R. J. "Acts of Witnessing: Site-Specific Performance and Transitional Justice in Postdictatorship Brazil." *Latin American Theatre Review*, 46: 2 (2013): 7-24. Project MUSE, doi:10.1353/ltr.2013.0015.

ATENCIO, Rebecca. "Book Review: K." *World Literature Today*, 88:6 (2014): 58-59.

BARAHONA, de B. A. "Transitional Justice and Memory: Exploring Perspectives." *South European Society and Politics*. 15:3 (2010): 359- 376, DOI: 10.1080/13608746.2010.513599.

CATHOLIC CHURCH. Archdiocese of São Paulo (Brazil), et al. *Torture in Brazil : A Shocking Report on the Pervasive Use of Torture by Brazilian Military Governments, 1964-1979*. Austin, Tex.: Institute of Latin American Studies, University of Texas, 1998.

CHAVEZ-SEGURA, A. (2015). Can Truth Reconcile a Nation? Truth and Reconciliation Commissions in Argentina and Chile: Lessons for Mexico. *Latin American Policy*, 6:2 (2015): 226-239. doi:10.1111/lamp.12076.

FEITLOWITZ, Marguerite. *A Lexicon of Terror: Argentina and the Legacies of Torture*. New York: Oxford University Press, 1998.

HARVEY, David. "The Right to the City." *New Left Review*. 2008.53 (2008).

JELIN, Elizabeth, Judy Rein, and Marcial Godoy-Anativia. *State Repression and the Labors of Memory*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2003. Internet resource.

"Kafkaesque." Merriam-Webster.com. Merriam-Webster, n.d. Web. 11 Dec.

KUCINSKI, Bernardo. *K*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

LUTZ, Ellen L., and Kathryn Sikkink. "The Justice Cascade: The Evolution and Impact of Foreign Human Rights Trials in Latin America." *International Law and Society: Empirical Approaches to Human Rights*. p. 319-351 (2007).

MCCLENNEN, Sophia A., and Joseph R. Slaughter. "Introducing Human Rights and Literary Forms; or, the Vehicles and Vocabularies of Human Rights." *Comparative Literature Studies* 46.1 (2008): 1-19.

ROBERTIS, Carolina De. *Perla*. New York: Alfred A. Knopf, 2012.

SIKKINK, K., & Walling, C. B. The Impact of Human Rights Trials in Latin America. *Journal of Peace Research*, 44:4 (2007): 427-445.

SLAUGHTER, Joseph R. *Human Rights, Inc.: The World Novel, Narrative Form, and International Law*. New York: Fordham University Press, 2007. Web.

TEITEL, R. G. "Transitional Justice Genealogy." *Harvard Human Rights Journal*. 16 (2003): 69-94.

**Alice L. Donahue** é Bacharel em Literatura Inglesa e Espanhola pela Universidade Estadual de Nova York em Geneseo e Mestre em Estudos Latino-Americanos (2017) pela Universidade do Novo México. Sua especialidade são direitos humanos e literatura latino-americana. Durante seus estudos de pós-graduação, trabalhou para um blog educativo, *Vamos a Leer*, onde publicou revisões semanais de livros da literatura infantil latino-americana.

Artigo recebido em 29/04/2017. Aprovado em 31/07/2017.

## Arqueologia da emoção

Moacyr Scliar

Neste 2017, em que se completam 80 anos do nascimento de Moacyr Scliar, um verbete de dicionário que procurasse sintetizar a sua obra provavelmente chamaria a atenção para o número de títulos publicados pelo autor. Suas são vinte narrativas longas entre romances e novelas, oito coletâneas de contos, dez livros de crônicas, cerca de quarenta histórias para crianças e jovens, além de 25 volumes de ensaios.

Esse verbete também destacaria que coube a Scliar difundir a temática judaica na literatura brasileira. Não foi o primeiro a introduzir judeus em textos literários nacionais, mas certamente foi quem conferiu densidade àquela temática, dando sequência ao trabalho pioneiro de Marcos YOLOVITCH e de Samuel RAWET, e talvez inspirando Clarice LISPECTOR a colocar Macabea no papel de protagonista em *A Hora da Estrela*. Depois de Moacyr, o filão espalhou-se na ficção de Michel LAUB, Bernardo KUCINSKY, Cintia MOSCOVITCH e Flávio IZHAKI, entre muitos outros nomes das novas gerações de escritores judeus.

Os dois aspectos mencionados sinalizam particularidades do Moacyr Scliar artista, mas não dizem tudo sobre sua obra, muito menos sobre a qualidade de seus livros. Nessa direção, vale destacar dois outros aspectos. O primeiro diz respeito à contínua renovação de

sua trajetória, praticando o “direito permanente à pesquisa estética”, que Mário de Andrade identifica como próprio ao Modernismo brasileiro.

Estreando em 1962, com os contos de *Histórias de um Médico em Formação*, a que se seguiu, em 1964 e em parceria com Carlos Stein, *Tempo de Espera*, Scliar encontrou seu estilo e identidade literária em *O Carnaval dos Animais*, de 1968. Apropriando-se do pendor para o fantástico que se manifestava no período em autores como José J. Veiga (*A Hora dos Ruminantes*, de 1966) e Murilo Rubião (*Os Dragões e Outros Contos*, de 1965), Moacyr confere-lhe dicção própria, porque, evitando considerá-lo instrumento de denúncia política ou manifestação onírica, entende-o enquanto forma de expressar a violência humana e a propensão à barbárie, dissimulada sob o verniz da civilidade. Mais adiante, *O Anão no Televisor*, de 1979, ou *O Olho Enigmático*, de 1986, evidenciam como o escritor soube abordar as perversidades humanas enquanto sintoma de uma doença mais geral da humanidade.

Desde as primeiras experiências com o conto, Scliar mostra-se consciente das potencialidades daquela forma narrativa, que, de modo sintético, é capaz de expor uma personagem complexa e sua personalidade problemática. Mestre do miniconto, desenvolveu sua arte em um período da história da literatura brasileira em que a narrativa curta estava em evidência. Mas soube fugir ao perigo da repetição, e para tanto serviu seu direcionamento para o romance, gênero a que aderiu em 1972, com *A Guerra no Bom Fim*, e que o acompanhou até o final.

Os primeiros romances flertam com a literatura fantástica, mas o autor não repete a técnica utilizada no conto. Nos inaugurais *A Guerra no Bom Fim* (1972), *O Exército de um Homem Só* (1973) e *Os Deuses de Raquel* (1975), os elementos maravilhosos relacionam-se ao mundo da fantasia e do sonho em que se refugiam os protagonistas, para escapar de uma realidade frustrante, que os conduz à acomodação e à renúncia dos ideais. *O Centauro no Jardim*, de 1980, é o ponto de chegada desse primeiro grupo de obras, em que as

personagens vinculadas à etnia judaica resumem a formação do Brasil moderno, constituído por uma classe de empreendedores descendentes dos imigrantes europeus que, para se ajustar à sociedade capitalista e burguesa, precisam abrir mão de valores e princípios.

Se a maioria das personagens daqueles romances tende à acomodação, não se pode dizer o mesmo de seu criador. O êxito de *O Centauro no Jardim* colocou o escritor perante uma encruzilhada: reiterar resultados positivos ou arriscar? Scliar arriscou, passando então a investigar a história brasileira, seja a que vincula os judeus cristãos-novos ao passado nacional, em *A Estranha Nação de Rafael Mendes*, de 1984, seja a que a examina desde o prisma dos inovadores, nem sempre bem compreendidos, como em *Sonhos Tropicais*, em 1992. O ciclo de metaficção historiográfica ainda não foi o último, sucedido pelas histórias em que Scliar retoma a tradição bíblica, que o levou de *A Mulher que Escreveu a Bíblia*, de 1999, a *Manual da Paixão Solitária*, de 2008. Dois anos depois, com *Eu vos Abraço, Milhões*, ele provavelmente iniciava novo percurso, infelizmente abreviado pela morte.

O segundo aspecto a destacar não é menos importante: Scliar é o que se poderia chamar o “falso simples”. A literatura oferece seguidamente o contrário, os “falsos complexos”, autores de narrativas aparentemente profundas porque desarticulam a forma, introduzem comentários com pretensões filosóficas ou não se preocupam com a coerência e verossimilhança do enredo ou das figuras ficcionais. Moacyr preferiu enredos facilmente compreensíveis, personagens de recorte autoevidente, intervenção mínima do narrador, legando ao leitor a maior parte do trabalho interpretativo, a quem compete acompanhar a trama, identificar-se com os eventos, compreender a natureza do protagonista e seus coadjuvantes, e, enfim, formular seu veredicto sobre o que leu.

O fato de que Scliar preferisse a simplicidade à pseudocomplexidade não significa que o escritor não trabalhasse arduamente sobre seus textos. Em entrevista ao periódico eletrônico *WebMosaica* (<http://www.seer.ufrgs.br/webmosaica>), Scliar comenta

que a redação de *Os Vendilhões do Templo* tomou dezesseis anos, “desde a ideia inicial até a conclusão: reescrevi muitas vezes.” Como se verifica, a quantidade não exclui a qualidade, mas essa é alcançada graças à dedicação do escritor a seu ofício, à maturidade e à consciência de seus limites, como ele confessava: “períodos de rapidez se alternam com outros de muita lentidão, resultante de dúvidas que vão desde a questão do foco narrativo até a incerteza quanto à validade do projeto (não foram poucos os que abandonei).” Eis um testemunho e um legado inestimáveis para a literatura e seus aficionados – escritores, leitores e críticos.

Admiradores de Moacyr Scliar, sempre nos dispúnhamos a aceitar essa agenda, pois ela nos satisfazia plenamente, com a promessa permanente de que, da próxima vez, algo de novo e muito atraente seria oferecido. Hoje, resta-nos revisitar seus textos, e nos rejubilarmos porque Moacyr Scliar existiu e neles persiste.

**Regina Zilberman**

Não se pode, mesmo mobilizando todo o bairrismo disponível em nossos corações porto-alegrenses, dizer que esta seja uma cidade marcante. Não temos nada que nos coloque no mapa do mundo. Nosso símbolo, o Laçador, não tem a imponência (e nem a altura) da Estátua da Liberdade, do Cristo do Corcovado ou do obelisco de Buenos Aires; e é antes uma evidência de nostalgia rural do que uma homenagem à cidade. Além disto, sua localização, no começo da BR-116 e junto ao aeroporto, é no mínimo ambígua: está ali para dar as boas-vindas aos que chegam, ou para olhar os que se vão?

E não são poucos os que se vão. Artistas, profissionais, executivos – é grande a diáspora porto-alegrense. Os que ficaram não podem dizer como Leônidas nas Termópilas, que, referindo-se à nuvem de flechas com que os inimigos o ameaçavam e que ocultariam o sol, respondeu: melhor, combateremos à sombra. Não, sombra é que não temos, ao menos em nossos tórridos verões. Mas a verdade é que ficamos.

Esses dias, a Prefeitura (que mais uma vez promove a Semana de Porto Alegre) fazia melhoramentos na Avenida Protásio Alves. Operários retiraram a camada de asfalto no corredor de ônibus e o que apareceu? Não, não foi um templo antigo nem as ruínas de uma fortaleza. Trilhos. Os trilhos do bonde Petrópolis e do bonde João Abbot, em cuja plataforma viajava um rapazinho magro chamado Moacyr Scliar.

Ficamos por causa dos trilhos sob o asfalto. Ficamos por causa da Cidade Baixa e de uma lojinha na Floresta; ficamos por causa do Alto da Bronze e dos casarões da Duque. Ficamos por causa do Salão Mourisco da Biblioteca e de sua complicada simbologia. Ficamos por causa das palmeiras da Oswaldo Aranha e por causa do Guaíba. Ficamos por causa do Paula Soares e da Santa Casa. Ficamos porque o casal de namorados que passeia de mãos dadas pela Redenção é igual a outros milhares de casais que por ali passaram, a areia rangendo suavemente sob seus sapatos.

Ficamos porque somos arqueólogos da emoção.

# LITERATURA LITERATURE

LUANA E ROSA

Rinaldo de Fernandes

“– Explicação? Nenhuma. Nem a mínima explicação. O que você quer que se saiba disso?”

Horacio Quiroga, “A meningite e sua sombra”.

1

Um mar enjoativo entra em tua vida, ejeta gaivotas que defecam em tuas pestanas, e então? Da água que de repente te cresce, adivinhando a cadáver, a flores de sepultura barata, a restos de rês rasgados na rodovia por cadelas paridas, o que dizes?

Luana, ao chegar à mesa do Café Pessoa, vizinho à quitinete de Augusto, estendeu a mão para o rapaz:

– Oi.

Augusto se curvou sobre a mesa, apertou a mão da mulher do desembargador:

– Como vai?

Luana disse que estava vindo do centro. Acordara cedo, já andara bastante. Enfiara-se em ruas e mais ruas resolvendo assuntos da família:

– Um terror, o trânsito do centro! – e caiu sobre a toalha uma gota do seu aborrecimento.

Pegou o cardápio:

– Estou com muita fome. Vai alguma coisa, Augusto?

– Não, obrigado.

Luana pediu um pedaço de torta de palmito, que, logo que foi depositado à sua frente, ela passou a devorar, o nariz quase triscando no prato.

– Eu quase não vinha – disse Augusto, afastando um pouco o portaguardanapo.

– O que foi?

– Uma prova.

– Sim.

Augusto, por um instante, achou que na torta havia uma larva grudada. Ainda avançou a mão para avisar, mas Luana já havia engolido quase todo o pedaço. Luana, na verdade, como que sugava o alimento, expelindo um fio de baba pelo canto da boca.

– Eu também havia marcado com umas amigas. Mas estou impedida.

Luana, que tinha sido colega de um irmão de Augusto (Augusto mal a conhecia, vira-a uma única vez) no curso de Arquitetura (ela não chegou a concluir o curso), disse que sua filha estava passando por dificuldades, sérias dificuldades. Que vinha vomitando e delirando esses últimos dias e que terminou internada.

– Sei. Qual é a de suas filhas?

– A Rosa. Eu só tenho ela.

– Ah, me desculpe.

A filha de Luana escorregara numa fruta, quando limpava o quintal, para armar ali uma churrasqueira para os amigos da faculdade, e bateu com a cabeça no muro. E depois não divisou bem as coisas, a visão se enturvando, e chegou a vomitar um pouco. Foi verificada pelo médico da família, que assinou uns exames, pediu certa urgência – e Rosa foi mandada de volta para casa. Mas, na sequência, junto com o internamento, vieram mais vômitos e, o mais intrigante, os delírios. A medicação não estava surtindo efeito. Luana e o marido já não descartavam a possibilidade de levar a filha para se tratar fora do país.

– Rosa naquele estado, com aquela febre, e os diagnósticos imprecisos. Que medicina, a nossa!

Luana alcançou um guardanapo, limpou o fio de baba que escorrera até o queixo.

– E Rosa só fala em você, Augusto.

– Em mim?

– Em você. Como se já se conhecessem de longas datas.

– Mas eu nunca estive com ela. Como é isso?

– Ela inventou um Augusto para ela. Inventou que ele vai chegar.

– ...

– Às vezes vomita muito forte pedindo a presença dele.

– Ah.

– Teu irmão, o Brízio, é um bom amigo. Me disse que você poderia me ajudar nesse caso.

– Mas de que jeito?

– Com teu documento de identidade. Rosa quer ver carimbado nele: Augusto. Faz parte do delírio.

## 2

Luana conduziu Augusto até o carro e o levou ao hospital. Apresentou-o à Rosa, que acabara de vomitar e limpava com um guardanapo a lama amarelada (foi o que ocorreu a Augusto – lama amarelada) que lhe pingava dos lábios. Rosa tinha comido um peixe cozido e, controlada a ânsia do vômito, agora estalava a língua:

– Adoro pirão de peixe!

Rosa aí mirou nos olhos de Augusto, recuperou o refrão de um rock antigo, qual era?, o rapaz não se lembrava. Rosa afastou a mão, os dedos longos, largou o guardanapo todo ensopado no cesto. Liberou um pouco as costas do colchão. E voltou a vomitar:

– Merda! – disse Luana, apressando-se para remover do lençol os resíduos do vômito da filha.

Rosa, já limpa da lama do vômito, dirigiu para Augusto um olhar voraz:

– Você veio.

E começou a cantarolar Marisa Monte, *eu re-al-men-te não sei/ o que eu fiz pra me-re-cer*.

– Você aqui.

Rosa agora dizia da atração pelo rapaz, determinando que ele não se afastasse dela, tinham muito o que edificar. Prezo muito esse verbo, *e-di-fi-car*, viu? Augusto ia lhe dar o filho, sim, já acertado! Não combinamos o filho desde a viagem a Toronto, hum? Deposite logo ele aqui – Rosa, a cara de enjôo, apontava para a barriga. Augusto observou o quarto, a aparelhagem, quis recuar, mas a mão estava retida, Rosa a segurava como quem se fixa a uma touceira para não desabar nos rochedos.

– Tu és o Augusto mesmo? Cadê o documento?

Augusto deu uma piscadela para Luana, que assentiu com a cabeça. E Augusto esticou a identidade para Rosa.

– Ah, tá aqui, Augusto César Brízio. É você mesmo, meu belo... Desculpe, eu estava comendo peixe.

Augusto pegou de volta o documento.

– Eu sempre como peixe – Rosa disse, voltando as costas para o colchão. E, pendendo a cabeça de lado, levou a mão à boca, voltou a vomitar. A lama amarelada gotejando-lhe dos dedos.

– Merda!

Quando saíram do quarto, Augusto, o rosto retesado, olhou firme nos olhos de Luana:

– Eu nunca tinha vivido uma situação dessas. Eu nunca tinha visto sua filha.

– Ela não é isso... Entenda.

Augusto segurou na mão de Luana. Mão agora irresoluta de uma mãe que, não foi difícil intuir, estava sofrendo.

Ali, no calor, alguns bagos de suor esverdeados escaparam das axilas de Luana.

### 3

Dia seguinte Luana foi buscar Augusto na quitinete para reconduzi-lo ao leito de Rosa. A caminho do hospital, verificando as costas das mãos com pintas e as unhas descuidadas de Luana (mas não é a mulher de um desembargador?, se perguntou), Augusto tentou recuperar na memória como eram as mãos de Rosa. Não conseguiu – apareciam apenas uns dedos lubrificadas, como se fossem grandes lombrigas.

No hospital, a primeira coisa que Augusto inspecionou foram as mãos de Rosa. Não havia nelas lombrigas lubrificadas coisa nenhuma. Eram mãos com veias violetas e também com algumas pintas, parecidas com as mãos de Luana, só que as desta tinham uma gordura sobrando, um inchaço, na base do polegar.

Rosa, entontecida pelos olhos de Augusto, voltou a falar do filho, vai ser fofo como o pai, um menino sadio e sapeca que também se chamará Augusto. Meu primo falou que o filhinho dele já empurra e até espalma a bola de pano no piso do apartamento – futebol de sala, hein? Vamos equipar bem o quarto do nosso Augusto, vamos localizar uma ilha, uma dessas ilhas aqui mesmo na costa do Nordeste... sabia que há ilha boa de aterrissar? Vamos, meu encanto, comer pirão de peixe... Augusto engoliu grosso – pirão de peixe!

Rosa agora se dobrava de lado, se aproximava do rosto de Augusto, dizendo, não escape de mim, meu atleta. Você é igual um atleta, sabia? É tênis?, golfe?, beisebol?, o que praticas, hum? Iremos para uma ilha e nela dispostemos de muito peixe e de muito pirão para robustecer o nosso Augusto, oba!

Augusto olhava disfarçado para Luana. Já sentia vergonha de tudo aquilo. E porque evitava olhar direto nos olhos de Luana, afundou as mãos nos bolsos. Então se fixou nos olhos de Rosa, os olhos incisivos da jovem de cabelos despenteados. Olhos que, com a palidez de Rosa, se destacavam ainda mais, embasbacando-o, engolindo-o como quem pede a boa sorte de um mar repleto de robalos. Que moça linda! Augusto recuou a vista e, cabisbaixo, agora observava as sandálias de Luana. Sandálias que, as fivelas enormes e foscas, pareciam caranguejos emborcados.

Luana, à saída do hospital, recomendou a Augusto que tivesse calma, só mais uma ou duas vezes ele voltaria ali, e ela o recompensaria bem. Luana, a voz embargada, disse ter pena da filha se dirigindo o tempo todo a Augusto, ao casamento com Augusto, à ilha com Augusto, ao pirão de peixe com Augusto.

– Uma bosta, isso! – concluiu Luana.

Augusto então observou o decote de Luana e tentou se lembrar se era igual ao de Rosa. Ficava deveras constrangido diante de Rosa, evitava encará-la ao máximo, e, por isso, procurava na mãe os sinais da filha. Queria ver a filha na mãe. O decote de Luana guardava dois gordos roedores brancos que entremostravam apenas os pelos da cauda. Rosa também tinha gordos roedores brancos?

Quando foi, começo de tarde, a terceira vez ao hospital para estar com Rosa, Augusto viu, momentaneamente..., quando Rosa se agarrou a ele, dizendo, o nosso filho terá o teu nariz, ah, é um morango perfumado esse teu nariz! O quanto de pirão de peixe não iremos ingerir na ilha, hum? Minha tia Carla, que eu estimo muito, faz um pirão formidável... Quando iremos para nos casar? Me avisa... Meu bem, uma ilha se acha, anda, tá frio aqui, me cobre, uma ilha nos abrigará... Augusto: caralho de peixe!

Pois nessa terceira vez Augusto – que roliças! que exatas! – viu, momentaneamente, as coxas de Rosa. Mas queria ver mais, queria o inarrável das coxas da jovem. Porém aí, bem próxima do rosto de Augusto, e com o esforço que fizera para se deslocar, Rosa arrotou. Um arroto pútrido, um arroto que se grudou às sobancelhas de Augusto. Ui, podridão de peixe!

Quando, já pro final da tarde, deixavam o hospital, Augusto procurou examinar as coxas de Luana. Bem composto no banco do passageiro, certificou-se, enquanto Luana contornava o canteiro do estacionamento e acessava uma avenida muito movimentada, de que eram coxas fornidas, sim, mas numa delas havia um furúnculo que estava vomitando. Era aquilo mesmo que descortinava, um furúnculo cujo fio de vômito escapava pela perna e se infiltrava na sandália de Luana?

Luana, verificando a extensão do engarrafamento, se exasperou:

– Trânsito dos diabos! Todo mundo hoje tem carro nessa caceta!

Quando Luana se virava para disparar um palavrão para o motorista de trás, que buzina insistente, tentando a todo custo ultrapassá-la, Augusto, sem mais cogitar do fio de vômito, desvestia-a com os olhos. Como as coxas de Luana lembravam as de Rosa! As coxas das duas – e de repente Augusto se recordou de que já fora um leitor de poemas (lia-os não raro no Café Pessoa) – eram toros que vieram bater à praia, brancos de lua.

Augusto, ali no carro de Luana, queria se lembrar do busto e do ventre de Rosa – mas o que lhe ocorria agora era aquele arroto que lhe explodiu no rosto, a podridão terrível do arroto de cão de feira. E passou a sentir que em meio aos palavrões de Luana para o motorista (que conseguiu afinal ultrapassá-la com uma

manobra rápida, atrevida, por pouco não lhe arrebatando o retrovisor) também irrompiam arrotos.

– Ô indivíduo intolerável! Ô país de embusteiros! Logo eu levo minha filha daqui!

5

Quando, dia seguinte, Luana o conduzia uma quarta e última vez ao hospital, era de azedos que Augusto se encharcava. Augusto não sentia outra coisa – eram os azedos escorrendo dos braços, infiltrando-se no decote de Luana. O decote da mulher do desembargador onde agora, já no quarto da paciente, Augusto divisava os focinhos dos dois gordos roedores. Os gordos roedores brancos que também se achavam em Rosa. Rosa que, de repente, após mencionar novamente o filho e o casamento, e no momento em que retinha entre as mãos o rosto de Augusto, voltou a arrotar. Augusto, ali, a porta do quarto fechada, foi ficando sem fôlego, um tanto devastado com os azedos de Luana e com o arroto de Rosa.

Quando Augusto deixou o hospital, já era noite. Depois de depositar na máquina a camisa e a calça que usara, tomou um bom banho e se enfurnou em seu quarto. Hirto na poltrona, perto da meia-noite, o livro foi lhe pendendo das mãos – um odor insuportável saía de dentro da sapateira. Huum, o que ocorria? Os pés de que cadáver tinham usado os seus tênis? De repente, Luana e Rosa se acercaram de Augusto e o empurraram com poltrona e tudo contra o piso. Luana, as grandes bolas dos joelhos prensando-lhe o peito, continha o impulso de Augusto de se levantar. Rosa, o pé com uma unha estufada, bolha prestes a romper, tentava achatar o nariz dele contra o braço da poltrona. Luana e Rosa agora jantavam com Augusto um peixe, a mesa com guardanapos bem dobrados – um peixe que mais lembrava um sapo destripado pelo pneu de um caminhão. Luana e Rosa enfiadas no delírio encarniçado do rapaz.

Ainda nessa noite, Augusto, em grandes enchentes, seguido por cardumes lubrificadas, experimentou descer em córregos com tripas. Também nadou em piscinas com miolos de bois abatidos no matadouro municipal.

Já amanhecendo, julgou que, em algum momento da madrugada, e após ter acordado bebendo as próprias fezes, ligara para Luana, lhe pedindo o dinheiro.

– Não posso. Estou no aeroporto, embarcando com Rosa para o Canadá.

Julgou também que, não tendo sido acudido por Luana, reunira suas poucas reservas e seguira para ser medicado numa clínica desaguando, envolto em meladeiras que, segundo uma das enfermeiras de plantão, e que foi logo, sem disfarces, cuspir na pia, jamais tinham chegado ali com paciente algum.

*Fevereiro/2017*

Bonvicino, Régis. *Beyond the Wall: New Selected Poems*. Translated by Charles Bernstein, Odile Cisneros, and Thérèse Bachand. Los Angeles: København, 2017. 224p.

*Beyond the Wall*, the new bilingual collection of poems by the Brazilian poet Régis Bonvicino, published by Green Integer, is a great addition to *Sky Eclipse*, which included Bonvicino's earlier work and was published by the same press in 2000. And its arrival is timely. Though the collection was most likely conceived well before the 2016 election and Donald Trump's wall-obsessed campaign, the title, taken from the poem "Writing on the Wall," seems eerily appropriate. Bonvicino's recent work speaks to our times and works to unmask the shallowness of our liberal dreams and beliefs. In his dystopian acceptance of the world, Bonvicino does what intellectuals and journalists refrained from doing during the election, and goes roaming the world, in search of the obvious contradictions and limitations which, though we have tried to convince ourselves had been overcome, never really went away. The calm of the Obama years and the certainty of Clinton's victory in the election were as superficial as the fashion color of the season. Maybe viewed from São Paulo, from south of the border, be it literal or symbolic, liberal ideas were nothing but a façade, bombs never stopped falling, and corruption was never more blatant. "Never sell your revolt," writes Bonvicino in "Petroglyph," or you'll be doomed. Too bad we did not heed that warning in time. In short, Bonvicino reminds us that all that is solid still melts into air, and capitalism is still capitalism, built on fake beliefs, ever-rising inequality, and environmental crimes. The world is more Abu Ghraib and Aleppo than Berkeley and Gramercy Park.

The poem "New Utopia," one of the many prose poems in the volume, sums up

the poet's diagnosis: "the new utopia dies standing. It sells both duty-free items and financial detox." And he continues, foreseeing the limits of our multiculturalism and understanding: "the new utopia knows you can be an Arab and a Muslim, an Arab and not a Muslim, a Muslim and not an Arab. You can be Black without being White, White without being Black." A superficial world made up of commercial acceptance and multiculturalism only hides a reality of violence and discrimination that, at the first opportunity, rears its head again. It is this tension that sets off Bonvicino's desire to describe what he sees, avoiding a coy sense of compassion or belonging, repeating the laser-cut language of advertising to display society's failure. And whereas the poet does not offer answers, he offers a glimpse into what one would rather ignore. A favorite format in the collection is the building of lists that supposedly define a word or idea, but that inevitably get lost in contradiction. The bilingual poem "Definitions of Brazil," written in collaboration with the American poet Charles Bernstein, combines cliché descriptions of Brazil in a playful travel agency language – "Brazil is a baroque barcarolle with a bossa nova beat" – with the violent reality such sing song language supposedly hides – "Under the veneer of its vivacity, Brazil is violent, a vile viper playing a violet viola." A similar logic is also present in "It's not looking great," a despairing ode to supermodel Kate Moss. Fashion, one of Bonvicino's favorite metaphors for contemporary culture, where everything and everyone seems disposable, is at the center of the poem. In line with high modernism, Bonvicino recovers the referential and opaque style of a T. S. Eliot, which begs for footnotes that in this case are never offered. A litany of fashion brands and models are listed, creating a poem that though about pop culture turns out to be of difficult access. Playing with the poetic tradition, Eliot's high-culture references are substituted by kitsch metaphors: "Cocaine, Kate / it's not looking great! / Chanel bid you adieu / Burberry's iced you!" As it develops, the poem grows in violence. We, like Kate Moss, live in a world of fantasy that cannot last. And what started as compassionate advice turns into condemnation: "So you feel like "Dracula"! You cosmopolitan flame! Cocaine Kate, it's not looking great!"

The selection of poems is presented as one long, single block with no divisions, though the poems follow the organization of their original publication in Portuguese,

from Bonvicino's most recent book *Estado Crítico* (Hedra, 2013), to *Página Órfã* (Martins Editora, 2007), and *Remorso do Cosmos (de ter vindo ao sol)* (Ateliê Editorial, 2003), tracing a decade of the poet's work. Poems from each collection are easily recognizable by the changes in style and theme from one book to the next, as well as by the recurrence of certain images and formal choices. That is, whereas the first part of the collection is thematically international, with poems such as "Paris, Barcelona," "HongKong," "Bone\_Soupe@Neruda.com," "A performing artist," and "Glass," offering a global test to the poet's diagnoses; the second third of the book is centered on the poet's home city of São Paulo, and often returns to images of homelessness and the smell of carbon dioxide, in poems such as "The hamster's way," "In the morning," "Residents," and "Petroglyph." The final part of the book features more enigmatic and lyric poems that reinvent flower and nature imagery, and explore an ornate lexicon, as in the poems "Fourth Poem," "Sixth Poem," and the longer "Etc." Still, all three parts of the book share Bonvicino's linguistic jouissance and continuous search for a way – a form? – with which to face the world.

Translators Charles Bernstein, Odile Cisneros, and Thérèse Bachand, play it safe most of the time. The majority of the poems are translated by Cisneros and Bachand, whose solid translations stay on the literal side of things and give unity to Bonvicino's work in English. Bernstein, a well-known poet and creative translator, contributes only a few translations, but they bring forth a different side of Bonvicino, his rhythmic ear and copywriting cut of language. A collaborator of Bonvicino, Bernstein appears as co-author of two poems in the collection, which may explain his greater freedom. (The two also co-edit the online international poetry magazine *Sibila*.) The translators' varied approaches to Bonvicino's poetry, however, only attest to the challenge of this poetry, which, while it flirts with language and sound, is never devoid of social meaning and criticism.

Marcelo Lotufo  
Brown University

Leyla Perrone-Moisés. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 296 p.

O novo livro da crítica paulista Leyla Perrone-Moisés pode ser lido por vários ângulos, mas por nenhum matiz deixará os leitores indiferentes a alguns de seus postulados. *Mutações da Literatura no Século XXI* desconforta e deve provocar inúmeras reações, principalmente no meio acadêmico, seja pela complexidade dos temas que ambiciona tratar, como os “fins” da literatura e o papel da arte literária na cultura contemporânea, ou pelo viés escolhido em sua abordagem da narrativa contemporânea. Neste sentido, a teórica corre riscos, e um deles, sem dúvida, é o de ser avaliada pelo que não escolheu, não disse, não pôde ou não quis investigar.

Ao lermos a proposta geral da obra, de imediato deparamos com alguns aspectos deveras problemáticos. A concentração da análise em certo número de autores contemporâneos com características bastante assemelhadas, em detrimento de outros, é um desses aspectos que logo nos chama a atenção, o que não seria exatamente um problema, visto que toda investigação teórica implica escolhas de determinados pontos de vista. Entretanto, tais escolhas permitem aflorar – pelo excesso, pela falta ou pelo esquecimento – uma série de reações sobre determinados posicionamentos ideológicos que na maioria das vezes ressoam no campo político.

A autora divide o livro em duas partes: “Mutações literárias e culturais” e “A narrativa contemporânea”, sucessivamente. Perrone-Moisés funda seu texto na ideia de literatura como processo, o que o sintagma “mutações” bem expressa no título da obra, e o faz pensando em temas como o ensino de literatura, o futuro da escrita artística e a grande variedade de práticas literárias em uma época de transformações cada vez mais aceleradas. Para isso, ela se volta à antiga pergunta sobre o que entendemos por literatura. Essa questão convoca os campos da análise histórica e da

crítica literária a guiar o debate teórico. Historicamente, Perrone-Moisés acentua o desprestígio da literatura após um suposto período de apogeu. Quanto aos estudos literários, a autora afirma que o campo perdeu sua “frágil especificidade”, o que ela tenta comprovar, embora de forma um tanto reducionista, pela emergência do politicamente correto que determina a “valorização de causas específicas de grupos” (Perrone-Moisés, 2016: 11). Ao afirmar que não há uma “essência imutável da literatura”, e por isso “não pode haver uma definição geral que lhe sirva” (Perrone-Moisés, 2016: 12), o tempo histórico dessas relações passa a ser determinante para a autora. Por isso, seu questionamento sobre quem determina o que é ou não relevante na valorização das obras faz-se necessário: seriam os críticos, o público, os leitores especializados, editores, vendedores de livros ou os formadores de opinião em geral os responsáveis pela definição hodierna do que o literário é?

Como se vê, Perrone-Moisés (2016: 13) precisa forçosamente enfatizar o local de sua fala e de que pressupostos ela parte para tratar de temas tão delicados e suscetíveis a reações bastante negativas, quando afirma que “a visão da literatura adotada neste livro é forçosamente parcial, nos dois sentidos do termo, pessoal e incompleta”. Sua escolha do *corpus* literário se concentra em obras publicadas a partir de 1990, mas tanto a invocação de parcialidade quanto o recorte, logo se verá, apenas acentuam as tensões provocadas pelas posições assumidas, ainda que a crítica proclame uma posição de disponibilidade para o debate e de modéstia, quando aponta os critérios para a seleção do material.

“O “fim da literatura”, primeiro capítulo do livro, historia o percurso crítico da palavra literatura a partir do século XVIII até a atualidade. Listando uma série de trabalhos teóricos que tomam o desencanto como um sentimento dominante, Perrone-Moisés (2016: 26) não deixa de acentuar, porém, que, a despeito dessa “literatura do adeus”, “a literatura atual, em suas variadas vertentes, mostra que o cadáver está bem vivo”. Não é outra sua conclusão, ao final de *Mutações*, ao tentar ratificar a vitalidade da literatura hoje: “O que garante a sobrevivência da literatura não é a sua defesa teórica, nem sua promoção por instituições e, ainda menos, o seu gerenciamento pela indústria cultural. É o desejo de escrever e o prazer de ler” (Perrone-Moisés, 2016: 265). Não obstante o apaziguamento das questões, a frase seguinte, na sequência, certamente não deixará os contendores da autora entorpecidos:

“A possibilidade de escrever e publicar nunca esteve ao alcance de tantas pessoas como em nossa época, e se isso inflaciona a quantidade de *escritos banais*, também aumenta a chance de aparecer, entre eles, *algo digno de nota*”. (Grifos nossos). Trata-se então de se perguntar: o que a autora entende por “escritos banais” e por que mecanismos uma obra se torna “algo digno de nota”? Quem comanda o destino das obras e com que autoridade fala por elas e pelo público que as lê? Como se organiza esse circuito de consagração?

O exame mais objetivo da questão do valor talvez esteja mais bem expresso na segunda parte do livro. Apoiada na prerrogativa da visão parcial adotada, a crítica avalia alguns escritores para ela representativos no capítulo 7 de *Mutações*, “A nova teoria do romance”. Aqui, ela lista uma série de autores que se equilibram no duplo papel de produzir narrativas e textos de crítica. São eles: Mário Vargas Llosa, Milan Kundera, J. M. Coetzee, David Lodge, Claude Simon, Carlos Fuentes, Orhan Pamuk, Susan Sontag e Jonathan Franzen. A lista parece eclética, mas logo se verá que seus participantes possuem um lugar bem guardado no chamado cânone contemporâneo. Pode-se apontar, à moda de certa vertente crítica atual, que, à exceção de Susan Sontag, a lista de Perrone-Moisés é formada por homens brancos, de classe média alta, e validados pelos circuitos de consagração – muitos, inclusive, laureados com o Prêmio Nobel. Em comum, embora todos esses autores assumam, em graus variados, um tom pessimista frente ao futuro da literatura, a maioria deles reconhece sua força diferencial como discurso singular e criador de novas percepções de mundo. Sobre essa questão, Perrone-Moisés recorre à posição de Susan Sontag, contrária à ideia de que hoje as formas abertas oriundas da informática, como o hipertexto, acabaram por tornar o romance caduco. Para Sontag, é justamente por esta diferença, que é a de ter uma forma, de ser finita e completa, que o romance possui um valor.

O elogio do gênero narrativo perpassa os ficcionistas-teóricos escolhidos pela autora. A crítica compartilha uma ideia de Jonathan Franzen, e que parece ser também compartilhada pelos demais autores, a de que a literatura é uma forma de preservação e conservação da linguagem. Mas a questão sobre quem conserva, a quem conserva e por que conserva não é respondida, pelo menos a contento. O posicionamento reticente desses escritores quanto à cultura do mercado e o otimismo de alguns quanto ao multiculturalismo são aspectos ressaltados em *Mutações*, questões que se

ressentem da leitura de um sem-número de autores, especialmente os chamados “periféricos”, inscritos naquele “panorama geral da produção literária contemporânea” de que Perrone-Moisés (2016: 13) informa não poder dar conta.

Também em relação às estratégias narrativas que Perrone-Moisés analisa como características da ficção contemporânea, podemos dizer que elas se distribuem no conjunto de obras e autores com quem a crítica melhor se identifica. Deste modo, metaficção, intertextualidade, autoficção, biografia, autobiografia, confissões e distopia ocupam boa parte das análises que ela coloca em debate.

A narrativa metaficcional e a questão da intertextualidade dão o tom do oitavo capítulo da obra. As dominantes autorreflexiva e intertextual recorrente nas narrativas de J. M. Coetzee, Bernardo Carvalho, Ricardo Lísias, Enrique Vila-Matas, Michel Houellebecq, dentre outros, fazem parte de um conjunto de estratégias recorrentes na ficção atual. Talvez falte a Perrone-Moisés uma compreensão mais ampla das relações entre o papel do escritor e sua autoficcionalização, e isso se deve certamente à extensão de suas propostas. A relação entre intelectual e mercado e suas ramificações, bem como o papel do escritor-intelectual no campo literário, de que fazem parte os circuitos de consagração e difusão de sua obra e de suas ideias, poderia render bem mais do que a simples constatação de que a inclusão do autor naquilo que ele ficcionaliza se diferencia da noção de autoficção, a qual se caracteriza pelo fato de o escritor atribuir a si próprio dados falsos, o que ele também faz em relação a outras personagens supostamente reais de que ele se vale em suas narrativas. Tal constatação é discutível, já que as características da autoficção não são estáveis, mas variam de autor a autor e seria preciso uma análise muito mais ampla deste universo ficcional, para além da restrita lista de Perrone-Moisés. A própria autora, ao avaliar o termo *autofiction* cunhado por Serge Doubrovsky em 1977, mostra que romances como *Le Fils* [*O Filho*] inundaram as prateleiras das livrarias nos anos 1980. Não eram diários, autobiografias nem confissões, mas continham todos esses elementos, embora sem buscar justificções e correspondências com uma suposta veracidade dos fatos. Como a autora bem lembra, a autoficção possui uma história e tradição bastante respeitáveis, bastando lembrar *Os Ensaíos*, de Michel de Montaigne e os escritos de Jean-Jacques Rousseau, dentre outros. Ressente-se o capítulo 12 da ausência de autores brasileiros,

como é o caso de Bernardo Carvalho, e que poderiam dar ao livro algumas diretrizes diferenciadas ao problema da autoficção e do lugar do autor nas narrativas hodiernas.

O mesmo ocorre com a questão da distopia. Falta ao livro de Perrone-Moisés uma reflexão teórica mais consistente acerca desta espécie narrativa ou, ao menos, um diálogo com uma bibliografia crítica e com alguns ficcionistas representativos que ficaram de fora do olhar da autora. Visto o sucesso desta modalidade no cinema e nas séries televisivas, com inúmeras adaptações de romances *best-sellers* no gênero, algumas exclusões são deveras significativas, como é o caso de Suzanne Collins, por exemplo, responsável por levar milhares de jovens adolescentes às livrarias e à leitura. Para quem aponta a degradação do ensino da literatura, desconhecer o apelo de leitura dessas obras pode confirmar algumas críticas a certo tipo de teoria que, em nome do combate ao “tsunami da indústria cultural”, acaba por defender o elitismo dos que afirmam, como o faz Perrone-Moisés, ser o leitor culto mais afeito à inclusão do que o fruidor descompromissado (2016: 33). Permeia essas conclusões a ideia de que sabemos quem é o receptor de uma obra, o que contraria inclusive algumas falas de Jacques Derrida, um dos pensadores com quem a crítica dialoga bem, de que toda escritura é uma assinatura à qual os leitores conferem uma contra-assinatura incerta, pois a escrita é endereçada a destinatários incertos. Portanto, o caráter mais ou menos inclusivo depende de cada receptor em particular, sejam eles cultos ou frívolos, e o peso conferido a uns e outros é sempre uma tentativa de favorecer certos postulados ideológicos com os quais se comunga. O perigo dessa prática será sempre transformar em verdade aquilo que a prática, por si só, já relativiza.

Finalmente, é preciso assinalar que as reflexões mais densas e mais polêmicas do livro de Perrone-Moisés se concentram em sua primeira parte, que ocupa apenas um terço da obra. Perrone-Moisés se vale de alguns “pensadores do século XXI que também são escritores de ficção”, como Hannah Arendt, Octavio Paz, Susan Sontag e Jonathan Franzen – muito embora Arendt e Paz tenham falecido no século passado – para acentuar a defesa de valores básicos da literatura, que eles defendem como:

o exercício da linguagem de modo livre e consciente; a criação de um mundo paralelo como desvendamento e crítica da realidade; a expressão de pensamentos e sentimentos que não são apenas individuais, mas reconhecíveis por outros homens como correspondentes mais exatos aos seus; a capacidade de formular

perguntas relevantes, sem a pretensão de possuir respostas definitivas (Perrone-Moisés, 2016: 35).

Curiosamente, tais conclusões da autora, devido a certo grau de impressionismo e vacuidade, podem ser, a rigor, aplicadas a qualquer coisa que se resolva chamar de literatura. Como definir objetivamente, por exemplo, o que é o livre exercício da linguagem, ou o que seja um pensamento individual reconhecível por outros homens sem considerar contextos, épocas, línguas, discursos e idioletos? Ou ainda, o que seria uma pergunta relevante diante de complexidades de mundo tão abissais? Esse parece ser o tendão de Aquiles do livro, pois tais definições são apresentadas e posteriormente deixadas de lado, não se pautando por uma reflexão consistente que lhes conceda alguma credibilidade. O próprio conceito de “fato literário”, do formalista russo Yúri Tynianov, a quem a autora recorre na abertura do capítulo 2, “A literatura na cultura contemporânea”, não faz muito pela defesa de uma preservação das “qualidades tradicionais” do objeto literário, especialmente quando o russo afirma que “as definições são apenas um resultado, modificado incessantemente pelo fato literário, E essas definições são cada vez mais difíceis de se dar” (Tynianov, Iouri. *Apud* Perrone-Moisés, 2016: 27).

Quando a crítica aponta “que são os escritores e não os teóricos que definem, em suas obras, as mutações da literatura” (Perrone-Moisés, 2016: 35), parece deixar no terreno das aporias o chamamento a Arendt, Paz, Franzen, Coetzee, Carvalho e tantos outros que ela lê, diga-se de passagem, com eficiência e rigor. Pois cada um desses escritores por ela avaliados, sendo alguns também pensadores, intelectuais a serviço do debate sobre o papel da literatura e da arte – como a própria Perrone-Moisés mostra – assume para si o papel de escritor-intelectual, cuja prática artística não se desassocia da criação ficcional. O escritor-intelectual pensa seu lugar no mundo em que vive, muitas vezes inserindo-se nas suas próprias narrativas, ou seja, ele ficcionaliza o mundo do mercado, da globalização e da diferença, ao mesmo tempo em que, como intelectual, não se furta a falar, por si e pelos que não possuem voz. E o faz através da prática da literatura.

Em todas as épocas, hoje, ontem e sempre, jamais houve nem haverá práticas dominantes que não tenham como contrapartida um sem-número de resistências a elas. Nos espaços de clausura também há mobilidade, resistência, oposição e não

apenas adesão. O sentido da preservação consiste, é verdade, em resistir à atração que nos impele ao futuro, mas temos consciência de que com isso o passado não desaparece, como magistralmente pensou Walter Benjamin, nas “Teses sobre o conceito de história”: a face do anjo de Paul Klee se volta ao passado, que ele vê como catástrofe e ruína, e embora o anjo queira juntar os fragmentos deste passado e acordar os mortos, uma tempestade o lança irrefreavelmente para o futuro.

Neste aspecto, o sentido da preservação que Perrone-Moisés vê nas práticas dos escritores contemporâneos só pode ser verdadeiro se considerarmos a cadeia de acontecimentos do passado, não como verdade, mas como aquilo que se pode vislumbrar em momentos de relampejo. A autora se abre generosamente a uma defesa da diferença e à recusa das questões de gosto, mas ao defender o papel da literatura como “um dos poucos exercícios de liberdade que ainda nos restam” destoa do que antes dissera em relação às conjecturas exageradas de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, desmentidos, em suas próprias palavras, “pelo uso que a sociedade fez das novas tecnologias” (Perrone-Moisés, 2016: 30). Se pudermos estimular a curiosidade dos alunos pela leitura de Dante Alighieri através do *game Dante’s Inferno*, com um ganho para a ampliação do conhecimento de mundo desse sujeito, o que nos impede também de perscrutar esse universo dos jogos eletrônicos, a partir de nossa experiência literária com a obra do italiano? São essas relações pouco resolvidas no texto de Perrone-Moisés que podem levar os leitores à demonização pura e simples do que ela sutilmente critica na sociedade do mercado e do consumo, sem que se avalie corretamente o alcance das práticas libertadoras, que não se restringem a essa ou aquela atividade tida em alta consideração. As coisas existem no mundo para que tenhamos a oportunidade de aprendê-las.

Mesmo com as inevitáveis polêmicas, *Mutações da Literatura no Século XXI*, de Leyla Perrone-Moisés, cumpre o importante papel de trazer ao debate questões contemporâneas acerca do fenômeno literário, sem se furtar a provocar paixões exacerbadas e reações acaloradas. As discussões que o livro por certo irá provocar já são formas de tentar acordar os mortos: nós, que nesses tempos sombrios, ainda acreditamos no papel da crítica e no poder da literatura de nos posicionar, com desconforto, em relação às crenças em verdades sagradas.

**Paulo César S. Oliveira**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro /CNPq

Salgado Maranhão. *Avessos Avulsos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016. 80 p.

A obra *Avessos Avulsos*, de Salgado Maranhão, convida o leitor a entrar pelos labirintos de uma poesia madura, paradoxalmente abrasiva e fecunda. Poeta premiado, compositor de letras de músicas, autor de inúmeras obras, Maranhão, desde 1978, vem publicando seus poemas, tendo recebido o prêmio Jabuti, em 1999, com *Mural de Ventos*; o Prêmio Poesia da Academia Brasileira de Letras, em 2011, com o livro *A Cor da Palavra* e, com *O Mapa da Tribo*, o Prêmio Pen Clube de poesia, em 2014. O poeta maranhense, radicado no Rio de Janeiro há mais de quatro décadas, tem suas obras traduzidas em várias línguas e, com um estilo singular, cria uma poesia visceral, resultante do movimento dialético entre a tradição e a ruptura.

Maranhão divide *Avessos Avulsos* em duas partes. A primeira é composta por um único poema, o soneto “Um outro um”, que funciona como chave para compreender o *leitmotiv* da obra: a dualidade, síntese de toda a problemática da obra já subsumida no título. Passando por esse primeiro portal, o leitor percorre as 53 cenas verbais da segunda parte, intitulada “*Os cenários da voz*”, na qual os poemas acolhem “este alfabeto de espantos” (p.27), que em grande parte são tecidos pelo processo metalinguístico, imprimindo dinamicidade à palavra que se torna ferramenta e matéria para os mergulhos nos intrincados labirintos que constituem o corpo da obra.

A dualidade traduzida em avessos domina as cenas, potencializando seu significado nas metáforas inusitadas que permitem inferir uma pluralidade de sentidos tais como: o avesso, significando o lado de dentro, exposto como um corpo com suas vísceras sangrando e revelando sua fragilidade devassada pelas agruras da vida “No

intervalo entre as facas” (p. 61). O avesso, símbolo da inconformidade com a injustiça, bradando “Quem adoça/ o deserto dos justos?/ Quem preserva/ a trama dos cínicos?” (p. 27). Ainda, o avesso que se torna espelho de si mesmo e do outro, perdendo-se em incontáveis alteridades: “Onde achar-me/ no múltiplo que é só um?” (p 44). Avesso, porque *gauche*, segue entre pedras, levado pela lírica drummondiana, desconexo: “Por vezes, me pergunto estarecido:/ foi ilusão de espelhos esse ter sido?” (p.11). Avesso, resultante de uma presença ceifada do centro e colocada à margem, porque, herdeiro de João Cabral de Melo Neto, sabe que “[...] a vida é lâmina.”(p. 56).

Consciente de que a natureza da poesia é subverter, o que o poeta faz com maestria no ritmo, na sonoridade, na utilização do espaço em branco da página como elemento de composição, na sensibilidade artística no tratamento dado à linguagem, converte-se em avesso como simulacro de fragmentos de vida, desenho de cenas matizadas pela dor em que guarda “[...] inconfessáveis fomes de minhas/ áfrias fraticidas.[...]”. (p.52). Avesso, oriundo de experiências vividas pelo amor, pela infinda bondade e inconcebível crueldade humanas, dividido entre polos, mostrando-se, por vezes, um otimista ao declarar que “ainda há tempo/ de crescer com as uvas; ainda há luz/ nesta orla de azuis.” (p.64); e, em outros momentos, revelando desencanto, ao indagar “[...] Que posso eu/ cantar no galho da memória?/ Plantaram-me/ na pedraria sem limo,/ longe da brisa e das sobras/ da enchente./ Ando em toda a parte e só vejo a morte [...]” (p. 55).

Da mesma maneira, avesso de homem, de matéria, de carne, manifestando na recorrência de palavras como ventre/artérias/cicatrices/ossos/sangue, é o desenho de sua anatomia conflitante: um *homo barroco* pós-moderno na sua melhor versão que, sendo também alma, procura sublimar sua angústia, cantando o pesadelo dos grilhões da escravidão, pois sente que “Foi como esquecer a alma na savana/ e encontrar-se na face de outro reino;/ na etnia que aleitou teu gene e tua/ dinastia.” (p.35). Avesso, porque artífice da palavra, prenhe de poesia, conhece seu ofício e sabe que as palavras “[...] doem para nascer;/ e gritam para florir. São/ brenhas (em mim) que acordam/ para sonhar.” (p.61).

Não obstante os avessos serem tantos e tão controversos, eles são avulsos. A princípio o adjetivo “avulsos”, posposto ao substantivo “avessos”, poderia denotar a ideia de cenas desconectadas, isoladas ou mesmo não relacionadas, mas, na verdade, a leitura dos poemas revela uma trama urdida desde o primeiro até o último poema: “[...] sim: ter a fleuma de errar a porta /e urdir a arte (transversal) de saltar/ muros” (p.59). Ademais, esses avulsos compõem um todo organizado de sentido, adjuntos por conexões polissêmicas e metáforas imprevistas que tornam a obra uma vasta sala de espelhos, num sutil jogo de perspectivas, distanciando e aproximando o olhar sobre tópicos fundamentais da existência humana: amor, liberdade, sexo, vida, morte, luta, dor, temporalidade, visto que “meu reino é essa convulsão de vozes/em que atravesso espelhos e derivas.” (p.58).

Por conseguinte, as imagens antitéticas concebidas cooperam para ratificar o profundo sentimento de dualidade que transparece na obra, potencializando o acentuado tom camoniano que nutre versos como “O amor é um tigre saciado entre rivais/ ou uma súplica de lava entre os glaciais?” (p. 33). Além disso, constantemente, as cenas tornam-se palcos agônicos de conflitos inerentes à condição humana como expressos em, “Por que/ nos amamentam/ de pólvora/ e o lírio secou/ em nossa boca;/ nas razões do medo/ em pele de leopardo. [...]” (p.19).

O recorte analítico adotado sugere que um dos pontos fulcrais da arqueologia da poética de Maranhão está nos sentimentos conflitantes. Isso pode ser percebido na atmosfera da obra que pulsa, repleta de fogo/tempestade/vento/raio e revela a intensidade da problemática que se instaura no indivíduo em interação com o mundo. Desolado e acometido por um desejo de ruptura, o poeta aspira: “Pudesse eu sair da pele/ e montar a tarde inexistente [...]. Pudesse eu sair da página e agarrar a cidade em chamas [...]. Mas estou confundido com o que/ migra e míngua, com o que é passível/ de lume e sagração.” (p. 50).

Uma leitura mais cuidadosa permite, ainda, inferir que errática e fragmentada, essa *persona* lírica, caminha por situações limítrofes que, em muitos poemas, se manifestam em um erotismo selvagem, atávico, como nos versos “Ajuda-me a brotar

em teu colo;/a inundar tua rocha.” (p.63); ou, ainda, impetuoso, como na “Cena verbal 26”, na qual o sujeito lírico declara: “Gosto quando em mim te alças (futurista/ e ancestral)/ com tua aerodinâmica ostensiva,/ num cio de guepardo na caça.”(p. 40). E também, por vezes, Eros entorpece a cena e reduz a racionalidade ao instinto: “busco a mim que me deserto/em teus istmos, encerrado à escritura/ de Eros. Ó selo de minha semente em brasa!/ Ó céu desgarrado!” (p.40). Mais adiante, em outro momento, na “Cena verbal 18”, o sujeito-lírico confessa: “O poema quer fecundar-te” (p. 32).

Percorrendo o caminho na tentativa de entender esse sentimento contraditório que o constitui, o poeta cria um lugar-mundo para habitar com sua poesia, operacionalizando uma rede de imagens na qual a natureza se torna força anímica que às vezes arde, porque “Um sol me trouxe até aqui pra/ suportar adeuses, ó lava que/ se desgarrar deste (bárbaro)/ coração-vesúvio!” (p. 53). Em outros momentos, é vigorosa, contundente, indomável, pois “Não há como estancar um deus que é fogo e ventania.” (p.47). Nesses cenários, a natureza amalgamada aos sentimentos do sujeito lírico reitera o ambiente de adversidade que encerra a aridez da vida, pois “herdamos os frutos sem néctar.” (p. 56).

Das 53 cenas verbais, em torno de 35 são metalinguísticas. Ora pela via em construções metonímicas como boca/voz/língua/alfabeto/gramática/sintaxe; ora em representações metafóricas, relatando: “Vim cardando/ estes relâmpagos de acender/ palavras ante a nudez das estações.” (p. 57). Essa acentuada constância do poeta em refletir sobre a poesia é um elemento importante que autoriza a declarar Salgado Maranhão como um poeta da palavra fundante (*in principio erat verbum*). Desse modo, a tensão que se estabelece entre poeta, palavra e poesia gera a tríade poeta-palavra-poesia transfigurada em um corpo fundido no ofício de poetar e arquiteto de mundos possíveis. O traço metalinguístico e a singularidade da linguagem propiciam a criação de imagens sugestivas como: “E sigo/ os corredores da cidade de palavras,/ como se em mim fosse o nome/ das coisas: o azeite e a costura [...]” (p. 34). Em um *continuum*, a poesia busca a palavra e a palavra busca a poesia, procurando reinventar-se e cunhar sua própria identidade: “Poesia é fazer cantar a pedra.” (p. 25).

Homem de seu tempo, revela, ainda, na dualidade dos signos, tanto as contradições do indivíduo pós-moderno submetido ao sentimento de presentificação, no qual o passado e o futuro diluem-se no aqui e no agora, visto que “O tempo ausente está morto. Só/ nos resta o agora em fatias.” (p. 62). E também coloca em cheque a pretensa onipotência humana, confidenciando: “Quando os chacais trouxerem o deserto/ à tua porta,/ não clama aos deuses insólitos:/ estarão surdos ao trovão/do teu sangue. Já não é um tempo/ de idílios e a noite é essa náusea/ que açoita vidraças. / Buscamos um/ colo sob o bosque e a cintilância/ e herdamos os frutos sem néctar;/ a paisagem onde a vida é lâmina. / Eis o troféu que nos demarca/ o edo/ sem fronteiras. Eis a corrosão da alma/ sob as unhas.” (p. 56).

A lucidez da poesia de Maranhão merece uma análise mais profunda, visto que transcende e cunha uma lírica com traços epicizantes provocados pela multiplicidade de vozes postas e sobrepostas: “Ninguém busca os barcos/ desolados; cada nós/ segue um rio da mesma foz,/ onde tudo que se nos (h) aja,/ avive a raiz da voz.” (p.67). É no rastro da alteridade que sua proposta estética testemunha as urgências dissonantes de uma coletividade latente: “Caminho com o outro que é meu vulto/ a me seguir ao sol. O que não tem/ nome ou norma e sequer se faz oculto. [...] Não posso deletar esse atributo/ que já está na conta do armazém/ do ser. [...] Se me desperto acordo em alvoroço/ aquela voz que grita nos meus ossos/ uma pavana feita de alarido/ (num apelo febril mais do que posso)” (p.11). Dual e paradoxal, sua “espera” é “insurgente”, tatuada de sentimentos antagônicos que povoam o imaginário coletivo da humanidade, este insinuado nas alamedas da poesia salgadiana. Afinal: “Meus ascendentes são de água/ e sal, de ternura e trigo, com/ sua língua expandida aos espinhos./ Por isso,/ me agarra essa túnica/ rasgada de outonos./ Para aquecer os filhos do inverno,/ onde os brotos choram/ sobre as raízes.” (p.24).

**Suzana Pagot**

Universidade de Caxias do Sul

Natalia Borges Polesso. *Amora*. Porto Alegre: Não Editora, 2015. 256p.

Em uma época marcada pela intensificação das discussões em torno do papel que cabe à mulher na esfera social, torna-se fundamental refletir sobre a identidade feminina e as possibilidades de sua representação em textos literários. Referimo-nos especialmente às narrativas que problematizam o lugar da personagem homossexual feminina na ficção brasileira atual. Obras como *Duas iguais* (2004), de Cíntia Moscovich, e *Todos nós adorávamos caubóis* (2013), de Carol Bensimon, apresentam-se como textos-chave para compreendermos um importante subgênero ficcional nem sempre levado em consideração pelos cânones literários: a literatura lésbica. São romances que possuem, segundo Anselmo Peres Alós (2010), a capacidade de subverter “a heteronormatividade em seus enredos, no sentido de se buscar as estratégias retóricas e os temas comuns com vistas a identificar as formas da resistência aos regimes heteronormativos da normalidade” (Alós, 2010: 842). É nesse contexto, portanto, que a coletânea de contos publicada em 2015 por Natalia Borges Polesso, intitulada *Amora*, pode ser apreendida pelos horizontes de expectativas de seu público leitor.

Nascida em Bento Gonçalves a 06 de agosto de 1981 e radicada em Caxias do Sul, a escritora gaúcha Natalia Borges Polesso evidencia-se como uma das mais notáveis narradoras que a literatura brasileira contemporânea produzida por mulheres já apresentou nestes últimos anos. Além de *Amora*, é autora de *Recortes para álbum de fotografia sem gente* (2013), obra vencedora do Prêmio Açorianos de Literatura 2013 na categoria contos; do livro de poemas *Coração à corda* (2015), assim como da tirinha *A escritora incompreendida*, publicada somente na internet. Além disso, é

licenciada em Letras pela Universidade de Caxias do Sul (2007), com Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade (2011) também pela Universidade de Caxias do Sul, e doutorado em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2017). Escreve semanalmente sobre assuntos relacionados à cultura e tendências no jornal *Pioneiro*, de Caxias do Sul.

Vencedor dos prêmios Jabuti 2016 (categoria contos e crônicas), Jabuti Escolha do Leitor 2016, Livro do ano AGES 2016 (série narrativa curta) e do Açorianos de Literatura 2016 (categoria contos), *Amora* compõe um verdadeiro mosaico de experiências femininas, expressando uma polifonia de vozes altamente significativa. Construída mediante uma prosa elegante e precisão linguística certa, a coleção de contos de temática lésbica surge num momento definitivo para a consolidação da escrita feminina nas letras nacionais, bem como para o próprio fortalecimento do conto, gênero que, como muito bem apontou Julio Cortázar (1993), “tem [entre nós] uma importância e vitalidade que crescem dia a dia.” (Cortázar, 1993: 150).

A obra encontra-se dividida em duas partes: a primeira, intitulada “Grandes e sumarentas”, abarca vinte e sete textos; a segunda, por sua vez denominada “Pequenas e ácidas”, apresenta seis, totalizando trinta e três contos de extensão variada. São narrativas caracterizadas pela perspectiva de mulheres lésbicas – crianças, adolescentes, de meia idade, maduras, idosas – em face de situações que as transformam, em sutis momentos de passagem, evidenciando, assim, constantes e profícuas redefinições identitárias. Cada uma das protagonistas passa por uma espécie de descoberta: a perda da virgindade, o encontro consigo mesma, as dúvidas em relação à própria sexualidade, a aceitação e a posterior sustentação de uma opção diferente daquela esperada pela família e pela sociedade, os desafios diários frente a uma escolha feita num momento anterior da vida, o convívio com o preconceito, o medo e a incerteza em descobrir-se “diferente”. Enfim, estamos diante de circunstâncias nas quais a adaptação a novas realidades apresenta-se como inevitável, já que cada personagem deixa-se levar pela correnteza da mudança, ainda que precise ter sua “visão social de mundo”, para utilizarmos o conceito de Michael Löwy (1991), desestabilizada e exposta ao estranho, ao desconhecido.

Nesse sentido, os sujeitos femininos que povoam a tessitura de *Amora* empreendem experiências heterogêneas, mas todas unidas pela historicidade interna

da experiência, expressa pela fórmula do aprender pelo sofrer, ou no original grego, *pathei mathos*, a qual remonta ao dramaturgo grego Ésquilo. Ao final, resta superar os inconvenientes e seguir na edificação de um projeto de vida qualificado pela convicção de que ser mulher lésbica não constitui problema algum. Logo, ao aceitarem-se nessa condição, elas são capazes de se posicionarem como agentes de seus próprios discursos, pois, como afirma o filósofo francês Michel Foucault (1992), “o discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos.” (Foucault, 1992: 49). E, ao instituírem um espaço de fala condizente com seus princípios, poderão subverter o viés da heterossexualidade compulsória que tanto as oprimiu em épocas passadas.

Em linhas gerais, a contribuição de *Amora* à literatura não se restringe apenas à divulgação de um tema por vezes negligenciado pelos cânones tradicionais, mas coloca em cena, com novos matizes, a descoberta e o questionamento do que significa ser mulher (homossexual) no século XXI. Trata-se da criação de uma linguagem não mais confinada ao silêncio e às margens. Desse modo, Polesso é capaz de nos conduzir em direção a uma autêntica poética que representa habilmente as identidades homossexuais femininas nos tempos pós-modernos.

#### Referências

- ALÓS, Anselmo Peres. Narrativas da sexualidade: pressupostos para uma poética *queer*. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 18, n. 3, p. 837-864, set.-dez. 2010.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1992.
- LÖWY, Michael. *Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista*. 7. ed. São Paulo: Cortez, 1991.

**Bruno Brizotto**

Doutorando em Letras - Universidade Federal do Rio Grande do Sul