

Organização

Ana Maria Chiarini

Maria Zilda Ferreira Cury

Mônica Gama

Espaços da literatura contemporânea



Fale/UFMG

Belo Horizonte

2026

Diretora da Faculdade de Letras

Sandra Gualberto Bianchet

Vice-Diretor

Lorenzo Teixeira Vitral

Coordenação editorial e administrativa

Emília Mendes

Comissão editorial

Carolina Fenati

Elisa Amorim Vieira

Emília Mendes

Maria Cândida Seabra

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos

(Mangá Ilustração e Design Gráfico)

Preparação de originais

Fellipe Carneiro

Revisão

Thaíssa Neves

Yasmim Fernandes Hamdan

Diagramação

Beatriz Alves

Revisão de provas

Ana Rafaela de Sena

Arthur Henrique Mendes

ISBN

978-85-7758-399-7 (digital)

978-85-7758-400-0 (impresso)

Endereço para correspondência

Labed – Laboratório de Edição

Fale/UFGM

Av. Antônio Carlos, 6.627

1º andar

31270-901

Belo Horizonte/MG

e-mail: originais.labed@gmail.com

site: <https://labed-letras-ufmg.com.br/>

Instagram: @labed_ufmg

Sumário

5 Movendo-se nos espaços da literatura contemporânea

Ana Maria Chiarini
Maria Zilda Ferreira Cury
Mônica Gama

9 Não-lugares do estrangeiro na ficção de Tito Leite

Maria Clara Medeiros Fernandes
André Tessaro Pelinser

25 O Rio de Janeiro em Geovani Martins: práticas espaciais e textuais

Evandro Batista Siqueira

45 A dualidade brutalista: violência e moralismo nos contos de Rubem Fonseca

Rubens Corgozinho

61 A contínua escrita e a leitura constelar de *Os sertões*

João Pedro de Carvalho

75 Entre ruínas e cinzas, um narrador das impurezas e dos restos do passado

Dayane de Oliveira Gonçalves

- 89 Entre imagens e palavras: *O corpo interminável*, de Cláudia Lage**
Alex Keine
- 103 A sexta proposta (em movimento)**
André Leão
- 119 Além de queimar sutiãs: leituras do feminismo de segunda onda na literatura de Ursula Le Guin, Angela Carter e Margaret Atwood**
Isadora Urbano
- 135 A geografia poética de J. M. G. Le Clézio: a natureza, o mar e o êxtase material em “*Celui qui n’a jamais vu la mer*”**
Felipe Guimarães Gonçalves
- 149 Da velhice feminina em *Elizabeth Costello* e *Contos morais*, de John Maxwell Coetzee**
Flávia Gabriela da Silva Barbosa
Débora Lylian Abdias da Costa
Letícia Malloy
- 167 Entrevista com Maria Pilla**
Luciana Paiva Coronel
- 173 Sobre os autores**

Movendo-se nos espaços da literatura contemporânea

O grupo “Espaços da literatura contemporânea” conta já com mais de uma década de existência, mas ganhou fôlego desde a pandemia, na transição das reuniões para o meio virtual, que nos propiciou um aumento da frequência e do acesso e, conseqüentemente, maior riqueza e entusiasmo nas participações. O presente volume é produto direto das atividades desenvolvidas pelo grupo, que hoje abriga estudiosos de várias universidades do país, tendo sua sede e a maioria de pesquisadores vinculados à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Nosso grupo nasceu preocupado com a mobilidade que marca o mundo em que vivemos e com a perda das ancoragens seguras de fronteiras e territórios, fortes referentes espaciais, substituídos por trânsitos e deslocamentos que conformam os espaços contemporâneos. Zygmunt Bauman, ao centrar o foco nas conseqüências humanas dos processos de globalização, usa a expressão “modernidade líquida” para imagetivamente falar da fluidez de nossas sociedades. Reporta-se o estudioso à imagem avassaladora e insidiosa de um líquido que metaforiza as locomoções internas – no interior dos diferentes países e cidades –, as locomoções de imigrantes e estrangeiros, os fluxos e fixos das identidades nacionais e das fronteiras, os deslocamentos motivados por guerras e conflitos, as incursões pelo espaço virtual das redes de computadores que habitam nosso cotidiano de cidadãos do mundo.

Tal condição fluida, um desafio para a reflexão em todas as áreas do conhecimento, promove mudanças significativas no campo das

ciências humanas e convoca o meio acadêmico a novos posicionamentos diante dos impasses do nosso tempo. Quanto ao que nos diz respeito mais de perto, evidencia-se nos transbordamentos das fronteiras entre as manifestações artísticas, na releitura desconstrutora da tradição literária e da caracterização dos gêneros discursivos, ou na reflexão sobre como se configura o imaginário da mobilidade, sobretudo, em narrativas da contemporaneidade.

Vale observar nesta pequena amostra a gama de temáticas estudadas pelos integrantes do grupo. Os onze trabalhos aqui apresentados refletem tanto nossas discussões quinzenais sobre textos de natureza teórica e sobre produções literárias e cinematográficas, quanto os projetos individuais dos docentes e discentes de graduação e pós-graduação que se integraram, de forma dinâmica ao longo dos anos, ao nosso projeto registrado nos diretórios de pesquisa do CNPq. A maioria tem seu foco na literatura brasileira contemporânea, mas o livro “abre espaço” para a análise de obras já consagradas pela tradição e de autores estrangeiros. A produção cultural das espacialidades contemporâneas, nosso ponto de partida, adquire especificidade nas pesquisas individuais, que igualmente repercutem as animadas conversas sobre literatura e ditadura, decolonialidade, identidade étnica e de gênero, representações literárias de identidades subalternizadas e outras muitas questões da atualidade acadêmica.

Damos início com a espacialidade na literatura brasileira, tematizando a migração, estrangeiridade e nacionalidade em um romance de Tito Leite, a representação do espaço urbano do Rio de Janeiro nos contos de Geovani Martins e da decadente Manaus no romance de Milton Hatoum, cuja trama familiar faz emergir um cenário social marcado pelas ruínas de um processo de modernização violenta. Outra expressão da espacialidade é trabalhada em um artigo sobre a disputa por terras, elegendo Euclides da Cunha como centro de uma série histórica sobre a violência no campo, mas é importante notar que esse olhar para a violência no cotidiano, rural ou urbano, perpassa outros capítulos da coletânea, como é o caso dos estudos sobre o romance de Claudia Lage, que aborda a ditadura civil-militar, ou o texto sobre os contos de Rubem Fonseca. No artigo que fecha este bloco voltado para a literatura brasileira

contemporânea, uma série de narrativas é comentada antes de centrar o foco no romance de Evandro Affonso Ferreira, seguindo a proposta de deslocamento elaborada por Ricardo Piglia.

Apresentamos também três incursões fora do âmbito nacional. Ainda sobre a espacialidade, em um texto voltado para o autor franco-mauriciano Le Clézio, vemos como a natureza assume lugar de destaque na obra a partir de suas experiências na África e na América Latina. Uma análise da segunda onda do feminismo na leitura de Angela Carter, Ursula Le Guin e Margaret Atwood mostra como a literatura lidou com estereótipos de gênero e com os mecanismos de perpetuação da desigualdade entre os gêneros. O foco sobre a mulher retorna na literatura sul-africana de John Maxwell Coetzee, em um romance e numa compilação de contos, com o objetivo de examinar a representação do envelhecimento feminino na contemporaneidade.

Para fechar o volume, trazemos uma entrevista com Maria Pilla, autora de *Volto semana que vem* e de uma dissertação de mestrado na área de escrita criativa da UFRGS sobre os desaparecidos políticos pelo terrorismo de Estado brasileiro durante a ditadura civil-militar.

Como é possível perceber neste breve sobrevoo dos capítulos, o tema da violência é uma constante que atravessa praticamente todo o livro. Ataques contra a memória, a negação de um futuro a jovens, negros e mulheres, a disputa pela terra e os deslocamentos forçados delineiam o colapso da modernização expondo seus tentáculos, mas encontrando na literatura uma forma de expressão que nos sensibiliza. Com a divulgação destes trabalhos – também trabalho coletivo desenvolvido pelos membros do grupo de estudos “Espaços da Literatura Contemporânea” –, é nosso desejo que o entusiasmo vivo e duradouro com que conduzimos nossos encontros, bem como a força ética da literatura, possam contagiar a reflexão de leitoras e leitores.

Ana Maria Chiarini

Maria Zilda Ferreira Cury

Mônica Gama

Não-lugares do estrangeiro na ficção de Tito Leite

Maria Clara Medeiros Fernandes

André Tessaro Pelinser

Introdução

O sujeito é figura importante em vários campos de estudo. Ciências humanas como a filosofia, a sociologia, a antropologia, a história e a geografia, assim como as artes, voltam a sua atenção ao ser humano, suas culturas e suas complexas redes de relações. Dentre os fenômenos humanos constantemente examinados, destaca-se a migração, durante muito tempo analisada em sua face rural-urbana. Na atualidade, diversos trabalhos procuram entender como o contato com o espaço estranho pode afetar o homem e interferir em suas relações em todos os níveis.

A migração caracteriza-se como um processo histórico complexo e amplo, cujas genealogias se associam às origens da própria humanidade e excedem em muito o escopo deste trabalho. Todavia, é possível afirmar que a experiência da migração afeta a formação e a constante reconstituição da identidade individual, bem como o modo de o indivíduo enxergar seus horizontes e suas possibilidades. O trânsito migratório pode ser impulsionado por diversas razões, sejam elas de ordem política, econômica ou social, mas o sujeito que migra atravessa não apenas fronteiras territoriais, senão também fronteiras internas. Para Olivieri-Godet, "A migrância não diz respeito apenas à travessia física de territórios. A esta dimensão exterior da migrância como deslocamento

físico, sobrepõem-se a dimensão interior, ontológica e simbólica da migração, o deslocamento do 'Sentido do Ser' (*'du Sens de l'Être'*)¹.

Longe de seu local de origem, o estrangeiro não é só um estranho fora de suas terras, é um deslocado, tanto no sentido espacial como no âmbito individual e psicológico. Para Kristeva, "[...] o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades"². Logo, o estrangeiro não sofre um simples deslocamento; trata-se, na verdade, de um ser longe de suas raízes que se torna um estranho e, frequentemente, um invisível em meio à multidão. Converte-se em um sujeito que recusa a identidade estável e busca pelo movimento na tentativa da independência identitária.

No romance *Dilúvio das Almas*, Tito Leite, mestre em filosofia, escritor e monge, elabora uma narrativa que problematiza questões de migração e estrangeiridade. Por meio do protagonista Leonardo, coloca-se em cena a condição do sujeito migrante, mais especificamente do sujeito nordestino que migra para o Sudeste e que se percebe deslocado em sua realidade, conforme ele mesmo declara em vários momentos: "[...] eu não sou de rebanho nem sigo manadas"³. Ao longo de sua trajetória, Leonardo oscila entre um movimento de busca por sua identidade e de autoafirmação como sujeito diferente, um homem sem vínculos: "[...] dentro de mim, enveneno toda sensação de pertencimento"⁴.

Com base nisso, pretende-se analisar no decorrer deste trabalho que forças sociais incidem sobre o personagem Leonardo, buscando investigar questões relativas à migração e à estrangeiridade por ele experienciadas durante seu percurso, com o intuito de averiguar como o processo de migração contribui para que o personagem se sinta deslocado. A partir disso, almeja-se observar de que maneira tais processos contribuem para a transfiguração identitária do protagonista.

¹ OLIVIERI-GODET. *Errância/Migração/Migração*, p. 192.

² KRISTEVA. *Estrangeiros para nós mesmos*, p. 9.

³ LEITE. *Dilúvio das Almas*, p. 23.

⁴ LEITE. *Dilúvio das Almas*, p. 30-31.

Um sujeito fora de lugar

O movimento migratório que ocorreu no Brasil entre as décadas de 1930 e 1970 vincula-se em grande medida aos processos de urbanização e industrialização pelos quais o país passava. Para Schappo, “A origem das migrações estaria nas disparidades e desigualdades sociais geradas pela industrialização nos moldes capitalistas”⁵. Assim, o processo de migração no Brasil resultou sobretudo nas transferências populacionais das regiões agrícolas, principalmente do Nordeste, para os polos industrializados do Centro-Sul do país, como São Paulo. Esses deslocamentos se associavam tanto a questões de ordem econômica, como também a outros fatores de repulsão, de ordem política e social, verificados no país em um momento de importantes transformações.

A série literária brasileira, ao longo do tempo, ocupou-se em retratar essa ampla variedade de temas e questões. Refletindo sobre a diversidade cultural, social e histórica do país, a literatura brasileira debruçou-se sobre episódios marcantes para a nação, sua desigualdade social e suas questões políticas relevantes. Nesse sentido, Olivier-Godet destaca:

A produção romanesca brasileira não tem por tradição a travessia das fronteiras nacionais. Pelo contrário, apresenta-se autocentrada, voltada para o questionamento da formação histórica da nação, expondo as relações de força que determinam a construção de projetos identitários diversos e antagônicos. Mesmo quando uma parte significativa da produção recente desloca o espaço nacional, evitando a “grande narrativa”, baseada na inscrição de um referencial histórico para interrogar a formação e o destino da nação, preferindo fixar-se no espaço da cidade cosmopolita e nos fenômenos de sociedade do tempo presente, o olhar continua sendo posto na terra brasileira⁶.

Com base nesse contexto, Tito Leite entrecruza a realidade histórica e a construção ficcional para elaborar o processo de migração que Leonardo empreende em *Dilúvio das Almas*, romance que tem por título o nome de uma cidade fictícia do interior nordestino. No decorrer da obra, Leonardo ensaia sua partida para a grande São Paulo e posteriormente o regresso ao seu lugar de origem. Esse processo se delinea no próprio

⁵ SCHAPPO. Migrantes-nômades: chegar, partir ou ficar?, p. 229.

⁶ OLIVIERI-GODET. Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira, p. 235.

livro, por meio de uma narração em primeira pessoa que se aproxima de um diálogo do narrador com o leitor:

Eu me lembro como se fosse hoje. Era o ano de 1970 quando parti, o dia ainda estava nascendo. Homens e mulheres fazendo caminhada. O vigia da prefeitura com uma vontade de quebrar as horas. Um galo ensejando seu primeiro canto na aurora, e eu negando minha vida naquela cidade por inúmeras vezes. Não esperei as trevas se esvaírem completamente e fugi de Dilúvio das Almas. Fugi da minha família e do meu sertão⁷.

A realidade experimentada pelo protagonista revela a outra face da almejada modernização, que fomenta o desenraizamento e não logra sanar as contradições sociais. Durante sua jornada, Leonardo transfigura-se, o jovem otimista dá lugar a um homem maduro e desesperançado. O personagem torna-se estrangeiro a si mesmo, não se reconhecendo “em nenhuma pátria”⁸. Pela experiência do deslocamento, Leonardo transforma-se cada vez mais em um sujeito complexo que não consegue estabelecer vínculos em nenhuma terra, pois o que sente é “A vontade de colocar a mochila nas costas e ganhar a estrada [...]”⁹.

A postura limítrofe adotada pelo protagonista de *Dilúvio das Almas* talvez possa ser compreendida na linha da seguinte reflexão proposta por Kristeva:

A violência do problema hoje colocado pelo estrangeiro provém, sem dúvida, das crises das concepções religiosas e morais. É causada, sobretudo, pelo fato de que a absorção do estranho proposta por nossas sociedades revela-se inaceitável para o indivíduo moderno, defensor de sua diferença não somente nacional e ética, mas essencialmente subjetiva, irredutível¹⁰.

Na narrativa, tais crises religiosas e morais evidenciam-se por meio de passagens em que o personagem afirma não estar em busca da salvação divina, a exemplo de: “[...] não sou um homem em busca de redenção e não quero salvar a mim e nem a ninguém”¹¹. Ou, ainda, quando Leonardo argumenta acerca da importância dos sujeitos

⁷ LEITE. *Dilúvio das Almas*, p. 22-23.

⁸ LEITE. *Dilúvio das Almas*, p. 23.

⁹ LEITE. *Dilúvio das Almas*, p. 49.

¹⁰ KRISTEVA. *Estrangeiros para nós mesmos*, p. 10.

¹¹ LEITE. *Dilúvio das Almas*, p. 25.

socialmente invisíveis e esquecidos: “Aqueles que não se podem olhar e apertar as mãos. Acredito que esses são os mais amados por Deus”¹². Trechos como esses revelam os impasses que o personagem enfrenta, a partir da divergência entre concepções pessoais e coletivas, o que faz com que Leonardo se compreenda como estrangeiro, sobretudo quando pessoas com moral duvidosa “usam a fé das pessoas como um *habeas corpus* para o inferno”¹³.

Nesta perspectiva, podemos compreender a condição apresentada no livro pelo raciocínio de Tânia Franco Carvalhal, que destaca que “os hábitos enraizados numa certa comunidade, enquanto limites para o juízo crítico, são causas geradoras da incompreensão e de exclusões, pois organizam o sistema dos excluídos e a conversão do Outro”¹⁴. Da mesma forma, Schappo defende que os sujeitos que se colocam em mobilidade constantemente são atravessados por incertezas acerca de sua ascensão social e são assinalados pelo mal-estar de serem sujeitos livres¹⁵. Em seu estudo acerca da migração, Schappo apresenta o conceito de migrante-nômade, optando pela utilização deste termo composto em detrimento de outras expressões existentes para designar os processos de deslocamento populacionais¹⁶. A autora destaca que:

Nesse cenário, os locais de “origem” e de “destino” tornam-se relativos, no sentido de que o “destino” pode corresponder à chegada a um ambiente provisório que, em breve, pode tornar-se um local de “origem” de um novo deslocamento, por isso, opta-se aqui pelo termo *migrantes-nômade*s para caracterizar tais migrantes no atual contexto¹⁷.

O processo migratório apresentado no romance guarda semelhanças com aquele descrito por Schappo. A cidade de Dilúvio das Almas não é o único local de origem durante o romance, uma vez que diversos lugares se convertem em ambientes provisórios e forjam novas partidas, tornando-se locais de origem para a contínua migração de Leonardo, até seu retorno ao ponto inicial, enfim transformado em destino. Conforme

¹² LEITE. *Dilúvio das Almas*, p. 32.

¹³ LEITE. *Dilúvio das Almas*, p. 34.

¹⁴ CARVALHAL. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*, p. 52-53.

¹⁵ SCHAPPO. Migrantes-nômade: chegar, partir ou ficar?, p. 233.

¹⁶ SCHAPPO. Migrantes-nômade: chegar, partir ou ficar?, p. 226-227.

¹⁷ SCHAPPO. Migrantes-nômade: chegar, partir ou ficar?, p. 228. Grifo próprio.

Olivieri-Godet, esse processo de migração incessante pode justificar-se pela libertação dos limites exteriores e interiores do sujeito, desencadeando uma desterritorialização não necessariamente negativa¹⁸.

Por não se reconhecer em nenhum lugar, Leonardo é motivado a migrar, na tentativa de encontrar algum pertencimento, o que faz com que o personagem se reconheça como “Um estranho no meio das multidões e ao mesmo tempo sem fazer parte delas”¹⁹. A respeito da mobilidade contemporânea, Dalcastagnè argumenta que a possibilidade de se deslocar geograficamente fez com que os sujeitos perdessem a centralidade de seus sentimentos comunitários²⁰. Na esteira da afirmação de Dalcastagnè, pode-se defender que tal sensação é experienciada pelo protagonista, uma vez que ele se compreende como desajustado. Ao não conseguir estabelecer sentimentos comunitários, a solução é a contínua migração.

Isso não significa, porém, que o protagonista de *Dilúvio das Almas* seja alheio às relações identitárias. Afinal, a viagem é um elemento significativo para a formação da identidade. Conforme Tomaz Tadeu da Silva:

[...] é a viagem em geral que é tomada como metáfora do caráter necessariamente móvel da identidade. Embora menos traumática que a diáspora ou a migração forçada, a viagem obriga quem viaja a sentir-se “estrangeiro”, posicionando-o, ainda que temporariamente, como o “outro”. A viagem proporciona a experiência do “não sentir-se em casa” que, na perspectiva da teoria cultural contemporânea, caracteriza, na verdade, toda identidade cultural. Na viagem, podemos experimentar, ainda que de forma limitada, as delícias – e as inseguranças – da instabilidade e da precariedade da identidade²¹.

Nesse sentido, percebe-se que não apenas o ambiente pode causar o sentimento de estrangeiridade, mas a própria viagem, uma vez que dá início ao processo de desenraizamento e estranhamento do sujeito em relação ao ambiente. O local que motiva a migração de alguma forma pode apresentar importância para o personagem, seja por situações, experiências e aprendizados vivenciados, seja por questões familiares,

¹⁸ OLIVIERI-GODET. Errância/Migrância/Migração, p. 193.

¹⁹ LEITE. *Dilúvio das Almas*, p. 43.

²⁰ DALCASTAGNÈ. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea, p. 33.

²¹ SILVA. A produção social da identidade e da diferença, p. 88.

afetivas ou estritamente memorativas, que marcaram positiva ou negativamente o ser.

Kristeva sustenta que a felicidade possível para o estrangeiro é justamente esse perpétuo transitar, o que pode ser identificado no protagonista de *Dilúvio das Almas*, quando este afirma ser um homem sem raízes e sem pertença: "Não sou homem de genealogia; dentro de mim, enveneno toda a sensação de pertencimento. Árvores sem raízes se transmudam em árvores que andam"²². Por isso, a solução encontrada por Leonardo é o trânsito, arriscando-se muitas vezes em caminhos desconhecidos por ele mesmo.

Apesar de seus deslocamentos, talvez não seja possível afirmar que Leonardo encontre uma realização pessoal que possa ser associada a uma forma plena ou tradicional de felicidade. Trata-se de um personagem em certa medida assujeitado pelas condições que lhe são impostas, de modo que as fugas em busca de bem-estar e pertença o tornam estrangeiro. Kristeva argumenta que essa felicidade estranha vivenciada pelo estrangeiro "parece transportá-lo, *apesar de tudo*, porque alguma coisa foi definitivamente ultrapassada: é uma felicidade do desenraizamento, do nomadismo, o espaço de um infinito prometido"²³. Essa felicidade no transitar é, ao mesmo tempo, controversa e ameaçadora, pois o sujeito não deixa de ser um intruso, que permanece em tensão contínua com o território que não é genuinamente seu, mas também de outros que o percebem como ameaça, um inimigo e um estranho a ser repellido.

No processo de fugas, revela-se outra face, a identidade do personagem, que segundo Silva, pode ser representada por duas perspectivas: por aqueles que buscam estabilizar a identidade e por aqueles que tendem a subvertê-la e desestabilizá-la²⁴. No romance, delineia-se o segundo processo, em que o personagem subverte sua identidade, talvez pelo não reconhecimento de si em relação a cada ambiente ao qual se vincula em seu nomadismo ou por conflitos internos relativos ao autorreconhecimento de sua identidade de origem.

²² KRISTEVA. *Estrangeiros para nós mesmos*, p. 12; LEITE. *Dilúvio das Almas*, p. 30-31.

²³ KRISTEVA. *Estrangeiros para nós mesmos*, p. 12. Grifo próprio.

²⁴ SILVA. A produção social da identidade e da diferença, p. 84.

Leonardo apresenta-se como um sujeito de identidade cindida, visto que ele mesmo afirma: "Muitas vezes até neguei minha própria identidade. Habitei qual estrangeiro em todos os lugares, feito quem prova todos os licores e quintessências"²⁵. Nesse sentido, percebe-se que os deslocamentos são um fator de grande importância para a formação identitária, uma vez que, por meio deles, crenças e ideologias entram em metamorfose. Com efeito, Olivieri-Godet destaca a fronteira tênue que existe entre a mobilidade e a identidade. Para a autora,

Os deslocamentos no próprio conceito de errância aproximam-no das figuras da migrância, da deriva, da viagem, do exílio, da diáspora cada vez mais presentes nos discursos sociais e na produção literária das nossas cidades atuais marcadas pelas mobilidades transculturais questionando as noções de aflições identitárias e culturais²⁶.

A reflexão proposta por Olivieri-Godet pode ser percebida na narrativa de Leonardo, que encena um processo de errância contínua e tem sua identidade atravessada pelas consequências dessa experiência. O próprio personagem assume gostar da vida errante e de exílio que os deslocamentos proporcionam, quando afirma ser "exímio em sumir no mundo"²⁷. Como um ilustre nômade, Leonardo encontra no migrar um novo tipo de felicidade, que é proporcionada pela liberdade da qual o personagem tanto se orgulha.

Para Leonardo, o processo migratório funciona como afirmação identitária e corresponde a uma forma de ressignificação de seu ser. De início, sua situação é paradoxal: por perceber-se um sujeito errante, um sentimento de trânsito contínuo é despertado em Leonardo; todavia, ao mesmo tempo em que se sente livre para transitar por diferentes lugares, o personagem julga-se solitário por não conseguir estabelecer raízes. Nessa mesma linha, Kristeva argumenta que: "[...] por não pertencer a nada, o estrangeiro pode se sentir filiado a tudo, a toda a tradição, e essa ausência de gravidade no infinito das culturas e das heranças proporciona-lhe a facilidade insensata de inovar"²⁸. Isto talvez explique o por-

²⁵ LEITE. *Dilúvio das Almas*, p. 85.

²⁶ OLIVIERI-GODET. *Errância/Migrância/Migração*, p. 190.

²⁷ LEITE. *Dilúvio das Almas*, p. 43.

²⁸ KRISTEVA. *Estrangeiros para nós mesmos*, p. 39.

quê de Leonardo afirmar ser um sujeito destemido, que prefere colocar a mochila nas costas e vagar em busca de algum tipo de felicidade.

Um estranho pertencer

Após longa temporada afastado de Dilúvio das Almas, o protagonista retorna ao local do qual havia partido por sentir-se desajustado. Contudo, o regresso de Leonardo não é idílico; pelo contrário, trata-se de uma experiência carregada de valoração sentimental e permeada por traumas passados. Tal sentimento pode ser compreendido segundo as ideias propostas por Cassarino, que apresenta a categoria de retorno motivado pelo fracasso, assim caracterizado:

O “retorno do fracasso” (*return of failure*) diz respeito aos migrantes que não conseguiram integrar-se no país de acolhida por causa de preconceitos e de estereótipos com que se depararam no exterior. As dificuldades em assumir um papel ativo na sociedade de acolhida ou de adaptar-se à sociedade do país hospedeiro são suficientemente sérias para motivar o retorno²⁹.

Nessa óptica, constata-se que a teorização de Cassarino assemelha-se ao processo de retorno que o romance de Tito Leite figura, ainda que este diga respeito a uma migração dentro do próprio país. Leonardo, ao não obter sucesso em sua partida para São Paulo e ser obrigado pelo destino a retornar a Dilúvio das Almas, enfrenta um duplo fracasso. Não apenas por não ter realizado grandes feitos ou amealhado patrimônio, mas sobretudo por não ter como justificar sua partida, dado que regressa sem conquistas significativas. O personagem temia o retorno, pois “Não queria voltar depois de tanto tempo sem nenhuma história para contar. Algo que se enquadrasse na lógica da família ou que justificasse minha partida”³⁰. A despeito de seus desejos íntimos, o destino acaba por uni-lo a sua terra natal novamente, e é esse lugar parado no tempo e sem grandes mudanças que proporciona acontecimentos capazes de modificar tanto Leonardo quanto a cidadezinha do interior.

Embora o campo esteja frequentemente associado, no imaginário social, a um lugar de pureza genuína, no romance esse espaço não

²⁹ CASSARINO. Teorizando sobre a migração de retorno: uma abordagem conceitual revisitada sobre migrantes de retorno, p. 27.

³⁰ LEITE. *Dilúvio das Almas*, p. 22.

é visto como local de inocência ou tranquilidade. Pelo contrário, a obra lança um olhar crítico sobre uma realidade social marcada pela violência. *Dilúvio das Almas*, aparentemente parada no tempo, revela-se complexa e repleta de contradições, de modo que Leonardo, diante dessas circunstâncias, é chamado a mover-se contra o sistema engendrado. Em face de tal contexto, vê-se tomado por um sentimento de mal-estar semelhante ao que havia motivado a sua partida.

O mal-estar que domina o personagem pode ser explicado segundo o raciocínio de Arendt, que destaca: “O mal-estar regional relaciona-se, em suma, com a tensão, a crise ou o sentimento de desajuste entre personagens e valores socioculturais atuantes em um determinado espaço”³¹. Nessa linha, nota-se o conflito que habita Leonardo, que, diante de suas concepções e valores, percebe a necessidade de combater os males que identifica na cidade. Para isso, decide empreender sozinho investigações sobre pessoas poderosas de *Dilúvio das Almas*, e assim acaba descobrindo “Uma botija com mais de 80 mil pés de maconha”³² nas terras do vereador Pedro Justossanto.

A descoberta do personagem assinala uma das marcas de contemporaneidade do romance, que identifica transformações recentes na tradicional violência associada ao sertão. Leonardo testemunha casos de assassinato, desvios de conduta de governantes, favorecimentos ilícitos, entre outras práticas normalizadas pela comunidade, as quais chegam a atingir sua própria família, com a morte de seu primo Isaque e a consequente impunidade. “No dia em que Nivaldo foi convidado a depor, não deu em nada. Ele só negou. Tinha o álibi de toda a família. [...] Comenta-se na cidade que o pai do Nivaldo é um bajulador do prefeito, e a mãe foi amante de um vereador chamado Pedro Justossanto, irmão de um deputado”. A revolta pela não resolução do crime toma conta de seus familiares e consome Leonardo: “Pouco a pouco o mesmo desejo de vingança também tomava conta de mim”³³.

Se antes o personagem, em sua errância, manifestava forte desapego pelo mundo exterior, revelando preocupação quase exclusiva

³¹ ARENDT. O mal-estar na região: Belmiro, Ester e Blau, p. 95.

³² LEITE. *Dilúvio das Almas*, p. 82.

³³ LEITE. *Dilúvio das Almas*, p. 55-56, 58.

consigo mesmo, agora Leonardo encontra-se tomado por certo desejo de justiça, não apenas por seu primo, mas também pela cidade, assolada por um dilúvio de impunidade e corrupção. Nota-se, portanto, uma significativa mudança na relação entre sujeito e mundo social:

[...] sofro por não poder fazer nada. Creio que nunca me preocupei tanto com outras pessoas. Sempre só tive que me cuidar e me preocupar apenas comigo. Sem compromisso com a salvação de ninguém ou dos meus dias. Eu era qual um eremita urbano. Sozinho nas metrópoles. Hoje, a vontade de justiça me desgasta, como se fosse uma aguardente que entra queimando tudo por dentro³⁴.

A morte do primo soma-se à de Zé Raimundo, pai daquele, até então empenhado em buscar não justiça, mas justicamento. Observa-se, conforme o enredo avança, que em seu retorno Leonardo se depara com um local mergulhado em uma espiral de violência, talvez pior do que quando partira. Estranhamente, em vez de motivarem nova fuga, os acontecimentos agora despertam a necessidade de ação e uma forma de conexão pelo desejo de vingar os seus:

Matou o filho, e agora o pai. Meu Deus do céu, e agora o que faço? O que faço? Nunca me senti tão pequeno e ao mesmo tempo bestial. Preciso fazer alguma coisa. No sertão a vegetação e os utensílios entram em estado de ação. Eu também devo entrar. Já não posso ser um indiferente à cidade e à família. Tenho que tomar o meu lugar nessa realidade³⁵.

Nesse cenário, Leonardo já não é um completo deslocado, ou um estrangeiro em um não-lugar, uma vez que gradualmente percebe uma possibilidade de intervenção sobre o espaço social e começa a estabelecer vínculos com a terra. Nesse ponto, manifesta-se uma crise: diante da responsabilidade autoatribuída de se conectar com o mundo e nele intervir, o sujeito hesita e vislumbra ainda uma vez a perspectiva de uma vida errante, na qual identifica a sua vocação: "Que saudade de quando eu era apenas um enfermo social. Um maldito. No meu nada e desapego, fluía o que havia de melhor e grande em mim. Sou tomado por uma saudade. Saudade de quando eu era apenas um peregrino na terra"³⁶.

³⁴ LEITE. *Dilúvio das Almas*, p. 69.

³⁵ LEITE. *Dilúvio das Almas*, p. 85.

³⁶ LEITE. *Dilúvio das Almas*, p. 85.

A tentativa de vingança do estrangeiro retornado quase malogra quando é preso pelos poderes locais, acusado pelo assassinato de Cleiton, carroceiro que lhe dera carona para as terras de Justossanto e em seguida aparecera morto. Pondo em cena os mecanismos de controle do Estado, quando são aparelhados para fins pessoais e para o exercício da opressão e do desmando, Tito Leite evoca episódios da ficção brasileira do século XX, sobretudo aquela que se debruçou sobre a barbárie ditatorial ou sobre a iniquidade no sertão, a exemplo da passagem de Fabiano pelo cárcere em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Preso, Leonardo é torturado e incitado a confessar:

Não me deixam falar e sou levado a um quartinho escuro com cheiro de roupa suja. Entra um policial e me dá um soco na barriga. – Fala, confessa o crime, você matou ele.

Não falo nada. Recebo o segundo soco e vários pontapés. A tortura é também psicológica. Chamam-me de vagabundo e ladrão. Fazem insinuação de que o crime foi um latrocínio³⁷.

Uma vez posto em liberdade, Leonardo decide armar um plano de vingança contra o capanga responsável pelos assassinatos na cidade: “Pode chover forte, que já fiz minha escolha. Estou preparado e sei como me abrigar da tempestade que se aproxima”. Em meio a suas tentativas de solucionar individualmente os problemas da região, o personagem acaba por cometer atos condenáveis, os quais ele não minimiza, tampouco procura justificar a partir de preceitos nobres, de modo que cada vez mais se aproxima daqueles que combate. Afirma estar, inclusive, “em plena metamorfose. Agora eu sou um animal que planeja e calcula”³⁸. Portanto, tem ciência de seus atos, que o assemelham a um animal.

Dessa forma, Leonardo perpetua a violência circundante, ao se tornar responsável pela morte do pistoleiro Adelino: “Agora sou um assassino. Na fealdade do real, eu me fiz um monstro, assim serei chamado. Uma saudade do tempo em que eu não era uma fera no meio das feras”. Trata-se de um ponto de não retorno, visto que a partir de então o personagem não pode ser considerado mera vítima do sistema, pois se torna reprodutor da lógica social que o afastara do sertão e

³⁷ LEITE. *Dilúvio das Almas*, p. 86.

³⁸ LEITE. *Dilúvio das Almas*, p. 90, 104.

desencadeara sua migrância: “Não tenho nenhum orgulho do que fiz e do que farei. Também não tenho nenhum arrependimento”. Em meio ao caos e à violência, resta a Leonardo uma única certeza: “Para mim não há saída. Todas as curvas me levam à barbárie”. Ao prosseguir com seu plano, o nômade agora transformado em justiceiro vai às terras do vereador, acaba com a plantação de maconha e vinga a família matando Justossanto: “O que sei é que a minha paz se esgarça na pólvora de uma espingarda”³⁹.

Leonardo deixa de ser um errante, um indivíduo totalmente deslocado, sem laços e sem esperança, para converter-se em um paladino que tenta salvar sua pátria sem medir as consequências. Por caminhos inesperados, trilhando a senda da violência e da barbárie antes criticadas, o personagem estabelece laços de pertença com o lugar rechaçado durante grande parte de sua vida. Apoiado em atitudes que colocam em xeque a sua moral, Leonardo enfim abandona sua condição de desterrado: “Já não sou um estrangeiro na minha terra. Já não sou um deslocado. Sou apenas mais um dos seus filhos. Agora estou em casa”⁴⁰.

Conclusão

De acordo com Pelinser e Cury, por meio do espaço periférico a ficção debruça-se sobre assuntos característicos à contemporaneidade⁴¹. Tito Leite inclui-se na linhagem da literatura brasileira contemporânea que reflete sobretudo acerca de temas que evidenciam as permanências e transformações do sertão no mundo moderno. A narrativa de Leonardo explora não apenas os desafios enfrentados por aqueles que deixam sua terra natal em busca de novas oportunidades, como também problematiza as noções de pertencimento e autoconhecimento de sujeitos modernos atravessados pela mobilidade contemporânea.

O protagonista de *Dilúvio das Almas* transpõe fronteiras geográficas e psicológicas na busca por pertencimento, de modo que o estranhamento que o acompanha divide-se em dois níveis: o primeiro diz respeito aos lugares geográficos, enquanto o segundo corresponde

³⁹ LEITE. *Dilúvio das Almas*, p. 105-106, 109.

⁴⁰ LEITE. *Dilúvio das Almas*, p. 110.

⁴¹ PELINSER; CURY. Narrativas ao Sul: viagem e música em quatro romances de Assis Brasil, p. 385.

a um estranhamento interior. Ao explorar os desafios e os impactos resultantes do movimento migratório empreendido ao longo do romance, observa-se que a busca por pertencimento desperta também uma sensação de estranheira.

No decorrer da obra, a violência e a barbárie fazem Leonardo transfigurar-se, tornando-se um sujeito que ele próprio não reconhecia e que acaba por reproduzir a violência circundante. Leonardo iguala-se aos demais, não por falta de caráter, mas pelo sentimento de revolta e angústia que dele tomam conta. Apesar de sentir-se um completo deslocado, afirma nunca ter aceitado “a condição de ser uma simples pilha para carregar o sistema”⁴². Com efeito, sua trajetória revela um questionamento incômodo, uma vez que sentir-se em casa e ser mais um dos filhos da terra parece pressupor, necessariamente, a manutenção das mesmas lógicas sociais. Como leitura do presente e como leitura de país, o arco dramático do protagonista mostra-se amargo e desesperançado, visto que a mudança parece impossível ou só alcançável à margem da lei.

Nesta perspectiva, a jornada de Leonardo revela a profundidade da desconexão que pode surgir entre um indivíduo e sua terra natal em razão das condições sociais. Com isso, testemunha-se a luta interna do personagem para encontrar um senso de pertencimento em um ambiente que, embora geograficamente familiar, torna-se estranho aos seus olhos. Entretanto, “a partir do momento em que os estrangeiros têm uma atitude ou uma paixão, eles fixam raízes”⁴³. No caso de Leonardo, fixar raízes demanda, contraditoriamente, abraçar a barbárie para tentar subvertê-la.

Referências

ARENDT, João Claudio. O mal-estar na região: Belmiro, Ester e Blau. *Nonada: Letras em Revista*, Porto Alegre, v. 2, n. 19, p. 85-95, out. 2012.

CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio*: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003.

CASSARINO, Jean-Pierre. Teorizando sobre a migração de retorno: uma abordagem conceitual revisitada sobre migrantes de retorno. *REMHU: Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*,

⁴² LEITE. *Dilúvio das Almas*, p. 108.

⁴³ KRISTEVA. *Estrangeiros para nós mesmos*, p. 16.

Brasília, v. 21, n. 41, p. 21-54, jul./dez. 2013. Disponível em: scielo.br/j/remhu/a/3BV7KhXPCvd cTryPh5SGc6n/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 27 jul. 2023.

DALCASTAGNÉ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 21, p. 33-53, jan./jun. 2003.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEITE, Tito. *Dilúvio das Almas*. São Paulo: Todavia, 2022.

OLIVIERI-GODET, Rita. Estranhos estrangeiros: poética da alteridade na narrativa contemporânea brasileira. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 29, p. 233-252, jan./jun. 2007.

OLIVIERI-GODET, Rita. Errância/Migrância/Migração. In: BERND, Zilá (Org.). *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Litteralis, 2010. p. 189-210.

PELINSE, André Tessaro; CURY, Maria Zilda Ferreira. Narrativas ao Sul: viagem e música em quatro romances de Assis Brasil. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 44, p. 365-387, jul./dez. 2014.

SCHAPPO, Sirlândia. Migrantes-nômades: chegar, partir ou ficar? *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, n. 35, p. 225-240, abr. 2004.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 73-102.

O Rio de Janeiro em Geovani Martins: práticas espaciais e textuais

Evandro Batista Siqueira

Geovani Martins estreia na cena literária brasileira com o livro de contos *O sol na cabeça*, publicado em 2018, pela Companhia das Letras. As histórias criadas pelo autor dão vida a várias vozes que, apesar de relacionadas a um mesmo espaço físico, o Rio de Janeiro, mostram-se na sua diversidade (e mesmo contraste) leituras múltiplas da cidade, além da construção de uma noção profunda de experiência de urbanidade. Cada conto revela diferentes combinações e modulações de vozes por meio de estratégias de linguagem que fornecem novas leituras da cidade, vista, principalmente, a partir da perspectiva de narradores e personagens em trânsito como forma de refletir o que é ser favelado não apenas no espaço periférico, mas também pela presença do corpo periférico em outros espaços da cidade.

Neste texto pretende-se analisar as representações do espaço urbano carioca constituídas por meio do olhar e do caminhar de personagens pela cidade do Rio de Janeiro, em duas narrativas curtas de *O sol na cabeça*. Nos contos “O rabisco” e “O cego”, temos duas personagens distintas que se utilizam do sistema de signos de diferentes modos: um é Fernando, pai de família, e o outro é o Seu Matias, que é cego. Ambos empregam estratégias discursivas que se distanciam do uso oficial da linguagem, cada um se expressando do jeito que pode, que quer e com o qual se identifica, mas tendo a rua como espaço ideal para suas comunicações urbanas. Enquanto o primeiro se utiliza da pichação como modo de reivindicação social, o segundo escolheu a linguagem verbal como

forma de comover, com sua história de vida, passageiros de ônibus no centro da cidade na intenção de conseguir algum dinheiro para garantir o seu sustento diário.

Dessa maneira, a cidade se transforma em discurso, uma escrita realizada por sujeitos que se dedicam a narrar suas vivências na urbe e que, por isso, passam a lê-la ao mesmo tempo em que a produzem textualmente. Nas palavras de Roland Barthes “a cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala a seus habitantes, falamos nossa cidade, a cidade em que nos encontramos, habitando-a simplesmente, percorrendo-a, olhando-a”¹. O que na contemporaneidade, como defende Renato Cordeiro Gomes,

[...] também torna a cidade uma imensa arena de discursos gastos e dispersos, lugar da inscrição e rasura dos signos que desafia o olhar do habitante, que busca ler a ilegível linguagem da cidade dimensionada na metrópole que perde o seu *métro*: a forma das cidades sem forma, em que a desmedida do espaço afeta suas relações com o humano².

Se as ruas se abrem como espaço para a produção discursiva das formas como as personagens veem a cidade, isso não quer dizer que esse discurso esteja restrito à mera descrição física, mas evidencia também a relação entre o social e o subjetivo que emerge das situações cotidianas, produzindo um conjunto de significações por meio das tensões experienciadas no universo sógnico urbano. Nunca se oferece, é claro, uma visão totalizante da cidade (Rio de Janeiro), pois é mostrada pelo percurso escolhido pelos narradores que vão passando pelas favelas, pelos bairros e praias, flagrando os tipos humanos, com detalhes que pessoalizam, trazendo o leitor para dentro das narrativas para acompanhar suas dores, alegrias, frustrações, contaminando a matéria narrada pela perspectiva, bem definida, dos sujeitos que se dedicam a contar as suas histórias.

Essa cidade dos dias atuais organiza-se em torno de um vasto, potente e complexo universo de signos e linguagens com possibilidades comunicativas verbais e visuais compondo uma semiótica urbana a partir da qual o sujeito se relaciona percebendo e produzindo textos e

¹ BARTHES. *A aventura semiológica*, p. 224.

² GOMES. *Ipotesi*: revista de estudos literários, p. 26.

que vão caracterizar as situações e espaços em que se desenvolvem a interação humana³.

Vale a pena, neste momento, apresentar uma breve consideração teórica sobre o signo linguístico a partir dos estudos de Barthes, principalmente em relação às suas análises semiológicas, realizadas sobre fatos culturais. Partindo da linguística de Saussure para se chegar às discussões teóricas sobre a semiologia, explorando os conceitos de signo, significado e significação, Roland Barthes em *Elementos de Semiologia* (publicado originalmente em 1964), vai inovar no campo da linguística ao modificar e ampliar a noção de semiologia proposta por Saussure. Barthes considera o espaço como um sistema de linguagens, isto porque para o estudioso francês a semiologia investiga todos os sistemas de signos da vida social, sendo a linguística, então, parte da semiologia por focalizar a linguagem verbal. Propõe, assim, uma abordagem semântica da cidade.

O signo linguístico, para Barthes, com base nos estudos de Saussure, é composto de um significante e de um significado, em que “o plano dos significantes constitui o plano de expressão e o dos significados o plano de conteúdo”. O signo para Saussure é, então, de natureza dicotômica. Sendo o significante a forma sonora ou imagética, o significado é que possibilita a composição do conceito quando o sujeito entra em relação com esse significante. Já a significação, defende Barthes embasado em autores como Hjelmslev e Lacan, “pode ser concebida como um processo; é o ato que une o significante e o significado, ato cujo produto é o signo”⁴, sendo que o efeito no plano de enunciação será determinado pelo contexto e pelo nível de compartilhamento cultural dos sujeitos no processo de interação comunicacional.

Nesse sentido, o autor emprega o termo “funções-signos” para se referir a signos semiológicos cuja razão primeira não reside na significação, mas que “a partir do momento em que existe sociedade, qualquer uso é convertido em signo desse uso”. O semiólogo francês utiliza como exemplos o vestuário e a alimentação que, a princípio,

³ BARTHES. *A aventura semiológica*.

⁴ BARTHES. *Elementos de semiologia*, p. 43, 52.

servem para proteger e para alimentar. No entanto, eles também significam algo como, por exemplo, “vontade de não sentir frio” ou “estar com fome”, e, portanto, são signos; havendo uma fusão entre o uso do objeto e o seu sentido que pode ir além do sentido funcional, atingindo valores antropológicos e sociais de significação: “a função-signo tem pois – provavelmente – um valor antropológico, já que é a própria unidade em que se estabelecem as relações entre o técnico e o significante”⁵. Isto é, uma vez constituído o signo, a sociedade pode conceber novas funções e significados para ele, através das práticas sociais, que ultrapassam o já anteriormente estabelecido.

Em Geovani Martins, levando essas considerações em conta, todo o ambiente urbano construído nas narrativas carrega muitos níveis de significação, impregnados de signos que testemunham a realidade de jovens na cidade carioca, caracterizando seus trajetos e modos de senti-la e narrá-la. Esse é o caso de “Rabisco”, narrativa que coloca em cena o jovem Fernando, um ex-pichador que retorna à prática de arriscar a sua vida no alto dos prédios em busca de adrenalina, mas também de deixar um legado, de marcar seu nome na memória da cidade. O primeiro parágrafo do conto já revela a tensão que atravessará todo o texto:

Não era pra estar ali. De repente, tudo se confundia: tomava cerveja, sentia saudade, orgulho, vontade. Um moleque brotou com tinta, uns papos de escolta, a bola de metal dançando na lata, o cheiro forte de adrenalina. Quando viu, já subia na direção do terraço do prédio assustado pela mulher apavorada que gritava: “Pega ladrão!”⁶

Ao escolher uma forma subversiva de ação discursiva como estratégia e mecanismo de significar e viver no ambiente urbano, Fernando assume os riscos dessa intervenção na cidade como forma de praticar o espaço carioca através de signos comuns ao seu grupo identitário: jovens periféricos que encontraram no picho uma maneira própria de falar com a cidade e com seus habitantes. Essa atividade é realizada às escondidas, na tentativa de ludibriar os desafios e obstáculos que podem surgir ao subir no mais alto prédio para “ocupar” a cidade com seus nomes e

⁵ BARTHES. *Elementos de semiologia*, p. 34, 45.

⁶ MARTINS. *O sol na cabeça*, p. 51.

marcas, cientes da possibilidade de cair ou ser confundido com um ladrão por algum morador ou policial. A pichação, então, significa, simbolicamente, uma tomada de posse.

No desenvolvimento do conto, o leitor fica sabendo que a personagem entrou para o mundo da pichação na adolescência e que este universo permeia sua memória desde a infância quando via pelas ruas grupos que se reuniam para dançar, cantar e espalhar sua pintura noturna pela cidade.

Assim como os movimentos sociais urbanos de dança, como o break, e de música, como o rap, os pichadores integram uma das tribos juvenis que mais ocupam as ruas da cidade. Em geral, as atividades de pichação se concentram no centro da cidade para onde se dirigem, vindos de diferentes bairros, sujeitos com o intuito de marcar com a pichação e de se apropriar desses espaços com uma comunicação urbana própria⁷. A cidade do Rio de Janeiro é o “agente verticalizador da letra”⁸, por onde Fernando transita diariamente deixando seus nomes e frases, expondo sua marca nos prédios por onde passa.

O narrador, no conto, é onisciente, mas às vezes mescla seu discurso ao das personagens, para relatar essas experiências do protagonista com a cidade, oscilando entre temporalidades para explicar a situação presente de extrema tensão e eminente perigo. Assim, o leitor fica sabendo que desde o nascimento do filho Raul, Fernando decidiu abandonar o xarpi (sinônimo de “picho”) para poder ajudar na sua criação sem correr os riscos aos quais os pichadores, em geral, estão sujeitos. Para isso, optou por “mudar a sua relação com a cidade”⁹. Na tentativa de evitar cair no vício, passou a buscar outras distrações quando estava na rua como a leitura de livros e jornais, se entretendo com o celular e até evitando olhar para as pichações dos amigos. Tais propósitos, no entanto, duraram apenas três meses. Em sua casa veio um “moleque”, comum entre tantos outros que prestam homenagens aos pichadores mais famosos do grupo, que conseguiram fazer com que suas marcas, seus traços proibidos, se fixassem no tempo e na memória da cidade.

⁷ SPINELLI. *LOGOS 26*: comunicação e conflitos urbanos.

⁸ WAINER; OLIVEIRA. *Pixo*.

⁹ MARTINS. *O sol na cabeça*, p. 52.

Os sinais urbanos invadem as ruas, tantos os verbais como os não verbais, dispondo a paisagem urbana em um imenso e desordenado jogo de imagens, marcas, das quais se destacam as publicidades e os sinais de trânsito que freneticamente despontam no espaço público anunciando novos produtos, serviços e orientando motoristas e pedestres nas vias e ruas, agrupados a uma outra multidão de signos que atravessam o cotidiano dos habitantes dos grandes centros urbanos que, involuntariamente, também estão familiarizados com os sinais gráficos do picho, mas desconhecem seu significado, suas regras e práticas. O picho segue a contrapelo de todos os signos legíveis na cidade, com uma mensagem codificada para leigos e situadas em locais incomuns tais como o topo de prédios comerciais e de moradia, ao mesmo tempo em que desperta a atenção dos transeuntes da cidade com suas formas, cores, sua ação transgressora e até mesmo criminosa, tendo em vista que este ato é tipificado no código penal brasileiro como uma infração leve, visto por muitos da população como uma degradação da cidade, um vandalismo que precisa ser combatido. Esse caráter ilegal do ato acaba marginalizando o pichador em diversos aspectos colocando-o em situações de violência por parte da polícia e dos moradores indignados com esses “vândalos”.

Possivelmente, esse foi o pensamento dos moradores do prédio ao avistarem Fernando no terraço, apesar de não saberem se ele era pichador, ladrão ou as duas coisas, queriam pegá-lo de qualquer jeito. Mas esse jogo Fernando já estava acostumado a jogar, sabia muito bem que “a pichação não teria o menor sentido se não houvesse tantos dispostos a tudo para impedir as cores e os nomes que se espalham por ruas e propriedades”¹⁰. Afinal, o rabisco é a reivindicação de sua existência por meio do texto, uma forma de eternizar seu nome na memória da cidade onde vive. Por essa razão:

Fernando, assim como a grande maioria das pessoas, sentia a necessidade de não passar batido pelo mundo, e quando viu já andava com todos os pichadores de sua rua. Era muito louco desvendar os mistérios da arte proibida, ouvir as histórias de nomes que sobrevivem na cidade há mais de vinte, trinta anos, e que com certeza,

¹⁰ MARTINS. *O sol na cabeça*, p. 53.

mesmo depois de apagados ou derrubados os muros, sobreviverão na memória. Queria entrar pra história desse jeito, ser lembrado e respeitado pelas pessoas certas. Essa sempre foi a sua maior motivação na hora de rabiscar. Mais do que fama, revolta ou estética, embora tudo isso conspirasse pra coisa toda fazer sentido. Queria mesmo marcar a sua cidade e seu tempo, atravessar gerações na rua, se transformar em visual¹¹.

Vale a pena esclarecer a significação política, estética e de lazer da pichação. Tomaremos como base o filme documentário *Pixo*, dos diretores João Wainer e Roberto T. Oliveira, que recolheram depoimentos de vários pichadores paulistanos e de pessoas a favor e contrárias a tal prática.

A pichação nasceu como reação à repressão política instaurada no Brasil no início dos anos 1960 com a ditadura civil-militar. As inscrições eram simples e não tinham nenhuma preocupação estética com as letras, uma escrita legível para qualquer pessoa alfabetizada¹².

Com o fim da ditadura no Brasil em 1985, esse instrumento de luta foi migrando para outras modalidades discursivas tão potentes quanto a primeira. Surgiram, dessa forma, as pichações com frases poéticas, declarações de amor, anúncios de variados serviços e vendas de objetos, dentre outros, todos compondo uma comunicação visual urbana, com estratégias próprias, habitando a cidade junto com outros signos¹³.

Paralelamente, surgiu, no começo da década de 1980, como um desdobramento da pichação do movimento punk (que também era de cunho político), um modelo tipográfico singular, focado mais no ego do pichador e de seu grupo, desejosos de ver a cidade em que vivem marcada com seus nomes, “tags”, sua assinatura estilizada, mas sem perder, é claro, o viés ideológico de suas mensagens. Atualmente, os pichadores se apropriaram dessa escrita difundida pelos movimentos punk e rock e criaram a partir desse material (em uma espécie de antropofagia de apreender essa grafia e adaptá-la ao seu contexto discursivo) um alfabeto próprio, seu signo linguístico que eclode na cidade com sua ideologia e seu afrontamento verbal e visual. Difundido nos dias de hoje também como um ato de lazer, desafio e competição, os pichadores costumam

¹¹ MARTINS. *O sol na cabeça*, p. 53.

¹² WAINER; OLIVEIRA. *Pixo*.

¹³ WAINER; OLIVEIRA. *Pixo*.

se reunir para apresentar suas façanhas pela cidade. Quanto maior for a dificuldade de acesso aos muros, portões, fachadas e prédios e o risco de ser pego ou sofrer algum acidente aumentam o valor ao “nome” lançado pelo spray. A fama entre seus pares passa a fazer parte da assinatura¹⁴. Não é só um “rabisco”, existe um processo criativo na busca de uma originalidade na composição de seu “nome” estilizado¹⁵.

Jean Baudrillard, no seu reconhecido estudo “Kool Killer ou a insurreição pelos signos”, ou a insurreição pelos signos, publicado em 1976, já destacava que além do signo de reconhecimento e de identificação presente nas pichações há também uma superação do código linguístico formal:

A revolta radical nessas condições é na verdade dizer a princípio: “Existo, sou fulano, moro na rua tal, vivo aqui e agora”. Porém isso ainda seria apenas a revolta da identidade: combater o anonimato reivindicando um nome e uma realidade própria. Os graffiti¹⁶ vão mais longe: ao anonimato não opõem nomes, mas pseudônimos. Eles não desejam sair dessa combinatória para reconquistar uma identidade impossível de qualquer maneira, mas para voltar a indeterminação contra o sistema – converter a *indeterminação* em *exterminação*. Réplica, reversão do código de acordo com sua própria lógica, em seu próprio terreno, e com uma vitória diante dele, porque ultrapassando-o no irreferencial¹⁷.

O sujeito se torna evidente, visível no meio urbano com a simples existência da pichação, mesmo que o conteúdo produzido seja incompreensível para a maioria das pessoas que moram naquele lugar. Outro importante aspecto do processo de pichar é o trânsito que os sujeitos realizam pela cidade, para além do local onde moram, marcando um itinerário em que determinados jovens e adultos se reconhecem. Dessa forma, nos seus deslocamentos, eles transpõem barreiras territoriais e simbólicas, transformando as ruas em cenário para a arte urbana.

Eles territorializam o espaço urbano codificado – essa ou aquela rua, essa ou aquela parede, esse ou aquele bairro, que assume vida por meio deles, que volta a ser território coletivo. E eles não

¹⁴ KUSCHNIR; AZEVEDO. *Trama*: Indústria Criativa em Revista.

¹⁵ WAINER; OLIVEIRA. *Pixo*.

¹⁶ Na língua inglesa o termo “graffiti” refere-se tanto à pichação quanto ao grafite.

¹⁷ BAUDRILLARD. *Kool Killer ou a insurreição pelos signos*, p. 101-102.

se circunscrevem ao gueto, eles exportam o gueto para todas as artérias da cidade, invadem a cidade [...]¹⁸.

A cidade é, para os pichadores, uma espécie de tela pública onde são postos uma linguagem de nomes que a ocupam visualmente numa estética comunicativa com seus habitantes¹⁹. Assim como os grafites que ocupam a cidade por meio de desenhos, as pichações também:

[...] são marcas simbólicas que querem expressamente separar-se ou desviar-se do sistema comum da comunicação. São componentes inseparáveis da cidade moderna. Índices da ruptura dos vínculos que atam os indivíduos à cidade, eles escapam, assim, do universo do valor e resistem à interpretação. São significantes vazios de conteúdo que irrompem no universo de signos que povoam a cidade e a configuram²⁰.

É pertinente destacar o caráter legal (no sentido jurídico) que os grafites assumiram na contemporaneidade, deslocando-se dos muros e paredes públicos para as galerias de arte da cidade, desfrutando, nesse sentido, de uma conotação artística valorativa, não mais um valor de resistência, mas sim de mercadoria, adaptado a um determinado consumo e investido de um uso social específico. O que provoca em muitos pichadores uma repulsa a essa prática cultural, que até certo ponto é tolerada pelo poder público, devido às suas formas e cores serem consideradas mais belas e artísticas do que a prática provocativa (vista por muitos como uma violência) dos traços monocromáticos do picho que degradam o ambiente.

Essas estéticas incompreensíveis para os transeuntes das metrópoles, são para o “bonde”, o “crew” ou o “coletivo” signos que alcançam um plano de enunciação projetados como um grito, uma interjeição nas ruas para que os pedestres sintam o impacto dos “rabiscos”.

A pichação também tem um caráter efêmero, pois a probabilidade de ela ser apagada, rasurada e até mesmo seu suporte ser derrubado em algum momento é muito grande. Mesmo que a durabilidade da “tag” na parede seja breve, existem algumas atitudes que os sujeitos tomam para impossibilitar que seu nome seja esquecido, além de ser uma forma de

¹⁸ BAUDRILLARD. *Kool Killer ou a insurreição pelos signos*, p. 102-103.

¹⁹ KUSCHNIR; AZEVEDO. *Trama: Indústria Criativa em Revista*.

²⁰ GOMES. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*, p. 160.

fixá-lo na memória da cidade como, por exemplo, a repetição da assinatura pelas ruas em locais de difícil acesso.

Foi exatamente por esse motivo que Fernando, o protagonista de Geovani, retornou à prática da pichação pelas ruas do Rio de Janeiro. Em busca de eternizar sua marca, ele escolheu um prédio no centro da cidade para ser o suporte de seu discurso e de seu traço, já até imaginava qual frase iria “mandar”: “Pesadelo do sistema não tem medo da morte”. O que ele não esperava, era que fosse ser pego pelos moradores e pelos vizinhos que se aglomeravam na rua assistindo a cena que se passava no alto do prédio.

Teve um mau pressentimento. Pela primeira vez desde o início da noite sentiu que as coisas fugiam completamente do seu controle. Não demorou pro desespero tomar conta de seu corpo. Alguma parada no meio de tudo que acontecia denunciava que dessa vez não passaria batido. Não era nada parecido com um filme revelando a vida antes da morte, como dizem. E sim uma memória viva, desordenada, indo e voltando o tempo inteiro, pulsando em colapso pela total incerteza, batendo com a mesma força e velocidade do coração. Era uma dor, um medo, um ódio da vida, tudo junto, misturado com o prédio, os tiros, o filho, a mulher gritando, aquela gente toda lá embaixo²¹.

Parece que o que está sendo narrado está acontecendo no próprio momento da representação. A atmosfera de pânico criada pelo narrador proporciona acompanharmos de perto as angústias, os desejos e os temores de Fernando que surgem com a situação conflitante do presente e memórias da sua relação paterna complicada. Em suas várias reflexões enquanto decidia o que fazer para sair ileso daquele lugar, chega a se comparar com seu pai que, alcoólatra, trocou os filhos pela bebida e, agora, ele estava trocando seu filho Raul pela tinta, pela aventura de marcar a cidade.

A situação criada exigia uma solução rápida, pois a qualquer momento as pessoas que se aglomeravam lá embaixo poderiam agir de maneira mais agressiva na tentativa de deter o invasor. Nesse caso, Fernando decidiu assumir a sua identidade como pichador acreditando que assim estaria salvo: jogou a sua lata de tinta e depois gritou “sou

²¹ MARTINS. *O sol na cabeça*, p. 55.

pichador”, entretanto ele era o lado mais fraco da negociação, um contra uma multidão de moradores e vizinhos “que não se incomoda[m] em ver o sangue escorrendo pela roupa do objeto atingido, se isso satisfazer a sua noção de justiça no momento exato do choque”²².

A forte tensão, o medo e a adrenalina, que dessa vez jogavam contra, gera uma expectativa de final trágico a cada movimento e tomada de decisão do protagonista. Foi quando, com o peso de seu corpo, Fernando quebrou o telhado e caiu dentro de um depósito no prédio ao lado, em uma reflexão que se desenvolvia no momento de extrema dor devido ao machucado em seu pé, ele percebeu que aquilo tudo que estava acontecendo fazia parte de sua vida e teve a certeza que deveria continuar pichando, esse era o seu propósito e sua história: “antes de desmaiar conseguiu ainda sonhar com o dia em que voltaria ali e mandaria seu nome em sequência nos dois prédios. Loki”²³.

No conto “O Rabisco”, a vida cotidiana sofre um processo de estetização em que a escrita se dá a partir das ruas transformando muros, portões e prédios do Rio de Janeiro em suporte para uma potente modalidade discursiva, muitas vezes incompreensível para a população comum, mas que se destaca em meio à multidão de outros signos pela sua forma transgressora e até mesmo criminalizada, compondo e produzindo a paisagem das pichações urbanas. Irrompendo na cidade, fazendo-a um espaço de diálogo com o habitante citadino, mesmo que ele a despreze.

As ruas como espaço urbano por excelência, elaborada e reinventada constantemente pelas práticas e discursos de seus usuários, também foi observada por Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, cuja terceira parte, “Práticas de espaço”, se detém no ato de caminhar como prática enunciativa.

Revelando um olhar politicamente engajado e sensível às transformações culturais contemporâneas, em vários trabalhos Certeau se questiona como o outro se produz pela linguagem buscando restaurar a sagacidade cotidiana dos homens comuns.

²² MARTINS. *O sol na cabeça*, p. 54.

²³ MARTINS. *O sol na cabeça*, p. 58.

Quando Certeau se interroga sobre as práticas culturais, forja alguns modelos, como o que chama de “polemológico”. Ele utiliza o modelo da guerra para esclarecer como se dá a relação dos sujeitos com o mundo, como eles se movem na metrópole e promovem as suas práticas. Nesse modelo polemológico são constituídos dois polos: um lado, formado pelo conjunto de estratégias e outro, o conjunto de táticas. As estratégias, afirma Certeau, partem de um lugar constituído como próprio, ou seja, elas estão sempre ligadas a uma instituição, a um lugar físico, teórico, epistemológico, àquele lugar que enuncia. As estratégias, por exemplo, estão ligadas a uma escrita, pois ela é também uma prática estratégica, ela entona um determinado tipo de visão, conduz a uma interpretação definida. Os sujeitos ordinários se movem no campo das estratégias, no lugar em que eles não são donos. Sendo assim, as táticas são as astúcias, as maneiras de lidar com a ordem dominante e controladora da cidade. O sujeito utiliza de estratagemas como forma de resistência, como, por exemplo, o aproveitamento máximo das possibilidades expressivas da linguagem para adequá-las às necessidades de seu uso cotidiano.

Certeau articula duas formas de vivenciar a urbe, a da caminhada e a da narração, como maneiras também de se apropriar dos espaços citadinos. Ambas instâncias, não obstante, se complexificam e produzem o cotidiano das metrópoles contemporâneas. Em suas “caminhadas pela cidade”, o teórico chega a afirmar que “o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para a língua”. Destaca nesse processo a distinção que há entre as “formas empregadas” num sistema linguístico e os modos de usá-la no cotidiano que o sujeito comum empreende. O espaço geométrico, idealizado e construído pelos donos do poder e urbanistas responsáveis pelo planejamento urbano é para o pedestre o mesmo que o “sentido próprio” dos gramáticos para o falante: ambos “visando dispor de um nível normal e normativo ao qual se podem referir os desvios e variações do ‘figurado’”²⁴.

Voltando ao conto ora em análise, temos que Fernando, como caminhante, se apropria do sistema topográfico marcando determinados bairros, ruas e prédios, transformando deliberadamente cada signo

²⁴ CERTEAU. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, p. 177, 180.

urbano que compõe esses espaços, atualizando-os dentro de suas práticas culturais através do picho, a arte do limite. Sobre sua prática valem as palavras de Certeau:

Cria assim algo descontínuo, seja efetuando triagens nos significantes da “língua” espacial, seja deslocando-os pelo uso que faz deles. Vota certos lugares à inércia ou ao desaparecimento e, com outros, compõe “torneios” espaciais “raros”, “acidentais” ou ilegítimos²⁵.

Assim como a narrativa, o enunciado “lançado” pelo picho nos prédios do Rio de Janeiro, enquanto movimento conectado àquilo que Certeau chama de “artes de dizer”, com seu esquema específico de códigos arranjados em uma lógica de complexidade linguística – em suas variadas possibilidades comunicacionais viáveis como verbal, visual e corporal – ultrapassa a função enunciativa e converte-se em ato astuto, investido de uma capacidade criativa que é própria às “artes de fazer”. Apropriando-se dessa essência da cidade, dos sistemas que estabelecem normas e padrões visíveis e invisíveis do seu estar e agir, Fernando articula a sua realidade, inventa o seu cotidiano a partir da existência simultânea dessa ordem, utilizando o picho como forma de projetar seu grito, sua marca na urbe, praticando o espaço e tornando sua existência no mundo visível através de atos inventivos que recriam e transgridam as “normas” e regras que orientam o espaço urbano.

“O cego” é outra narrativa que também promove um “discurso ordinário” no Rio de Janeiro, através da prática de caminhar pela cidade, só que dessa vez é a oralidade que invade as ruas cariocas, disputando “espaço” com o barulho e a cacofonia da cidade, a atenção dos passageiros nos coletivos. Narrado de uma forma singular, com uma arquitetura enxuta e uma potencialidade significativa, faz com que o leitor acompanhe a rotina de um cego, que se utiliza da sua história de vida como forma de subsistência no morro.

Nesse conto, diferentemente do anterior, é narrada a biografia do protagonista, da infância a velhice. Em termos gerais, ele revela os problemas que acompanham a personagem, transformando a experiência

²⁵ CERTEAU. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*, p. 178.

humana na cidade em narrativa. Em termos mais específicos, presencia-mos nas dobras do seu cotidiano difícil, as angústias, os sonhos, suas sensações, seus sentimentos, suas razões e a naturalidade do consumo de drogas, cada vez mais comuns na vida da personagem.

Seu Matias, como era conhecido no morro, nasceu cego, e desde a infância aprendeu a desenvolver outros sistemas sensoriais que superassem qualquer dificuldade que a falta de visão proporcionava. Além disso, preferia a companhia dos mais velhos por eles terem mais paciência e tempo para lhe descrever com calma cada ser que habitava a cidade, explicando-lhe os modos de vida no morro. Com isso, era facultado ao cego imaginar cada lugar ou ser que vivia em torno dele. Com o tempo, Matias foi aprendendo a dar os seus próprios passos no morro, a sentir a vida ao seu redor, o cheiro da maconha, as crianças brincando pelos becos e vielas, "satisfeito por descobrir suas próprias narrativas e não precisar dividir nada disso com ninguém"²⁶.

A ausência da figura paterna também assume relevância na vida de Matias. Seu pai, Raimundo, era alcoólatra e vivia causando confusão na favela, inclusive, já havia sido advertido várias vezes pelo chefe do tráfico para que parasse de fazer baderna. Dona Sueli, a matriarca da casa, era a que mais sofria nas mãos de Raimundo, que a espancava com frequência. A única serventia dele era quando trazia o resto do dinheiro que sobrevivia aos bares e a cachaça. Mas quando Matias tinha seis anos, o pai desapareceu sem deixar rastros, apenas suposições sobre o que teria acontecido com ele. O que fez sua mãe ter que trabalhar dobrado para conseguir pagar as contas e criar os filhos.

Quando Sueli adoeceu, apenas Matias e suas vizinhas estiveram ao seu lado, os outros filhos foram cada um seguindo um rumo, constituindo família e se mudando para outros lugares. A decisão de utilizar sua história como forma de subsistência surgiu depois que a sua mãe morreu, pois precisava arranjar uma forma de sustento. Diante de escassas oportunidades de emprego para uma pessoa cega, escolheu usar a palavra para se comunicar com as pessoas nos coletivos e, assim, poder ganhar algum

²⁶ MARTINS. *O sol na cabeça*, p. 86.

dinheiro com doações com o relato sobre as dificuldades que enfrentou ao longo de sua vida:

Logo saiu de casa pra ganhar os coletivos e passou a viver dos trocados que lhe davam pessoas comovidas ou incomodadas com seu discurso. Nos primeiros dias parecia tudo muito fácil, o dinheiro entrava, ele tinha a história decorada, bem dividida em todas as suas partes. Mas aos poucos a realidade foi se revelando. A experiência de repetir dia após dia sua própria história foi se tornando cada vez mais dolorosa, e viver da caridade passou a ser um inferno²⁷.

A história se desenvolve apresentando momentos da fase adulta e da velhice de Matias, sem construir um clímax ou uma ação que mudasse os rumos da narrativa. Ficamos sabendo que ele foi se aproximando de Desenho, um menino que morava no morro e que todos “garantiam que seria bandido”, pois desde os doze anos atuava no tráfico levando as drogas para os consumidores e trazendo o dinheiro para os traficantes. De início, a presença da criança contribuiu para o aumento das doações, mas com o tempo a companhia dele não manteve o mesmo efeito de antes e seu Matias preferiu continuar sozinho no seu trabalho. Apesar disso, ficamos sabendo que Desenho ainda mantém uma proximidade com o velho, diariamente o visitando em sua casa para juntos usarem drogas compradas com o dinheiro de Matias e conversarem, “num papo angustiante em que não se olha no olho”²⁸.

O que fica perceptível ao longo do conto é que a narrativa da vida do protagonista transforma-se em oportunidade para o sujeito legitimar seus atos e para apropriar-se da sua vida, apesar do fato de repetir seu texto dia a dia tenha se tornado enfadonho. Ao escolher a palavra oral como intervenção comunicativa nos ônibus da cidade, o veículo acaba se transformando no suporte do discurso performático de Matias. A realização do ato de contar a sua história passa por um processo de performance que é ensaiado pelo cego e repetido cotidianamente²⁹. Seu texto verbal, construído pelo sofrimento, é proferido simultaneamente a

²⁷ MARTINS. *O sol na cabeça*, p. 88.

²⁸ MARTINS. *O sol na cabeça*, p. 89.

²⁹ Aqui, entendido como uma encenação que conjuga movimentos do corpo, da fala, da audição, em suma, de tudo o que o ambiente do ato proporciona quebrando o ritmo natural do espaço público e que está cada vez mais presente no mundo midiático da contemporaneidade.

uma linguagem corporal que também “fala” a seu público e ao barulho próprio do ambiente do veículo e ao que vem das janelas. Posiciona-se performaticamente no corredor do ônibus, próximo ao motorista e ao cobrador, frente aos assentos de onde os passageiros consigam vê-lo, com o “som das moedas chacoalhando no copo de Guaravita, a bengala de alumínio batendo sempre pra esquerda e depois pra direita no chão do coletivo”³⁰.

Assim como as ruas, os ônibus também são constituídos por vários signos – publicitário, de trânsito, o som tocado no rádio etc. – os usuários desse espaço gastam seu tempo observando o que acontece ao seu redor, mas não de maneira passiva, e sim como sujeitos que interpretam o que observam. Dessa forma, Matias, para quem vozes e cenas e imagens são importantes, joga com os passageiros utilizando o ambiente do veículo a favor da sua performance para cativar seus ouvintes e assim deles conseguir o dinheiro para seu sustento.

Reafirmando as intervenções cotidianas no espaço urbano, os usos da língua de uma “escrita” que se produz a partir das ruas como modos ativos de enunciação, Certeau restitui a essas práticas uma alternativa singular de liberdade criativa, viabilizando a compreensão desses atos como autênticas formas de linguagem. Essas ações realizam uma apropriação dos sistemas topográfico e linguístico que se exercem a partir dos modos de uso que o sujeito empreende nas suas necessidades diárias. O estudioso destaca, a respeito do sistema topográfico, que na Atenas contemporânea, os transportes coletivos são chamados de *metaphorai*. Para ir ao médico, ao trabalho ou voltar para casa, muitas pessoas tomam uma “metáfora”, ou seja, um transporte público, como ônibus ou trem. Os enunciados poderiam da mesma maneira ter esse belo nome, diz Certeau, visto que, cotidianamente, os territórios e os espaços são atravessados por narrativas que compõem frases e itinerários. A rua é vista, então, como um dispositivo de referência, como um circuito a partir do qual se baseia a possibilidade de muitas histórias, de lugares e olhares, de onde se vê a si mesmo e ao outro.

³⁰ MARTINS. *O sol na cabeça*, p. 85.

Em *Sociedades movedizas*, Manuel Delgado, antropólogo barcelonês, segue a linha de pensamento desenvolvido por Certeau ao tentar se concentrar nos múltiplos mecanismos operacionais da rua, sempre entendida como contorno complexo de significados, códigos e acordos tácitos e quase imperceptíveis entre aqueles que passam por ela e, com sua presença, a edificam:

Da rua pode-se dizer que é, antes de tudo, um lugar errante, um espaço-movimento – como teria proposto Isaac Joseph –, no sentido de que é uma região estruturada pelas inquietações que nela se manifestam, e que só pode ser conhecida, descrita e analisada levando-se em conta não tanto sua forma, mas sim as operações práticas, as capturas momentâneas e as esquematizações tempo-espaciais ao vivo realizadas por seus praticantes³¹.

Dessa forma, Matias, ao refazer os códigos que ocupam o espaço urbano, transformando o ônibus, que funciona primariamente como um meio de transporte, atribuindo a ele a condição de cenário para a sua performance, incorpora-lhe um novo significado como espaço de enunciação da sua própria existência.

Os trajetos de Fernando e Matias respiram fundo a rua como um local situado na memória de quem dela se apropria e pouco a pouco se afastam de suas formas e usos programados, transgredindo seus signos, compondo uma “enunciação pedestre”, seja através do picho ou do texto verbal, estabelecendo pelas ruas vestígios de imagens e sons que geram uma linguagem, uma narração que grita a seus habitantes.

Michel de Certeau apontou que a rua é constituída como um relato e como uma narração pessoal por meio das infinitas possibilidades de rotas do pedestre. Nesse caminho, fica explícito que, ao lado do planejamento urbano da cidade utópica, se desenvolve uma cidade metafórica, isto é, uma cidade de muitos deslocamentos e práticas, recriada continuamente por meio das “caminhadas” de seus pedestres que se apropriam dos sistemas normativos urbanos produzindo fios e tecidos de textos que leem

³¹ DELGADO. *Sociedades movedizas*: pasos hacia una antropología de las calles, p. 129. No original: “De la calle podría decirse que es ante todo un lugar peregrino, un espacio-movimiento – como hubiera propuesto Isaac Joseph –, en el sentido de que es una comarca estructurada por las intranquilidades que registra, que sólo puede ser conocida, descrita y analizada teniendo en consideración no tanto su forma como las operaciones prácticas, las capturas momentáneas y las esquematizaciones tempo-espaciales en vivo que procuran sus practicantes”. Tradução minha.

a cidade contemporânea³². Um texto que se inscreve frequentemente por seus pedestres que, no campo das práticas sociais cotidianas, desloca, reinventa, ampliando as diversas formas de enunciação, mesmo que tenham discursos que a guiam e sistemas que a constituem.

Referências

BARTHES, Roland. A aventura semiológica. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. Kool Killer ou a insurreição pelos signos. Tradução de Fernando Mesquita. *Revista Cine Olho*, n. 5-6, jun./ago. 1979.

BELCHIOR, Marcela. Encontros e desencontros do performático na cena urbana. Um cotejo entre o teatro que experimenta e o performer que pede. *Revista Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade*, [S. l.], n. 3-4, maio 2012. Disponível em: www.pucsp.br/revistacordis. Acesso em: 20 out. 2020.

BITTENCOURT, Maria Inês Garcia de Freitas. Michel de Certeau 25 anos depois: atualidade de suas contribuições para um olhar sobre a criatividade dos consumidores. *POLÊMICA*, [S. l.], v. 11, n. 2, p. 185-192, maio 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/3091/2210>. Acesso em: 28 set. 2019.

CERTEAU, Michel de. Artes de fazer. In: CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

DELGADO, Manuel. *Sociedades movedizas*: pasos hacia una antropología de las calles. Barcelona: Anagrama, 2007.

GOMES, Renato Cordeiro. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. *Ipotesi*: revista de estudos literários, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 19-30, dez. 1999.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KUSCHNIR, Karina; AZEVEDO, Vinícius Moraes de. Caligrafias urbanas: pichação e linguagem visual no Rio de Janeiro. *Trama*: Indústria Criativa em Revista, [S. l.], ano 1, v. 1, p. 110-122, jul./nov. 2015.

MARTINS, Geovani. *O sol na cabeça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

PIXO. Direção: João Wainer; Roberto T. Oliveira. São Paulo: Sindicato Paralelo Filmes, 2009. Documentário. Color. 61 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>. Acesso em: 2 ago. 2020.

SILVA, Cristina Maria da. Da cidade utópica à cidade metafórica: reflexões para uma antropologia nas cidades a partir de Campinas. *Revista Espaço Acadêmico*, [S. l.], n. 132, maio 2012.

³² SILVA. Da cidade utópica à cidade metafórica: reflexões para uma antropologia nas cidades a partir de Campinas.

SPINELLI, Luciano. Pichação e comunicação: um código sem regra. *LOGOS* 26: comunicação e conflitos urbanos, Rio de Janeiro: UERJ, ano 14, p. 111-121, 2007.

VILLARRUEL, Antonio. Reseña de Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles, de Manuel Delgado. *Centro-H*, Quito, n. 1, p. 124-125, ago. 2008.

A dualidade brutalista: violência e moralismo nos contos de Rubem Fonseca

Rubens Corgozinho

Introdução

Rubem Fonseca, um dos maiores contistas de língua portuguesa e um dos grandes escritores do século XX, é frequentemente estudado e tido pela crítica como um autor que se associa, sobretudo, à violência no contexto urbano. Por certo, merece destaque tal temática por ser uma das linhas de força de seu trabalho, não apenas nos contos, mas também em seus numerosos romances. Esse elemento, tão representativo da cultura brasileira há décadas, uma das constantes preocupações nos campos da sociologia, política e literatura, é trabalhado pioneiramente na obra de Fonseca de modo complexo e mesmo atraente. Atração que se dá, em grande medida, pelo caráter “amoral” com que o autor desenvolve suas narrativas, não havendo nelas a presença de juízos de valor que inibam ou critiquem esse tipo de ação quando manifestada.

É notório, no entanto, que há também, para além dos personagens marcadamente violentos e marginais pelas quais o grande público e a crítica melhor conhecem Rubem Fonseca, um outro grupo de indivíduos que, ao longo da obra, parece estabelecer uma recusa à violência ou aos aspectos da marginalidade, como um todo, na qual, esses mesmos indivíduos, em sua maioria, estão inseridos. Essa espécie de “moralismo”, isto é, essa manifestação de um *ethos* oposto à violência por parte de certos personagens, parece gerar um conflito dentro da obra do autor, em que duas forças opostas disputam a adesão dos indivíduos da escrita

fonsequiana, uma aliada do discurso civilizado da sociedade, outra da barbárie noticiada, diariamente, em jornais sensacionalistas.

Tendo isso em vista, o trabalho presente visa a abordar algumas das narrativas de Fonseca em que se notam, para além do que destaca grande parte da crítica, diferentes abordagens perante uma realidade na qual, havendo um descrédito cada vez maior legado aos valores da ordem e da convivência harmônica, os indivíduos se deslocam aproximando-se e afastando-se da violência e da moral vigente em razão, conforme se supõe, da fragilidade dos valores até então estabelecidos. Formam-se por essa razão três tipos de comportamentos que se repetem nos primeiros contos e merecem atenção especial, a estagnação perante à queda dos valores, o apego e a libertação perante a eles.

Para dar vazão a essa perspectiva em relação à obra de Fonseca, é produtivo tomar como objeto os contos publicados em sua produção inicial, na década de 1960 (a saber, as coletâneas: *Os prisioneiros*, *A Coleira do Cão* e *Lúcia McCartney*), visto que, em uma breve revisão crítica, pode-se notar que a impressão causada em sua estreia em muito se difere daquela consolidada a partir dos anos de 1970. Além disso, a perspectiva de Friedrich Nietzsche, enquanto filósofo que funda um certo entendimento sobre a moral cultivada na civilização europeia de seu tempo e do tempo presente, diagnosticando sua decadência enquanto discurso, faz-se relevante para a leitura que se pretende.

Um olhar para a crítica

O conflito colocado pode ser mais bem verificado se observarmos o percurso histórico da crítica à obra de Rubem Fonseca. Apesar do consenso atual que traz a violência como a principal linha de força de sua obra, essa nem sempre foi a impressão causada pelos contos do autor. No panorama evolutivo da recepção dos contos, inicialmente a leitura que se fazia estava ainda distante do que depois viria a ser sua marca registrada e da atmosfera de um mundo “policialesco” deixada pelas narrativas.

Em 1963, ano de estreia tardia de Rubem Fonseca, *Os prisioneiros* foi recebido pela crítica de jornal com a atenção voltada sobretudo à “morbidez” dos contos, conforme afirma Sérgio Augusto em seu artigo escrito para o *Estado de S. Paulo*, em que comenta o cinquentenário da

publicação dos primeiros contos. Conforme afirma Augusto, no momento do lançamento:

A impressão geral era de que nenhum outro ficcionista da terra escrevia daquele jeito – e aqui arrolo os adjetivos que pincei dos comentários da época: ardente, vibrante, criativo, inquieto, desconcertante, incômodo, realista, suprarrealista, cético, cruel¹.

Também é essa a impressão causada a Wilson Martins, que assinava a coluna “Tendências” do mesmo jornal. Em 1964, logo após a primeira publicação de Fonseca, o crítico o recebe com elogios e destaque àqueles contos que, para ele, concentrariam a potência do novo autor. Merece aqui atenção o fato de que os contos selecionados, então, não eram aqueles em que a violência se apresentava como tema central, mas um certo aspecto de marginalidade e ilusão. Como assinala o crítico sobre suas impressões:

[...] o que mais atrai e impressiona [...] é a estranha atmosfera de morbidez e mistério, é o verdadeiro surrealismo, que tantos grandes e pequenos mestres perseguiram em vão. A realidade do sr. Rubem Fonseca é inquietante, ou, pelo menos, ele sabe mostrar o que existe de inquietador sob as aparências exteriores da realidade; mesmo certas cruezas de linguagem revelam, mais do que uma espécie de adolescência sobrevivente no autor, a psicologia particular de tal ou tal personagem, de tal ou tal meio social².

Havia sido selecionado por Martins, no momento do lançamento, o conto “O Inimigo” como aquele que mais demonstrava o potencial do novo autor, o que depois também, anos mais tarde, seria ressaltado por João Luiz Lafetá. É apontado por Lafetá que há, em destaque, nesse conto um “tom oscilante do fantástico”, o qual, ainda segundo o crítico, desaparecerá mais tarde na obra de Fonseca com o intuito de “explorar de modo radical as possibilidades de um realismo direto”³. É nesse sentido que é possível a afirmação de que, no primeiro Rubem Fonseca, a violência ainda não poderia ser marcada como elemento central de suas narrativas e que haveria uma posterior virada em seus escritos.

¹ AUGUSTO. Meio século de Rubem Fonseca.

² MARTINS. Tendências, p. 95.

³ LAFETÁ. Rubem Fonseca, do lirismo à violência, p. 124.

Como afirmar a crítica, a partir dos anos 1970, quando Fonseca já é reconhecido como grande contista, o aspecto brutal ganha notoriedade. A publicação de *Feliz Ano Novo*, em 1975, marca historicamente a passagem para uma violência excessiva tendo em vista o evento da censura do livro. Vera Lúcia Follain de Figueiredo comenta a sentença, apontando o fato de que o juiz responsável alegara haver nos contos o “culto da violência”, o que seria reprovado pelo leitor brasileiro comum⁴. É em tal contexto que, na mesma década, o importante crítico Alfredo Bosi traz a narrativa de Fonseca entre as consideradas em seu ensaio “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”. É esse o momento do surgimento do termo “brutalista” para designação da literatura realizada pelo autor, feita de “expressões violentas”⁵.

Imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país do Terceiro Mundo é a narrativa brutalista de Rubem Fonseca que arranca a sua fala direta e indiretamente das experiências da burguesia carioca [...]. A dicção que se faz no interior desse mundo é a rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído⁶.

Boris Schnaiderman, ao elaborar um ensaio veiculado junto a uma reunião de contos do autor, também se valerá da brutalidade para qualificá-lo, dizendo que os textos “causaram impacto com a brutalidade do submundo que expressavam” e que “aquela brutalidade era algo cotidiano e corrente, a própria linguagem ficava marcada por ela”⁷.

Com especial destaque, os apontamentos de Antonio Candido em seu ensaio “A nova narrativa”, inserido no conjunto *A educação pela noite e outros ensaios*, que data do fim dos anos 1980, aparecem para reiterar o que vinha sendo o ponto central abordado pelos comentários acerca de Fonseca, dando a sua narrativa a designação de “realismo feroz”:

Esta espécie de ultra-realismo sem preconceitos aparece igualmente na parte mais forte do grande mestre do conto que é Rubem Fonseca (estreia em 1963). Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos⁸.

⁴ FIGUEIREDO. *Os crimes do texto*, p. 28.

⁵ BOSI. *O conto brasileiro contemporâneo*, p. 21.

⁶ BOSI. *O conto brasileiro contemporâneo*, p. 19-20.

⁷ SCHNAIDERMAN. *Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*, p. 162.

⁸ CANDIDO. *A nova narrativa*, p. 210.

Tudo isso dá a noção de que há o entendimento, nos contos do autor, que coloca a “violência como princípio básico da vida urbana”⁹.

Com esse panorama, portanto, já é perceptível que alguns dos maiores nomes da crítica brasileira da época haviam se interessado pelos contos de Fonseca. Ganha espaço, então, em uma virada em sua carreira, a partir do decênio de 1980, a publicação de romances com cunho essencialmente policial, o que já havia sido anunciado em 1973, com *O Caso Morel*. Essa nova vertente assumida por Fonseca será, primeiramente, muito bem recebida pela crítica, conforme aponta Maria Cecília Boechat em seu comentário sobre a recepção do autor. Com tais romances há a solidificação de uma nova linha de força do trabalho de Fonseca: a questionabilidade da noção de verdade. É isso o que está sempre no centro do interesse dos romances policiais de Fonseca. Esse fato será apontado por Boechat ao comentar o uso do gênero policial pelo escritor: “A verdade [...] não pode, por consequência, ser uma questão de fato, mas de convicção, força de convencimento, retórica”¹⁰. No entanto, a partir da publicação de *Bufo & Spallanzani*, pela aparente repetição de uma fórmula que levava o autor ao sucesso, é enfrentada uma nova fase perante os críticos da época, que passam a situar os romances de Rubem Fonseca em uma esfera de menor prestígio em que se situam os livros de leitura fácil, os best-sellers. “O escritor engajado dos anos sessenta e setenta, autor do censurado *Feliz Ano Novo*, comprometido sobretudo com a denúncia da realidade de seu tempo, parecia escapar por entre as linhas de um *best-seller*”¹¹.

É com a publicação de *Agosto* em 1990, primeiro romance histórico do autor (a respeito dos acontecimentos que circundam o episódio do suicídio de Getúlio Vargas), que há o retorno a uma recepção favorável. O romance reforça, para além da historicidade presente, a questionabilidade do discurso histórico, se valendo também do gênero policial. Esse fato será apontado por Figueiredo ao dizer que no romance “O que se pretende demolir é a confiança na racionalidade do processo histórico”¹².

⁹ FIGUEIREDO. *Os crimes do texto*, p. 44.

¹⁰ BOECHAT. *Na cena do crime*: uma leitura de Bufo & Spallanzani de Rubem Fonseca, p. 92.

¹¹ BOECHAT. *Na cena do crime*: uma leitura de Bufo & Spallanzani de Rubem Fonseca, p. 22-23.

¹² FIGUEIREDO. *Os crimes do texto*, p. 134.

Em meio ao contexto diverso, um fato levantado por Schnaiderman elucida a progressão da recepção de Fonseca ao longo dos anos, partindo das primeiras publicações. Como aponta o crítico e tradutor, “De lá para cá, a vida brasileira, em seu conjunto, tornou-se mais brutal e implacável, fatos como os narrados ali passaram a fazer parte de nossa vivência diária e acabamos mais acostumados com eles”¹³. Isso ocorre porque, como pode ser visto cotidianamente nos noticiários, há, na atualidade, uma prevalência de conteúdos que, de modo mais ou menos explícito, trabalham com a violência. Trabalhos contemporâneos, inclusive, ressaltam a presença constante desse elemento na realidade brasileira, como é o caso de Lília Schwarcz em seu livro *Sobre o autoritarismo brasileiro*. A autora ressalta o fato de que “a taxa de homicídios praticamente triplicou desde que começou a ser medida, no ano de 1979”. Esse apontamento leva à percepção de que o Brasil atual é um país muito mais violento (em uma perspectiva estatística) do que costumava ser no momento da produção dos contos mais célebres de Rubem Fonseca, afinal, como aponta Schwarcz, em 2018, “pela primeira vez o país atingiu a taxa de trinta assassinatos para cada 100 mil habitantes”¹⁴.

Com tal série de pontos de interesse na obra de Rubem Fonseca, fica clara a relevância de uma retomada crítica que não se limite ao aspecto da violência, mas procure entender a relação desse tema central com outros fatores, inclusive históricos. É a partir de uma perspectiva histórica da recepção que se evidencia a multiplicidade de caminhos tomados pelo autor que nem sempre trazem a violência como foco. A marginalidade, no entanto, como apontam diversos autores, é um ponto intrínseco à obra de Fonseca. Os personagens, como um todo, partilham dessa existência nas margens, fora do eixo central de interesse da sociedade. Mesmo aqueles que fazem parte das classes sociais mais elevadas, ao se situarem nas narrativas de Fonseca, estão imersas no mundo da marginalidade ou ao menos o frequentam. Para exemplificar esse fato, basta trazer à tona a figura de Mandrake, personagem recorrente das publicações de Fonseca,

¹³ SCHNAIDERMAN. Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca, p. 162.

¹⁴ SCHWARCZ. *Sobre o autoritarismo brasileiro*, p. 109, 104.

um advogado criminalista acostumado a livrar figuras da alta sociedade carioca de seus envolvimento com as situações tipicamente marginais.

É esse diálogo entre a violência e os valores da sociedade brasileira, portanto, que interessa, finalmente, aqui. Um trabalho como o de Rubem Fonseca, atento à sociedade em que se inseria, certamente terá levado em conta o aspecto paradoxal de um país que caminhava rumo à ascensão da brutalidade (mesmo institucional, como se verá) ao passo que se mantinha essencialmente conservador e afeito a certos valores éticos religiosos, cerceado pelos limites, inclusive, de uma ditadura militar. Os personagens de Rubem Fonseca, conforme reflete Vera Lúcia Follain de Figueiredo, “se já não conseguem crer nos valores criados pela cultura ocidental, tampouco deles se libertaram para criar novos parâmetros”¹⁵. Esse apontamento elucida a ideia de que há, nos contos de Fonseca, sobretudo os iniciais, de seus três primeiros volumes, uma certa imobilidade dos indivíduos representados entre a existência de valores morais e uma sociedade que se transforma e manifesta em si, cada vez mais, um predomínio da violência. Parece haver, nesse sentido, um ímpeto entre alguns dos personagens em seguir uma verdade que não é aquela pregada pela justiça ou pela religião, mas associada ao que há de mais instintivo no homem. Esses indivíduos, cada vez mais, ao longo das narrativas, parecem concentrar sua devoção naquilo que neles é puramente corpóreo.

A escolha: violência ou moralismo?

Nesse contexto de declínio dos valores, diversos foram os filósofos que, a partir do século XIX, refletiram longamente sobre o papel da violência e sua presença na existência humana. Entre esses, não poucos associaram esse elemento ao *ethos* ocidental vigente (à época e ainda hoje), destacando os incômodos causados à nossa moral pela existência das práticas violentas. Ganha destaque aqui a figura de Friederich Nietzsche. Em sua obra, o filósofo dedicou grande interesse à associação entre a persistência de valores morais e a violência, sendo inclusive precursor da crítica a ideais tipicamente cristãos como a compaixão e a caridade.

¹⁵ FIGUEIREDO. *Os crimes do texto*, p. 20.

Esse pensamento está em um dos textos fundadores do que viria a ser a filosofia do século XX: *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*, escrito no ano de 1886. O filósofo relaciona ao homem a existência de uma “vontade de poder”, expressa inclusive por meio da violência, o que estaria no campo oposto ao que é definido como uma “moral de rebanho”, o *ethos* coletivo que anularia as potencialidades dos indivíduos.

Na esteira de Nietzsche, anos mais tarde, também outros pensadores desenvolveriam sistemas de pensamentos baseados em larga medida na relação entre moral e violência, como Sigmund Freud e René Girard, atestando a relevância crescente de tais reflexões no contexto conflituoso do século XX. Para o Brasil de Rubem Fonseca, não seria diferente, já que, ao longo das referidas publicações iniciais, o país passou por uma mudança de regime que instaurou uma ditadura militar de atuação cada vez mais violenta durante os anos da década de 1960. Parte das reflexões dos pensadores europeus sobre o tema partiram da desilusão provocada pelo advento de duas guerras mundiais que romperam com a perspectiva otimista da existência sólida de uma civilização pacífica¹⁶. Guardadas as proporções, vale estabelecer o paralelo com o Brasil do período em que Fonseca escrevia, no qual também se exacerbou a violência em oposição aos valores conservadores pregados.

Essa realidade de queda ou desilusão perante os valores pode ser lida em um dos mais conhecidos aforismos de Nietzsche, o qual trata do tema da morte de Deus: “Existem ainda ‘em cima’ e ‘embaixo’? Não vagamos como que através de um nada infinito? [...] Não anoitece eternamente? Não temos que acender lanternas de manhã? [...] Deus está morto! Deus continua morto!”¹⁷. A passagem aborda o vazio de referências que faz com que os indivíduos, dependentes de direcionamentos objetivos, se percam, provocando um estado de desordem e aparente anarquia, não havendo consenso em relação ao que deve ou não ser seguido. Esse pensamento ajuda a compreender (e serve de base para a reflexão) a realidade criada por Fonseca em seus

¹⁶ Vale mencionar, de passagem, um dos textos de Freud escrito na ocasião da Primeira Guerra Mundial, em que se traz a ideia de que a violência seria algo inato ao homem: *Considerações atuais sobre a guerra e a morte*, de 1915.

¹⁷ NIETZSCHE. *A gaia ciência*, p. 137-138.

contos, nos quais, em uma sociedade que passa pela crise de valores éticos morais, há indivíduos que a eles se apegam ainda que estejam inseridos em um contexto marcado (muitas vezes) pela violência.

Três são os posicionamentos que aparecem nos contos como espécie de resposta a esse cenário: o primeiro deles, verificado desde a primeira publicação, é o indivíduo que se encontra preso ao impasse, impedido de avançar quer seja rumo aos valores morais quer seja rumo à liberdade em relação a eles; o segundo, não podendo ser diferente, é o indivíduo que vivendo em um mundo de queda dos valores, a eles se apegam; o terceiro seria aquele que se liberta ou ao menos age de acordo com sua própria vontade sem tomar como base para a orientação qualquer ideal exterior.

Partindo do primeiro tipo colocado, nota-se que a insistência em trabalhar esse modo de ação na obra inicial de Fonseca é persistente. Nos três livros em análise, o primeiro conto da coletânea é protagonizado por um fisiculturista não nomeado que concentra em si a vivência do impasse: vivendo de modo marginal, incapaz de agir livremente de modo violento e incapaz de esboçar uma crença real nos valores que são a ele propostos. A afirmação da violência, como passa a ser característica de Fonseca, ainda não é absoluta, já que mesmo um personagem afeito à ideia de prevalência do corpo, um atleta dedicado apenas ao aprimoramento dos músculos, como se vê em “A força humana”, ainda não se entrega plenamente a essa concepção, simbolizando o apego aos valores. O trecho inicial desse conto dá a ideia de que o protagonista se encontra impossibilitado de avançar: “Eu queria seguir em frente mas não podia”¹⁸. Ao longo do enredo, serão negados por ele diferentes caminhos, desde a possibilidade da fama a partir do fisiculturismo à possibilidade do prazer carnal em suas relações com uma prostituta, o que o coloca dentro do primeiro posicionamento que se verifica nos contos de Fonseca. Da mesma maneira, em “Fevereiro e março”, da coletânea anterior, *Os prisioneiros*, esse mesmo personagem abandonará espontaneamente a ação violenta que realizava junto a seus companheiros durante um dos dias do carnaval.

¹⁸ FONSECA. *A coleira do cão*, p. 11.

O apego à moral, já o segundo tipo citado, trabalhado como um “moralismo” persistente, faz parte da constituição de um personagem recorrente das obras de Fonseca, o delegado de polícia Vilela, um dos personagens centrais de *O Caso Morel* e personagem central do conto “A coleira do cão” (inserido no livro homônimo). Nas narrativas nas quais esse indivíduo está inserido, é ressaltada a corrupção e o grau violento de ação da instituição policial. Em tal contexto é dito ao delegado, por um de seus subordinados, que, naquela unidade da polícia carioca, “O único que não leva é o senhor”, fazendo menção a sua honestidade frente ao recebimento de propina¹⁹. Sobre esse tipo de indivíduo, dirá Nietzsche que “Com a moral o indivíduo é levado a ser função do rebanho e a se conferir valor apenas enquanto função.”²⁰, isto é, haveria o apagamento de sua vontade na atuação moral, abrindo mão da aquisição de benefícios em função de seu comprometimento com o trabalho. Mesmo em meio ao caos urbano, à demasiada violência sempre presente, há esse personagem apegado às promessas de predominância da lógica, do bem-estar social e de um discurso moralizador no qual não há espaço para a violência. É interessante, entretanto, pontuar que mesmo Vilela, personagem ímpar na obra, está intimamente ligado ao contexto marginal e violento do meio urbano. Este é o indivíduo que se recusa a andar armado ainda que esteja em constante contato com a violência, sendo ele mesmo avesso ao procedimento. Desse modo, é estabelecida a oposição à hipótese de predominância da violência, ainda que esses elementos estejam intimamente ligados e simultaneamente afirmados, fornecendo as diretrizes de um paradoxo.

Essa oposição paradoxal, concentrada na vivência dos indivíduos, também atrai o interesse de Lafetá, como se percebe neste breve comentário sobre a obra de Fonseca:

Essa tensão, entre o recolhimento e a orgia, a disciplina e o desregramento, habita seus escritos, povoados por polícias sensíveis que leem poesia, halterofilistas hábeis tanto nos pesos quanto na

¹⁹ FONSECA. *A coleira do cão*, p. 169.

²⁰ NIETZSCHE. *A gaia ciência*, p. 132.

leveza dos sentimentos, advogados cínicos e endurecidos, capazes entretanto de grande compaixão²¹.

No entanto, mesmo com essa existência conservadora, é notório que a violência ganha cada vez mais força ao longo da carreira de Fonseca, de forma que passa de elemento secundário nos anos de 1960 a elemento primário em narrativas de 1970. É por isso que, num momento posterior da narrativa de Fonseca, somos capazes de identificar o que seria de fato a manifestação de uma violência previamente anunciada, já latente nos textos de estreia. Os seus indivíduos futuros, os personagens pelas quais seria mais lembrado, são aqueles que viriam a executar um lançamento à verdade do corpo, à prática da violência indiscriminada.

Nesse contexto conturbado, a lógica “paradoxal”, pertencente ao pensamento filosófico, pode ser relevante para a compreensão de Rubem Fonseca. Isso porque, conforme os moldes de pensamento de Gilles Deleuze, o paradoxo é aquilo que, sendo a afirmação de dois sentidos ao mesmo tempo, “destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas”²². A existência contraditória dos personagens pode ser então visualizada à luz desse entendimento. A relação entre opostos (a dicotomia violência *versus* moralismo), investigada ao longo da leitura dos contos, ainda que aparentemente insustentável, encontra-se paradoxalmente fixada.

Nesse sentido, de um lado, o que aparentemente se pretende estabelecer no discurso da obra de Fonseca é a violência, a aparente (aqui nomeada) verdade do corpo em oposição à postura civilizadora que quer afirmar-se como modo normal de vida humana. Aqui, a violência, a força bruta, ganha prevalência, e parece ser essa a lei que regula o meio urbano de Rubem Fonseca.

É interessante ainda apontar que nos contos de Fonseca a junção de violência e moralismo nunca é harmônica. O desfecho não poderia ser, nesse caso, a convivência pacífica entre dois estados, mas sim um embate persistente que, ao longo das publicações, cada vez mais, indica

²¹ LAFETÁ. Rubem Fonseca, do lirismo à violência, p. 122.

²² DELEUZE. *Lógica do Sentido*, p. 3.

como vencedora a violência, relegando ao abandono os valores morais. O valor do corpo já passa a encontrar-se sobreposto ao valor da moral, de modo que a violência é explicitamente “brutalista”.

Ainda assim, entre os personagens dos contos especificamente aqui analisados, como visto, não é unânime essa postura, e aqueles que de fato a assumem são os que parecem por vezes melhor compreender a existência da dualidade. É o caso, por exemplo, de Mandrake, o terceiro tipo de personagem, ao ser protagonista do conto “O caso de F. A.”, um advogado que planeja o sequestro de uma prostituta a pedido de um membro da alta sociedade carioca. Esse ato de Mandrake é transgressor, baseado na violência (“Chutei a sua cara, bem em cima da boca, o puto ia ter que gastar muito com o dentista e o cirurgião plástico”²³), e, no entanto, praticado em nome de uma motivação moralista que livra a prostituta de um suposto cárcere. Mandrake representa um tipo de homem liberto e que age conforme a própria vontade, caracterização que, para além de posicioná-lo em um certo ponto do universo em que os valores perdem sua razão de ser, o aproxima do que Nietzsche trata em sua filosofia como “espírito livre”. Sobre a realidade de liberdade aparentemente já compreendida e vivida pelo personagem de Fonseca, diz o filósofo: “Talvez as noções mais solenes, em torno das quais sempre se lutou e sofreu, os conceitos de ‘Deus’ e ‘pecado’, não venham a nos parecer mais importantes que um brinquedo ou uma dor de criança para o homem velho”²⁴.

Vale notar que, diferentemente de Vilela e do fisiculturista, que não mais aparecerão nas coletâneas *Feliz Ano Novo* e *O cobrador*, Mandrake será protagonista de contos em ambos os volumes e no romance *A grande arte*, indicando a insistência de Fonseca em personagens que protagonizam livremente ações violentas, deixando de lado, em certa medida, os estagnados ou os ditos “moralistas”.

Os três tipos colocados, portanto, podem ser lidos nos volumes iniciais de Fonseca e demonstram, de modo interessante, a variedade de comportamentos apresentada em seus personagens. O pensamento nietzschiano, como fica evidente, pode ser utilizado para localizar o

²³ FONSECA. *Lúcia McCartney*, p. 75.

²⁴ NIETZSCHE. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*, p. 55.

entendimento de mundo que se apresenta na obra do contista, o real caótico em que os parâmetros devem a todo momento ser criados, em que não há mais a possibilidade de ordenamento das atitudes do coletivo a partir de um único referencial.

Conclusão

Com base nesses momentos da narrativa fonsequiana, seria possível, então, estabelecer esse jogo de opostos, com o deslocamento entre um lado e outro. É isso o que parece ser possível investigar ao longo dos três primeiros volumes de contos publicados pelo autor, o que terá, mais tarde, continuação em sua obra posterior. As personagens e narrativas de Fonseca oscilam entre o apego à moral, à crença em valores que equilibrariam a sociedade, e a entrega às atuações marginais, à inserção em contextos nos quais os valores civilizatórios não operam de modo a estabelecer a ordem.

Um dos elementos da obra de Fonseca que permite ainda apontar a existência de tal temática em seus contos é o caráter balzaquiano identificado em toda sua obra, mas, sobretudo, nos três primeiros livros de contos. Como o escritor francês Balzac, que trazia novamente à cena suas personagens em diferentes momentos de suas vidas, Rubem Fonseca insiste, marcadamente, nas figuras de Mandrake e do fisiculturista, havendo inclusive uma clara interseção entre a realidade de ambos os indivíduos no conto “O caso de F. A.”. Para além da popularidade do advogado junto aos leitores de Fonseca, as tramas envolvendo Mandrake são aquelas que mais explicitamente trabalham com o trânsito do mundo do crime para a alta sociedade burguesa, do mundo das aparências e valores inalienáveis para o mundo da violência constante, não apenas física, mas também moral e sexual. Já a figura do fisiculturista é tão expressiva na obra de Fonseca que foi por ele escolhida para que fosse o personagem central dos contos de abertura de seus três primeiros livros. O primeiro conto publicado por Fonseca “Fevereiro e março”, portanto, traz em si a trama de um indivíduo que se encontra dividido entre a crença em um discurso civilizatório cheio de promessas e a crença nos valores do corpo, de maneira que, no desfecho, escolherá vender o sangue, literalmente, a ouvir o que tem a dizer um legítimo conde com

quem conversava²⁵. Há o corpo e a aristocracia em um embate explícito protagonizado por aquele que seria o primeiro personagem (de muitos) marginal de Rubem Fonseca a ser conhecido pelo público, o que se repetirá no primeiro conto de *A coleira do cão*.

Por isso, a leitura de Fonseca aponta para um enfrentamento a uma lógica de um mundo insustentável, a qual negligencia a existência da violência, tratando-a como desvio e não como norma. O autor nos leva ao contato com essa prática desde o uso que é feito da linguagem na composição de seu texto, havendo uma relação entre a escrita do texto e a violência presente nos contos. É possível, portanto, dentro do conjunto de contos de Fonseca, realizar um estudo que não se atém à violência, mas dá conta também da diversidade de concepções e ações dos personagens, partindo do “moralismo” ao “brutalismo”, entregues mais ou menos a cada um desses elementos. É isso que, ainda nos anos 2000, garante o interesse pelo estudo do autor, a sua profunda compreensão da complexidade e diversidade das relações e atos humanos.

Referências

AUGUSTO, Sergio. Estreia consagrada. In: FONSECA, Rubem. *Os prisioneiros*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

AUGUSTO, Sergio. Meio século de Rubem Fonseca. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 out. 2013. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,meio-seculo-de-rubem-fonseca-imp-,1082308>. Acesso em: 1 set. 2020.

BOECHAT, Maria Cecília. *Na cena do crime: uma leitura de Bufo & Spallanzani de Rubem Fonseca. (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1990.*

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2015.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. *A coleira do cão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

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

²⁵ FONSECA. *Os prisioneiros*.

- FONSECA, Rubem. *Agosto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- FONSECA, Rubem. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- FONSECA, Rubem. *O Caso Morel*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- FONSECA, Rubem. *O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- FONSECA, Rubem. *Os prisioneiros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. *Literatura e sociedade*, v. 5, n. 5, p. 120-134, 2000.
- MARTINS, Wilson. Tendências. In: FONSECA, Rubem. *Os prisioneiros*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da moral*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. *Literatura e Sociedade*, v. 23, n. 26, p. 162-166, 2018.
- SCHWARCZ, Lília. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

A contínua escrita e a leitura constelar de *Os sertões*

João Pedro de Carvalho

Historicismo em *Os sertões*

O conjunto de conceitos utilizados para representar uma ideia, segundo Walter Benjamin, atualiza-a como configuração desses conceitos. As ideias (pertencentes a uma esfera distinta daquela em que estão os objetos que as apreendem) se apresentam como o ordenamento dos fenômenos históricos. A tarefa de significação dos conceitos sobre os objetos – ou seja, o exercício de agrupamento dos fenômenos – é pensada por ele por meio de uma analogia: “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas”¹. Tal analogia, por sua vez, é interpretada por Otte e Volpe como método de análise histórica, sob a perspectiva de que

Caberia ao leitor “contemplar” os textos e ver – à maneira do observador de estrelas – quais os elementos que se destacam e quais as ligações que poderiam ser estabelecidas entre esses pontos. Se retomarmos as considerações de que as constelações não são formações naturais, mas ‘imagens culturais’, diferentes segundo as épocas, que eram projetadas sobre a disposição das estrelas em relativa proximidade, a leitura do texto constelar se caracterizaria pela liberdade de estabelecer ligações entre partes dispersas².

Neste ensaio, empregamos o conceito benjaminiano do texto constelar como metodologia com o propósito de observar a incorporação

¹ BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 56.

² OTTE; VOLPE. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin, p. 39.

do social em diferentes obras literárias e cinematográficas produzidas ao longo do século XX que comentaram a questão das disputas por terras no Brasil, cada uma em seu tempo e, também, sobre o seu tempo, mas todas em movimento de retorno ao texto de *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Ao estabelecermos um conjunto a partir da percepção do fenômeno citado, ou seja, pela conceitualização empreendida pelas obras, poderíamos interpretar no agrupamento de fatos históricos um continuísmo ou uma aparente ciclicidade (que não é, claro, repetição) do fenômeno que surge aparentemente como mesmo, uma vez que a mobilização do objeto em livros e filmes cronologicamente e ideologicamente distantes (e em sua recepção ao longo dos tempos) estabelece uma ligação entre estes e a questão da disputa por terras, trabalhado a princípio em *Os sertões*. Assim, diferentemente da lógica da progressão do texto linear (que proporia, sobre a questão dos conflitos agrários no país, uma sucessão de fenômenos singulares, originais – e que, constantemente, acrescentaria elementos novos), a visão de um texto constelar se distinguiria por “interrupções” e pelo “recomeço perpétuo”³.

Tratando-se do problema da luta no campo, encontramos em diferentes obras (a partir da constelação sugerida) um recomeço da disputa previamente referenciada no livro de Euclides da Cunha. Esse recomeço perpétuo, dado o continuísmo ou a ciclicidade do fenômeno em nosso país, não se esgota nas obras mencionadas, como pode ser ainda constatado nas significações produzidas acerca dos recentes episódios de conflitos no campo, como nos massacres de Carajás e Pau d’Arco, ou no despejo do Quilombo Campo Grande, que serão contemplados neste ensaio. Ao mobilizar o trabalho de Euclides da Cunha com o objetivo de comentar, em diferentes obras posteriores, outros conflitos manifestados ao longo desse século como a perduração de um mesmo problema estrutural, diríamos respeito, também, às manifestações contemporâneas deste, que não se extinguiu.

As hipóteses que justificam porque, ao longo dos tempos, o imaginário a respeito da história de Canudos se ancorar sobretudo a *Os sertões* (para além do inegável valor testemunhal e literário da obra)

³ OTTE; VOLPE. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin, p. 51.

podem ser sugeridas a partir do apagamento do espaço sertanejo que foi teatro das andanças de Antônio Conselheiro e seus seguidores, mesmo depois do conflito armado. Ali, nem sequer os vestígios das ruínas e o solo árido foram poupados da destruição: na década de 1950, meio século após o massacre, inundou-se a barragem de Cocorobó, cujo açude submergiu a região do conflito e do antigo povoado canudense – como cantam os versos “do beato que dizia que o sertão ia alagar”⁴. Em referência a essa barragem do desmemoramento, Erahsto Felício e Joelson Ferreira escrevem que “O exemplo de Canudos é poderoso: a maior chacina do país com 35 mil mortos e todas as construções destruídas. Tanto era preciso apagar a memória desta orgulhosa insurgência dos povos que o encobriram pelas águas do Cocorobó”⁵. Além disso, deve-se destacar que a destruição das manifestações culturais de Canudos é visível desde os momentos finais do conflito, que Cunha descreve como o “mais pobre dos saques que regista a história”⁶, em que os soldados vitoriosos buscavam como despojos de guerra, além de imagens mutiladas e rosário de cocos, a produção literária dos rebeldes sertanejos, como as cartas e os poemas.

Dadas as investidas contra as fontes históricas que guardariam a memória de Canudos e de sua população, um século após o massacre, a literatura euclidiana resta como abrigo cardeal para a investigação dos fatos e constitui morada onde se conservam e se partilham as narrativas dos acontecimentos estetizados e publicizados pelo jornalista.

Em matéria biográfica, a escrita de *Os sertões* forjou uma mudança na vida de seu autor: ao retornar e escrever sobre a carnificina dos massacres, Cunha se descobre crítico à imposição prática do projeto de modernidade positivista, em cujas teorias doutrinou-se⁷. A luta entre os sertanejos e os militares da República – episódio histórico-factual –, no plano literário da narrativa, talvez possa surgir como uma metáfora ao

⁴ SÁ & GUARABYRA. Sobradinho.

⁵ FELÍCIO; FERREIRA. Paz entre nós, guerra aos senhores: uma tradição rebelde de alianças.

⁶ CUNHA. *Os sertões*, p. 165.

⁷ VECCHI. (Re)citando o extremo: o olhar da Medusa, o finito e o infinito do horror, p. 242. A palavra massacre, conforme escreve Vecchi, tem origem em um vocábulo francês relativo à clava, instrumento de morte. Em seu sufixo é também presente sacer, que pode ser interpretado no sentido de separação. O crítico, ao se referir ao genocídio do Estado brasileiro contra Canudos, compreende no massacre dos sertanejos a condição política da exclusão – ou seja, a condição de um distanciamento para que a morte pudesse ser consumada.

antagonismo entre o sertão (arcaico, agrário) e os centros hegemônicos da nação (tradicionais receptáculos das fontes culturais do Ocidente). Estas metrópoles, lugares além-sertão, os conselheiristas denominavam “terras grandes”. Por meio deste termo, segundo Euclides da Cunha, designavam o litoral distante e seus centros político-econômicos, assim como as grandes cidades do mundo ocidental: as terras grandes “abrangem o Rio de Janeiro, a Bahia, Roma e Jerusalém – que idealizam próximas umas das outras e muito afastadas do sertão. É o resto do mundo, a civilização inteira, que temem e evitam” – ou, como dito por João Guimarães Rosa em *Primeiras Estórias*: “Para os pobres, os lugares são mais longes”⁸.

Desse modo, a fragmentação entre Canudos e as demais regiões do país e do mundo não é apenas geográfica – fruto das lonjuras –, mas exprime as condições materiais, a economia fechada e o cultivo de dinâmicas próprias com o meio natural, pelos conselheiristas, e suas perspectivas em relação aos invasivos interesses “civilizacionais” – os quais, por sua vez, enxergavam os sertanejos como jagunços, atrasados, matutos, débeis. Ao distinguir os sertanejos sem terra dos latifundiários (que vivem a centenas de quilômetros, no litoral), Euclides da Cunha percebe a contradição entre ambas as classes no que diz respeito à posse de terras e à alienação do trabalho dos vaqueiros, cujo esforço rende lucros aos terratenentes:

o fazendeiro dos sertões vive no litoral, longe dos dilatados domínios que nunca viu, às vezes. [...] Como os opulentos sesmeiros da colônia, usufruem, parasitariamente, as rendas das suas terras, sem divisas fixas. Os vaqueiros são-lhes servos submissos. Graças a um contrato pelo qual percebem certa porcentagem dos produtos, ali ficam, anônimos – nascendo, vivendo e morrendo na mesma quadra de terra – [...] e cuidando, a vida inteira, fielmente dos rebanhos que não lhes pertencem⁹.

Em *Sertão*, *Sertões* oferece-se uma estruturação materialista histórico-dialética como metodologia de compreensão das perseguições e do massacre dos sertanejos por parte do exército republicano: “À época,

⁸ ROSA. As margens da alegria, p. 20.

⁹ CUNHA. Os sertões, p. 101.

Canudos tornara-se, demograficamente, a segunda cidade da Bahia, o que provocou uma escassez de força de trabalho nas fazendas – para descontentamento de muitos coronéis da região”¹⁰. Pressionado pelos latifundiários locais, o governo combateu Canudos em nome de um pretenso ideal civilizatório, porque o povoado (que produzia em regime comunal) atraía a população que serviria como mão de obra em terras cuja lógica era a da produção em grandes propriedades, voltada para o mercado externo. Assim, a civilização mediante à barbárie, transportada invasivamente ao sertão, é o fim que o autor desdenha ao narrar as quatro expedições do exército, o bombardeio das casas de taipa e o massacre dos sertanejos. Escreve ele, quando os últimos sobreviventes do massacre deixam os escombros do arraial arruinado, “desorientadamente, procurando os pais que ali estavam entre os bandos ou lá embaixo mortos, adolescentes franzinos, chorando, clamando, correndo”, sobre uma mulher velha e magra – que leva nos braços uma criança, com a face esquerda arrancada por um estilhaço de granada, e “lá se foi com o seu andar, [...] seguindo a extensa fila dos infelizes”¹¹.

A contínua escrita de *Os sertões*

Na linguagem literária euclidiana, a caracterização do espaço – uma paisagem agonizante, inerentemente bélica em razão da necessidade de seus componentes (vegetais, humanos ou outros animais) constantemente guerrearem a fim de resistir às vicissitudes do calor, da seca, das lonjuras e das agruras socioeconômicas – requer o estilo da antítese barroca (aliada a um cientificismo) para expressar as dialéticas entre os seres vivos e o meio. O estilo barroco advindo da violência será, em *Os sertões*, como afirma Bosi, “a tônica do conflito, que se repetirá na luta do sertanejo contra o meio e, em outro plano, na resistência indomável dos jagunços à invasão dos ‘brancos’ litorâneos”¹².

A atração do jornalista pelos temas bélicos e pela sua capacidade arruinadora é destacada por Foot Hardman ao se recordar, também, das demais obras de Cunha, que vão “dos sertões baianos aos desertos

¹⁰ PIETRO. Coronelismo e campesinato na formação territorial d’*Os sertões*, p. 40.

¹¹ CUNHA. *Os sertões*, p. 470.

¹² BOSI. *História concisa da Literatura Brasileira*, p. 310.

mineiros e paulistas e vazios amazônicos, amplificando-se não em geografias típicas mas antes em dramas históricos análogos”¹³; ou seja, Euclides da Cunha desenvolve seus tormentosos escritos sobre a violência e as ruínas não apenas como exercício de estilo, mas em condição de cronista/jornalista de mundos e temporalidades em perpétuo movimento rumo à extinção. De modo a referenciar a barbárie testemunhada em Canudos – o massacre de sertanejos sem terra por forças legalistas, que os tinha como raça inferior a ser subjugada –, o jornalista consteladamente recorreu a paralelos entre o conflito e o massacre de Vendéia¹⁴, episódio da Revolução Francesa em que camponeses favoráveis ao antigo regime foram brutalmente reprimidos pelo exército republicano. Dispondo-nos da metodologia constelar, também observamos as atualizações das temáticas do militar e jornalista em obras literárias e cinematográficas produzidas ao longo do século XX, bem como em diferentes episódios do início do século XXI em que constatamos seu recomeço perpétuo.

Podemos imaginar que as imagens da invasão da terra e da barbárie da luta contra a população local suscitadas por Euclides da Cunha, em *Os sertões*, caso o episódio de Canudos ocorresse em nosso século, talvez não fossem primariamente desenvolvidas em um extenso relato literário-científico, escrito a milhares de quilômetros de distância – mas, quem sabe, instantaneamente documentadas por câmeras de celulares e publicadas nas redes sociais, onde seriam compartilhadas. Ao menos foi esse o cenário da ação de reintegração de posse do Quilombo Campo Grande, em agosto de 2020, quando assistimos, em diferentes mídias e em tempo real, ao despejo de 450 famílias do Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra (MST), que há 22 anos produziam café orgânico, mel e hortaliças em uma fazenda do Sul de Minas. Durante as sessenta horas de cerco da Polícia Militar de Minas Gerais, em meio à pandemia da Covid-19, os militares incendiaram o mato para desalojar os acampados, enquanto um trator derrubou a escola e uma escavadeira revirou as lavouras de hortaliças prontas para a colheita. Um helicóptero promoveu rasantes para intimidar os agricultores e os militares atiraram

¹³ HARDMAN. Canudos e outros mundos extintos: as poéticas de Euclides e de Pompéia, p. 330.

¹⁴ O mesmo fez ao comparar o arraial de Belo Monte com a cidade de Tróia e referenciar o lugar como uma “Tróia de Taipa”.

bombas de gás lacrimogêneo contra as famílias que resistiam ao despejo do acampamento. O terreno foi, então, devolvido a uma família da tradicional oligarquia cafeeira, que mantinha a terra improdutiva e soma como dívidas totais, de acordo com a Procuradoria da Fazenda Nacional, o valor de 406 milhões de reais.

Na história recente, outros confrontos entre as populações que reivindicam a posse da terra e as forças de segurança do poder público encontraram desfechos ainda mais trágicos, como o Massacre de Eldorado dos Carajás – quando, há 25 anos, integrantes da Polícia Militar do Estado do Pará assassinaram dezenove camponeses para defender os interesses dos latifundiários locais. E, ao exemplo de Canudos, após a matança da população, a destruição do vilarejo e a submersão das ruínas, feitos que apagaram as memórias do conflito, fazendeiros da região reuniram-se às margens de uma rodovia para destruir um monumento em memória dos sem-terra assassinados sob suas ordens. Nesse gesto violento, carregado de simbolismo, quebraram com marretas a imagem de uma mão segurando um arado e, pintados na parede, os dizeres: “A terra também é nossa”.

Em 2017, a constelar preocupação de um “novo Carajás” recaiu sobre o município de Pau d’Arco, no sul do Pará, após a tortura e a execução sumária de dez integrantes do MST. A ação foi promovida por policiais militares, contratados por fazendeiros locais, no contexto de disputa por terras de uma fazenda. Como testemunhou a jornalista Juliana Tinoco, mesmo após os resultados da perícia, dos depoimentos das testemunhas, das confissões de quem participou da chacina e da acusação formal feita pelo Ministério Público, não era difícil encontrar na cidade quem justificasse e apoiasse a ação dos pistoleiros contra os sem-terra: cinco dias após o massacre, fazendeiros, integrantes da Polícia Militar e políticos que “se diziam contrários ao que consideram uma tentativa injusta de transformar Pau d’Arco numa ‘nova Eldorado dos Carajás’” protestavam em frente à sede da PM¹⁵.

Como observou Cunha, na questão de Canudos, o recomeço de uma “nova Vendéia”, temerosos da construção de uma narrativa que conjugasse

¹⁵ TINOCO. O massacre de Pau d’Arco, p. 24.

o que ocorreu em 1996, em Eldorado dos Carajás, com uma recente e semelhante barbárie, em 2017, no sul do estado, os latifundiários de Pau d'Arco cometeram, ao nível do discurso, gesto de iconoclastia que pode ser lido de maneira semelhante aos dos fazendeiros do Carajás, ou semelhante à construção do açude Cocorobó ou ao saque de escritos de Canudos, por parte dos soldados legalistas, gestos que atuaram com o objetivo de destruir a memória das populações camponesas, rebeldes. Assim, em uma leitura constelar da história, o caso da Vendéia está para Canudos como Canudos está para Eldorado dos Carajás e este, para Pau d'Arco.

Ao pensar esses episódios, concluímos haver novas leituras e escritas a serem feitas a partir de *Os sertões*, uma vez que muitas das condições sócio-históricas que levaram ao conflito de Canudos, episódio que Vecchi denomina como “espectro insepulto”, ainda estruturam as relações produtivas do país e suas contradições – como a luta pelo direito à terra, a marginalização de culturas tradicionais e o martírio infligido contra essas populações¹⁶. O livro não deixa de se atualizar a partir do eixo central da narrativa: a denúncia da invasão da “civilização” e do “progresso” no meio sertanejo, o conflito entre o campo e a cidade, entre os latifundiários e os pequenos produtores rurais, a denúncia da violência policial para assegurar os interesses das oligarquias e a crítica ao conceito de nação enquanto projeto vertical, autoritário, genocida e etnocida.

No campo literário e cinematográfico, o discurso de Euclides da Cunha não se encerra em “A terra”, “O homem” e “A luta”, mas prossegue a partir de releituras posteriores que tematizam a invasão dos interesses do mercado no sertão e encontram, nas críticas do geógrafo-jornalista, acervo primordial para se fabular sobre as contradições sociais que conduzem a história recente do país e suas miragens de “progresso”.

A literatura do goiano José Jacinto Veiga (1915-1999), por exemplo, foi atravessada pela violência nas transformações do campo – como a industrialização, o êxodo rural, a urbanização e o desaparecimento de antigas práticas culturais –, as quais significou e denunciou por meio de figuras alegóricas carregadas de motivos insólitos. No romance *A casca da serpente*, Veiga propõe uma narrativa ucrônica em que o Conselheiro

¹⁶ VECCHI. (Re)citando o extremo: o olhar da Medusa, o finito e o infinito do horror, p. 243.

não morreu no massacre, mas vaga pelo sertão para construir uma nova Canudos, agora, “retificada”¹⁷. E o que há de novo e retificado, diferente em relação ao povoado original, é o abandono dos próprios traços culturais e psicológicos que caracterizavam a primeira Canudos. Em uma nova comunidade “passada a limpo, melhorada com as lições aprendidas com a derrota”¹⁸, há a reinterpretação do evangelho, deixa-se de lado o que era tido como uma religiosidade fervorosa, e a comunidade sertaneja julga mais correto normalizar-se segundo os parâmetros modernos e seculares, impostos pelos seus antigos inimigos republicanos – assim, os conselheiristas foram derrotados e aceitam não poder existir, outra vez, como antes.

Ainda no campo literário, de modo a observarmos mais a fundo a constelação de obras que descendem do trabalho de Cunha, aproveitemos a crítica de Antonio Candido em *Tese e antítese: ensaios*, quando este traça analogias entre *Os sertões* e *Grande sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa. Entre ambos os autores há em comum a experiência documentária: segundo Candido, está presente no romance roseano a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e seu nome, a capacidade de entrar na psicologia do homem rústico. Além disso, afirma o crítico, há em *Grande sertão: veredas*, ao exemplo de *Os sertões*, três elementos estruturais que apoiam a composição narrativa: a terra, o homem e a luta (ou seja, a divisão em capítulos e eixos temáticos da obra de Cunha). Portanto, afirma Candido haver em Rosa uma “obsessiva presença física do meio; uma sociedade cuja pauta e destino dependem dele; como resultado o conflito entre os homens”¹⁹.

Segundo Silviano Santiago, no romance de Rosa (publicado em 1956) é sugerida uma atualização do tema do mandonismo sertanejo trabalhado por Cunha durante a república das oligarquias. Esse coronelismo o crítico denomina como “irascibilidade” (não no sentido de uma característica psicológica, mas como o gesto ou a fala autoritária);

¹⁷ O não falecimento do Conselheiro, talvez, indique a continuidade dos conflitos que este e seus seguidores vivenciaram ao início da República. Dizer que Conselheiro retorna à vida é dizer que Canudos vive, como um fantasma insepulto, nas contradições mais atuais (que são, também, as mais antigas) do interior do país.

¹⁸ VEIGA. *A casca da serpente*, p. 49.

¹⁹ CANDIDO. *Tese e Antítese: ensaios*, p. 123.

ou seja, enquanto “imposição do *gregário* no sertão por um gesto de homem que é superior aos demais”²⁰. Seriam esses homens irascíveis (que assumem a figura tradicional e caricata do “coronel”) em *Grande sertão: Veredas*, tipos políticos como Joca Ramiro – “grande homem príncipe! era político!”²¹ – e Zé Bebelo – que se inspira nos propósitos de Joãozinho Bem-Bem para civilizar o sertão²². Ao tematizar o exercício de civilização do espaço sertanejo, o romance roseano aproxima-se do épico de Cunha, pois delinea as fronteiras entre as “terras grandes” e as cidades modernas do litoral, assim como a superação dessas mesmas fronteiras por meio do autoritarismo, da violência, da luta. Segundo a crítica de Santiago, “a domesticação do selvagem pela Sociologia, de mãos dadas com a História universal, é porta aberta para a rápida e pouco surpreendente ocidentalização do universozinho do sertão”²³, tema também abordado pelo crítico no campo cinematográfico, ao sugerir a filiação dos filmes de Glauber Rocha ao romance de Rosa e, também, aos argumentos de *Os sertões*.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, com muitas referências à obra de Cunha, o cineasta trabalhou o episódio de Canudos e as questões do trabalho e das contradições de classes no sertão. De acordo com a narrativa do filme, um camponês, após sofrer injustiça em um negócio de venda de gado, atenta contra a vida de um coronel da região. Em consequência disso, esse, acompanhado pela esposa, foge pelo semiárido no séquito do beato Sebastião (figura que nos remete a Antônio Conselheiro), um homem que luta contra os latifundiários e é, por isso, perseguido por um pistoleiro contratado pelas autoridades eclesiásticas. O sicário em questão é Antônio das Mortes²⁴, apresentado por Silviano Santiago – em comparação com Zé Bebelo, líder dos jagunços de *Grande sertão: Veredas* – como o único que pode retirar o sertão da condição de “selvagem” de modo a participar do mundo civilizado e moderno. Segundo o crítico, embora capaz de transportar os valores ocidentais às “terras

²⁰ SANTIAGO. *Genealogia da Ferocidade*, p. 45.

²¹ ROSA. *Grande sertão: Veredas*, p. 19.

²² SANTIAGO. *Genealogia da Ferocidade*, p. 47.

²³ SANTIAGO. *Genealogia da Ferocidade*, p. 49.

²⁴ Cujo *leitmotiv*, na trilha sonora de Sérgio Ricardo, canta “matador, matador, matador de cangaceiro”.

grandes”, o irascível Antônio das Mortes não compartilhará o sentimento de culpa experienciado por Cunha – “sentimento [...] que contrapõem o massacre do bando sertanejo do Conselheiro à violência desmedida das forças militares progressistas”²⁵ – uma vez que o personagem glauberiano se ancora no contexto ideológico do totalitarismo que passa a definir o Brasil a partir de 1964, ou seja, é alegoricamente desenvolvido a partir do golpe que instaurou a ditadura civil-militar de 1964-1985 e reflete as particularidades desse período.

Outra vez, como afirmado por Santiago, ao contrário do arrependimento experienciado por Cunha em razão do massacre, Glauber acredita na violência como meio para a tomada da consciência, como afirma o próprio cineasta no manifesto *Eztetyka da fome*: “eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora”. Ao filmar as contradições do seu tempo – síncronas e passíveis de serem lidas como constelares em relação aos problemas presentes em *Os sertões* – Glauber Rocha postula que “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” e que “o Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes da sua existência”²⁶. Por isso, à maneira como, em “O homem”, Euclides da Cunha interpretou as expressões culturais, a psicologia social e as condições materiais dos sujeitos sertanejos, o movimento ao qual Glauber se filia pretendeu tematizar, na segunda metade do século XX, as mesmas questões – que dizem respeito à fome, ao trabalho, às contradições de classes e, portanto, à violência e à resistência.

A teleologia do cinema novo constata o país enquanto “nação-problema”, como afirmado pelo teórico Ismail Xavier²⁷. Segundo este, enquanto Hollywood concebe o processo de formação nacional como um percurso consolidado – ou seja, faz do recuo ao passado um momento de reflexão sobre os valores que devem ser reafirmados no presente –, no cinema de Rocha e nos filmes da estética da fome, a jornada alegórica

²⁵ SANTIAGO. *Genealogia da Ferocidade*, p. 54.

²⁶ ROCHA. *Eztetyka da fome*, p. 3.

²⁷ XAVIER. *Sertão Mar*: Glauber Rocha e a estética da fome, p. 14.

dos personagens é incompleta, repõe-se a cada passo e não dá ensejo para a celebração de uma totalidade histórica uma vez constituída. Nas obras glaubermanas, “o passado e a violência são objetos de uma reflexão tensa, dramática, que se volta para heróis marcados pela ambivalência, ou melhor, para uma lição de história marcada pela ambivalência”²⁸ – história de contradições, de recomeços perpétuos fundados em questões como aquelas presentes na “nossa Vendéia”.

De modo a concluir nosso breve panorama, ainda no campo cinematográfico, o conflito da república das oligarquias também foi tema para problematizar questões contemporâneas no curta *A matadeira*, de Jorge Furtado, que filma o episódio de Canudos a partir dos relatos de Cunha sobre a biografia de Antônio Conselheiro, assim como sobre a guerra e a compra de uma arma com alto poder de destruição, utilizada pelo exército brasileiro para combater os sertanejos. A matadeira, adquirida na mão dos britânicos, é apresentada em um discurso traduzido do inglês, sugerindo interesses imperialistas no confronto. O principal efeito denunciativo, entretanto, encontra-se na montagem do filme, quando o feroz avanço das tropas legalistas contra os seguidores de Antônio Conselheiro (que não são mais que uns meninos magros e cobertos por trapos) é intercalado com imagens, tiradas de fotografias de jornais, da violência policial nas periferias das cidades do Brasil na contemporaneidade: viaturas, crianças negras mortas, suas poças de sangue sobre o asfalto. Assim, Furtado mobiliza a crítica da violência do Estado enunciada no contexto de Canudos, por Euclides da Cunha, para dizer respeito a sua continuidade nos dias atuais, em outros cenários, assim como para apontar quem são as vítimas dessas políticas genocidas. O curta, em última instância, denuncia a violência contra populações à margem do capitalismo ao início da República (no episódio do massacre dos sertanejos de Canudos), como na contemporaneidade (no genocídio e etnocídio de populações das favelas), relacionando-as como fatos históricos semelhantes. Dessa forma, consideradas as idiosincrasias, *A matadeira* – como as demais obras selecionadas – sugere a ciclicidade ou o recomeço perpétuo de um mesmo tema: o extermínio de populações pobres no Brasil.

²⁸ XAVIER. *Sertão Mar*: Glauber Rocha e a estética da fome, p. 15-16.

Considerações finais

Os argumentos de muitas dessas narrativas reforçam, hoje, a possibilidade da produção de um espaço de debate e crítica como aquele levantado por Cunha à aurora do século passado. O tema da invasão do sertão, trabalhado pelo jornalista e pelos demais autores-leitores de sua obra, hoje, se atualiza: além do episódio de despejo das famílias do MST que lutavam pela posse do Quilombo Campo Grande e das chacinas de Eldorado dos Carajás e Pau d'Arco, presenciamos a sanha do agronegócio e das mineradoras pelo controle pleno do território – incluída a tramitação no Congresso de projetos sobre mineração e exploração de recursos hídricos em terras indígenas – ou a facilitação da venda de terras correspondentes a até 25% da área municipal para estrangeiros, como exemplos.

Em torno desses temas, assistimos também a uma euforia coletiva no que diz respeito aos discursos neoliberais de privatização de bens públicos e extinção de direitos trabalhistas, a criminalização de movimentos sociais, a perseguição a grupos minoritários, ao embrutecimento da força policial, a defesa dos interesses dos latifundiários do agronegócio etc. Esses são (para a bancada do boi, da bala e da Bíblia) as soluções para o país – lógica que, embora atual, não apresenta grandes novidades em relação ao pensamento dos tempos de escrita de *Os sertões*, fazendo do livro um dos mitos fundadores do Brasil, já que expõe, ao início da República, o Estado como encarregado do extermínio da sua própria população para defender os interesses do capital privado de conquistar hegemonia sobre a terra.

Euclides da Cunha, no último momento da obra – em uma cena que constelaramente nos remete às imagens de Carajás e de Pau d'Arco –, narra o momento da chegada dos membros exumados de Antônio Conselheiro ao litoral, quando, delirante, a população vibra a vitória do exército e dos latifundiários sobre a população do próprio país, por meio de um massacre, uma festa na qual se celebravam as partes decepadas (a cabeça cortada e apodrecida) do líder sertanejo que lutara pelo direito à terra. “Importava que o país se convencesse bem de que estava afinal extinto aquele terribilíssimo antagonista”²⁹, escreve o jornalista ao denunciar o

²⁹ CUNHA. *Os sertões*, p. 474.

que se acreditava como o “progresso”, como a “civilização” e o triunfo do Brasil segundo a doxa dos primeiros anos da República – o que foi, ao longo do século XX, e ainda é, o que há de mais atual em *Os sertões*.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: Editora T. A. Queiroz, 2002.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.
- FELÍCIO, Erahsto; FERREIRA, Joelson. Paz entre nós, guerra aos senhores: uma tradição rebelde de alianças. *Jacobin Brasil*, set. 2020. Disponível em: <https://jacobin.com.br/2020/07/paz-entre-nos-guerra-aos-senhores-uma-tradicao-rebelde-de-aliancas/>. Acesso em: 21 ago. 2025.
- HARDMAN, Francisco Foot. Canudos e outros mundos extintos: as poéticas de Euclides e de Pompéia. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.
- OTTE, Georg; VOLPE, Miriam Lúcia. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. *Fragmentos*, Florianópolis: UFSC, n. 18, p. 35-47, jan./jun. 2000.
- PIETRO, Gustavo. Coronelismo e camponato na formação territorial d’*Os sertões*. In: BARROS, Joana; PIETRO, Gustavo; MARINHO, Caio (Org.). *Sertão, sertões*. São Paulo: Elefante, 2019.
- ROCHA, Glauber. *Eztetyka da fome*. Buenos Aires: Hambre: espacio cine experimental, set. 2013. p. 1-4.
- ROSA, João Guimarães. As margens da alegria. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SANTIAGO, Silviano. *Genealogia da Ferocidade*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2017.
- SOBRADINHO. Intérprete: Sá & Guarabyra. In: PIRÃO DE PEIXE COM PIMENTA. Intérprete: Sá & Guarabyra. Rio de Janeiro: Som Livre, 1977.
- TINOCO, Juliana. O massacre de Pau d’Arco. *Revista piauí*, São Paulo, n. 135, dez. 2017.
- VECCHI, Roberto. (Re)citando o extremo: o olhar da Medusa, o finito e o infinito do horror. In: *Escritas da violência: o testemunho*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- VEIGA, José Jacinto. *A casca da serpente*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2003.
- XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Editora 34, 2019.

Entre ruínas e cinzas, um narrador das impurezas e dos restos do passado

Dayane de Oliveira Gonçalves

[...] O palacete de Jano já estava destelhado, janelas e portas arrancadas. Vi pela última vez a A glorificação das belas-artes na Amazônia no teto da sala: com cortes de formão e marteladas os operários a destruíram. O estuque caiu e se espatifou como uma casca de ovo; no assoalho se espalharam cacos de musas, cavaletes e liras, que os homens varriam, ensacavam e jogavam no jardim cheio de entulho; pedi a um demolidor um pedaço da pintura com o desenho de um pincel. "Pode levar todo esse lixo", disse ele, tossindo na poeira. Apanhei só o pincel com a assinatura de De Angelis, como lembrança. Milton Hatoum, Cinzas do Norte

Cinzas do Norte é o terceiro romance de Milton Hatoum e, assim como os dois primeiros (*Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos*), aborda, a partir de uma narrativa memorialista, um drama de decadência familiar a partir da repetição da simbologia da casa, que termina sob o signo das ruínas, acompanhando a derrocada das relações pessoais e familiares entre as personagens. Diferentemente dos outros, porém, o enredo de *Cinzas do Norte* circunscreve a história de duas famílias, explorando a complicada relação que as une.

Lavo é o narrador principal do romance e quem orchestra a entrada e a saída de outros dois narradores. O narrador-personagem fica órfão, ainda muito criança, quando seus pais – Jonas e Raimunda – morrem no naufrágio do Fé em Deus. A perda da embarcação implicou, também, a bancarrota desse núcleo familiar. Depois da fatalidade, Lavo passa a ser criado em situação muito modesta por seus tios: a costureira Ramira e Ranulfo, o qual é também um dos narradores. O terceiro narrador é Mundo, amigo de Lavo e figura central do romance: filho do grande empresário Jano e de Alcília, ele se contrapõe a todas as expectativas do pai em relação ao herdeiro. A insistência de Jano em ver no filho a figura do sucessor do seu legado nos negócios e nas relações políticas é cada vez mais frustrada à medida que o menino cresce, pois este deseja ser artista. Quanto às relações políticas do pai, vale ressaltar, trata-se

daquelas que estavam à frente de um projeto de moralização e repressão das expressões de identidades desviantes de um padrão moralmente tradicional. Não por acaso, assombravam Jano a vocação e a rebeldia artística do garoto, assim como um pânico irracional em relação à sexualidade do filho, a qual não poderia se desviar do ideal de uma masculinidade heteronormativa que deveria ter o “herdeiro Mattoso, um homem”¹. A arte revolucionária, a que Mundo se propõe mais tarde, torna-se o meio utilizado por ele para se insurgir contra o pai e, de modo mais generalizado, contra a política opressora imposta naquele momento histórico – a ditadura civil-militar instaurada após o golpe de 1964. O sério conflito entre pai e filho, cada vez mais acirrado, é abordado em toda narrativa pelo ponto de vista observador de Lavo e complementado pelos ângulos de visão distintos do próprio Mundo e de Ranulfo.

A centralidade que Mundo assume na narrativa se deve ainda ao fato de ser ele, principalmente, o elo de ligação das duas famílias envolvidas na trama. A dúvida sobre a sua paternidade gravita e se fortalece na narrativa à medida que certas lacunas da narração principal vão sendo preenchidas pela voz dos outros narradores. O preenchimento de lacunas, nesse caso, em vez de desvendar o mistério, fortalece a desconfiança. Uma carta escrita por Ranulfo, por exemplo, em uma de suas fragmentadas entradas na narrativa, dá-nos a saber a sua história de amor com Alícia, antes desta ter se casado com Jano. Ademais, deixa-nos saber que, por mais de trinta anos, mesmo depois da união entre Alícia e Jano, esta e Ranulfo não cessaram de manter uma relação amorosa, e que ela, quando se casara com Jano, já estava grávida. Lavo não enuncia diretamente, mas deixa nas entrelinhas a sua suspeita: “Ele e meu tio tinham tanta afinidade que me senti traído por ambos; senti ciúme. O que havia entre os dois? Mais que amizade, eu desconfiava”².

O desenlace só acontece nos instantes últimos da narrativa, na carta que Mundo, no seu leito de morte, escreve ao amigo, compartilhando com ele tal revelação feita pela mãe pouco tempo antes de sua morte. A carta se torna o epílogo do livro de Lavo, este que é também

¹ HATOUM. *Cinzas do Norte*, p. 216.

² HATOUM. *Cinzas do Norte*, p. 166.

encenado como narrador-escritor da obra, a qual remonta a vida de Mundo, desde criança, quando foram contemporâneos no ginásio Dom Pedro II, até os seus momentos finais, passando por toda formação do amigo.

Fica claro, portanto, que o enredo do primeiro plano recobre as histórias pessoais desse amigo, a sua própria e a dessas duas famílias interligadas. Neste breve texto, no entanto, pretende-se demonstrar como a narrativa construída por Lavo – testemunha ocular de muitos acontecimentos, observador atento, paciente ouvinte das confissões do amigo e de outras personagens – não deixa de desnudar, também, outras histórias de abrangência mais ampla e social.

Em suas teses “Sobre o conceito da história”, Walter Benjamin se refere à tarefa do historiador a partir de uma certa inversão: à reconstrução de um passado fixo, representado por uma imagem imóvel e eterna, ele opõe um passado que venha de encontro ao presente – “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas o preenchido de ‘tempo de agora’ (*Jetztzeit*)”³. Em razão disso, aponta-se a História como um saber não estável, mas em movimento, de tal modo que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo”⁴. Assim, Benjamin traz para junto do processo de investigação histórica o subjetivismo da memória à medida que o estabelecimento dos fatos se torna também algo que surpreende, como uma tarefa da recordação. Busca-se na história algo como o “inconsciente do tempo”, cujo acesso se dá por meio dos seus rastros materiais – vestígios, restos da história. O historiador deve abdicar, assim, dos grandes acontecimentos e aguçar a visão aos pequenos detalhes, o que lhe exige “a humildade de uma arqueologia material: o historiador deve se tornar trapeiro [*chiffonnier*] (*Lumpensammler*) da memória das coisas”⁵, colecionador de trapos do mundo. Ainda, na concepção benjaminiana, ao historiador caberia adotar “a escuta flutuante

³ BENJAMIN. Sobre o conceito da história, p. 249.

⁴ BENJAMIN. Sobre o conceito da história, p. 243.

⁵ DIDI-HUBERMAN. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens, p. 117.

do psicanalista atento às redes de detalhes, às tramas sensíveis formadas pelas relações entre as coisas”⁶.

Esses processos aos quais devem se submeter o historiador, em tal perspectiva metodológica, fazem parte também dos trabalhos dos narradores dos três primeiros romances de Hatoum na reconstrução do passado. Lavo é, porém, aquele que mais se aproxima na narração à tarefa do historiador materialista. O fragmento de *Cinzas do Norte* usado como epígrafe deste texto dá-nos a ver uma ação do narrador que é literal – o recolhimento, como lembrança de um tempo passado, de um caco entre as ruínas de um teto demolido –, mas que também pode ser lida metaforicamente, ampliando o seu sentido e o generalizando para a sua atividade enquanto narrador.

Ao recolher os cacos de um tempo que ficou para trás e empreender um trabalho de escrita, Lavo apresenta uma postura a qual é também política, no sentido de tentar impedir o passado de cair no esquecimento absoluto. Note-se, ainda, que as ruínas de onde o narrador recolhe um caco estão sendo consideradas lixo “[...] pedi a um demolidor um pedaço da pintura com o desenho de um pincel. ‘Pode levar todo esse lixo’, disse ele”. Isso torna, em um exercício de relação, o narrador da ficção de Hatoum ainda mais próximo do narrador/historiador benjaminiano – não aquele do seu ensaio “O narrador”, triunfante, mas outro, de aspecto mais humilde, apreendido, entre outros textos, também nas teses “Sobre o conceito da história”. A respeito dessa apreensão, afirma Gagnebin:

[...] o narrador também seria a figura do trapeiro, do *Lumpensammler* ou do *chiffonnier*, do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder [...].⁷

Enquanto catador de sucatas, recolhe-se da história não os grandes feitos, mas o que aparentemente não tem grande importância. O narrador de Hatoum e o historiador benjaminiano, de alguma maneira, compartilham essa tarefa de trabalhar com as sobras ignoradas pelo

⁶ DIDI-HUBERMAN. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*, p. 117.

⁷ GAGNEBIN. *Lembrar escrever esquecer*, p. 53-54.

discurso oficial e dominante, transmitindo aquilo que esse discurso não recorda, em um exercício de fidelidade ao passado e aos mortos. Cabe aqui um parêntese para lembrar que esse gesto de fidelidade ao passado e aos mortos está presente nos três primeiros romances do autor: em *Relato de um certo Oriente*, Emilie morre em um momento muito próximo ao tempo do início da narração e se torna objeto privilegiado do fio narrativo com o qual tece a narradora desse romance. Em *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte*, a escrita é declaradamente uma espécie de oferecimento à memória dos mortos. Nael declara os seus sentimentos de perda à mãe, Domingas, e ao avô, Halim. Lavo, por sua vez, escreve a história dedicada à memória do amigo Mundo.

Lavo recolhe entre os destroços da pintura do teto do palacete demolido justamente o caco no qual vê a imagem do pincel. É só depois de tudo ter se tornado ruínas que o narrador empreende uma escrita a qual tem, em certo sentido, a função de reconstruir o que o tempo começou a apagar e que, de outra forma, seria assolado em definitivo pelo esquecimento. O pincel é, assim, metaforicamente, o instrumento possível para fazê-lo. Realiza-se com o pincel (a pintura) não uma recordação ideal, pura e direta do passado, mas impura e fraturada. Essa noção é originada sobretudo da contraposição entre pintura e fotografia no que diz respeito à representação por meio de imagens. Se a fotografia⁸ preserva do passado um vestígio, um “corpo real” presente lá e é “o indício mais seguro de um passado que não existe mais, como [Abdruck] remanescente”⁹, a pintura, por sua vez, não registra o objeto, mas elabora com liberdade e subjetividade o material da memória e da imaginação, e o pincel pode reforçar as cores do que o tempo tornou pálido e assim restaurar algo perdido. Assim, na aproximação com o traçado do pincel, reconhecemos algumas características do que Lavo conduz na escrita. Não se trata de empreender uma reconstrução purista do passado, documental, mas uma reconstrução literária, na qual se fundem o que pode a memória com o que intervém a imaginação. A

⁸ Suprimimos aqui, embora não se desconheça, a complexidade de uma profunda discussão que leva em consideração a subjetividade da fotografia (e do fotógrafo que a realiza) para fins de uma comparação em seu âmbito mais superficial.

⁹ ASSMANN. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, p. 238.

imaginação, nesse caso, não em sua acepção de apenas fantasia, mas enquanto meio de percepção das “relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias”¹⁰.

Aproveitando-se, ainda, o retorno ao tema da pintura, importa-nos indagar uma possível razão pela qual alguém como Jano, tão hostil, de forma manifestada, aos artistas e às artes diversas, teria no teto de sua sala uma reprodução de uma obra de arte que era a mesma que estampava o teto do salão nobre do Teatro Amazonas. Além disso, a despeito desse total desinteresse pelas artes, Jano também frequentava, ocasionalmente, tal teatro, comparecendo a concertos. Para compreender tão contraditório comportamento talvez seja necessário levar em conta os usos sociais desse espaço.

Em resposta a Lavo, Mundo comenta certa vez sobre o fingido interesse do pai por certas manifestações artísticas. Não se tratava de algo genuíno, mas de uma encenação que tinha a ver com a manutenção das suas relações políticas: “Ouve música clássica só para dizer que conhece essa ou aquela sinfonia ou sonata. Vive citando um maestro ou pianista famoso, uma orquestra... Não é difícil impressionar o coronel Zanda”¹¹. O Teatro Amazonas, centro da vida social e política da capital, tornou-se emblema de uma elite empenhada em afirmar sua identidade “civilizada”, cosmopolita e burguesa.

A sala nobre do teatro, localizada no último andar, representa, na análise crítica de Ana Maria Lima Daou, o palco em que se encena, sob *A glorificação das belas artes no Amazonas*, os “espetáculos de civilização”:

Nos entreatos ou nos intervalos das récitas, o *foyer* era o lugar do grande espetáculo por onde os frequentadores do teatro eram convidados a desfilarem, sob o olhar das figuras mitológicas pintadas no forro central da sala, a alegoria intitulada *A glorificação das belas artes no Amazonas*. A pintura que ocupa o *plafond*, por sua posição e características de estilo, expõe os frequentadores do salão aos olhares onipresentes das mulheres – musas e alegorias – que descem do Monte Hélicon sobre a floresta amazônica (Valladares, 1974). Tudo indica, portanto, ter sido o *foyer* palco por excelência no qual a sociedade era observada, o que se enfatizava pelo olhar

¹⁰ DIDI-HUBERMAN. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*, p. 135.

¹¹ HATOUM. *Cinzas do Norte*, p. 64.

constante das alegorias guardiãs das artes, das ciências e das letras que decoram o teto¹².

Na esteira da análise de Daou, percebemos certa ironia se consideramos que as replicadas musas d'A *glorificação das belas artes no Amazonas*, estampadas no teto do palacete do Jano, também sobrevoavam um "palco" no qual se encenava o espetáculo da convivência (dessa vez, familiar). Afinal, desse núcleo e suas relações vividas sob um teto que não por acaso, então, veio abaixo – excetuando-se a relação entre mãe e filho – nada transparecia um sentimento verdadeiro, mas, ao contrário, um teatro no qual cada um deveria cumprir seu papel na representação do modelo tradicional burguês de família, falácia com a qual Mundo se negava compactuar.

Cabe ressaltar, ainda, algo que diz respeito à reprodução das figuras mitológicas gregas sobre uma floresta a qual não as reconhece. Ainda mais, sobre uma floresta que possui a sua própria riqueza mitológica. Nesse sentido, trata-se também de apagamento de outro tipo de mitologia em favor de um eurocentrismo no meio da floresta amazônica. A reprodução dessa mesma pintura na sala da própria casa leva ainda mais ao limite, em um extremo burlesco, a figura caricata de Jano. Além disso, a figura ícone do teatro, a qual nesse espaço tem guardado o estatuto de arte, reproduzida (para não dizer falsificada) no espaço privado da sua casa se torna mera decoração, mercadoria.

Ainda, de outra forma, como narrador e na investigação e reconstrução do passado por intermédio da escrita, Lavo se aproxima do historiador benjaminiano, erudito das impurezas e dos restos do passado, arqueólogo do inconsciente da história: "o historiador, segundo Benjamin, é uma criança que brinca com os farrapos do tempo"¹³.

No fim de outubro ingressei como estagiário no escritório de um professor de direito penal; interessava-me mais pelos processos julgados sumariamente, à revelia da Lei e sem qualquer direito de defesa. Era raro esses crimes aparecerem na imprensa; eu lia sobre eles nos informes quase clandestinos da Ordem dos Advogados. O lema dos boletins que vinham do Rio era: "Sem medo contra a censura e o arbítrio". Hoje, ao folhear esses papéis velhos, lembro

¹² DAOU. *Natureza e civilização: os painéis decorativos do Salão Nobre do Teatro Amazonas*.

¹³ DIDI-HUBERMAN. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*, p. 124.

da reação raivosa de Mundo contra o medo. [...] “Medo...”, repetiu Mundo, com impaciência. “Só se fala nisso... Toda frase começa com essa palavra. Tanto medo assim, melhor morrer”¹⁴.

O fragmento citado é relevante ao menos por duas razões na defesa argumentativa de se aproximar Lavo da linhagem do historiador “trapeiro”. Os boletins, ainda que objetos bastante obsoletos, são guardados por ele, junto com outros papéis velhos, revelando um traço da personagem que muitas vezes se deixa ver em sua narrativa, a de colecionador dos “farrapos do tempo”. Ademais, no momento de escrita, Lavo revisita esses papéis. O “hoje” – tempo de agora – marca a ancoragem na temporalidade da narração, o presente enunciativo. Dessa forma, esses papéis e os tantos demais objetos recolhidos de outro tempo que constituem sua coleção deixam de ser pertencentes apenas a um passado concluído para se tornarem “[...] ‘receptáculos inesgotáveis de lembranças’, uma vez que se tornaram *matéria a sobrevivências* – a eficaz matéria do tempo passado”¹⁵.

Para além disso, enquanto advogado, Lavo se importa, primeiramente, com os crimes apagados na imprensa pela censura, os processos julgados à revelia da lei durante o período ditatorial militar; em seguida, rende-se aos ainda mais desvalidos, os “detentos miseráveis esquecidos nos cárceres”¹⁶. Sua postura profissional, assim, converge também com a sua tarefa ética como narrador, a que ele empreende na escrita, de voltar a atenção àquilo que, de outro modo, seria ofuscado pelo esquecimento ou pela censura. Ao escrever sobre a vida do amigo também na sua militância, Lavo traz para cena uma perspectiva marginal ao historicismo hegemônico e oficial de uma época, porque se lança criticamente contra a política dos militares e porque assume um ponto de vista descentrado, a partir do Norte do país; isso é, mais uma vez, produzindo narrativa não hegemônica.

Cinzas do Norte apresenta cenas que decorrem em outros espaços, como no Rio de Janeiro, mas o local em que decorre o enredo majoritariamente é, novamente, como nos outros dois primeiros romances

¹⁴ HATOUM. *Cinzas do Norte*, p. 163-165.

¹⁵ DIDI-HUBERMAN. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*, p. 121.

¹⁶ HATOUM. *Cinzas do Norte*, p. 285.

do autor, Manaus. Bem como em *Dois irmãos*, o pano de fundo histórico em *Cinzas do Norte* por vezes rouba a cena primária e se posiciona como objeto privilegiado do enredo. Esse movimento, em *Cinzas do Norte*, proporciona-nos a visualização de alguns dos efeitos nocivos do projeto desenvolvimentista cuja encenação já havia sido iniciada em *Dois irmãos*, com a concretização da implementação da Zona Franca de Manaus. Nesse romance, o grande marco representado é a demolição do bairro Cidade Flutuante. O vazio melancólico deixado pela demolição retorna à cena em *Cinzas do Norte*:

Não fomos ao cinema, ele preferiu caminhar [...]. Atrás do Palácio do Governo uma mancha escura se movia lentamente nas margens do rio. Urubus, dezenas, bicavam dejetos deixados pela vazante. Um cacho de asas abriu um clarão, e no meio apareceram homens e crianças maltrapilhos. Mundo falou: "Nossa cidade...". Subimos pelas ruas dos Educandos; na avenida Beira-Rio vimos, lá embaixo, o vazio perto do porto da Escadaria, antes ocupado por um aglomerado de palafitas. "Sabes onde eles estão?", perguntou Mundo. "Eles quem?" "Os moradores da beira do rio. Foram jogados no outro lado da cidade. A área foi toda desmatada, construíram umas casas... Sobrou uma seringueira. Quer dizer, o tronco e uns galhos... a carcaça¹⁷.

A essa altura da narrativa, Mundo já estava interno no colégio militar, e a cena é a descrição da lembrança de Lavo sobre um encontro entre os dois. Durante esse período, eles se encontravam uma ou duas vezes por mês nas folgas que tinha Mundo do internato. Nesse encontro, em específico, Mundo revelaria seu plano de realizar sua obra *Campo de cruzeiros*, uma intervenção em protesto ao bairro construído pelos amigos do pai, para onde foram transferidos os moradores da beira do rio. Mundo já havia conhecido o bairro, em visita à casa de um dos raros amigos feitos nesse último colégio:

"A família do Cará também foi transferida. [...] ele me levou para conhecer a casinha e o novo bairro. Os amigos do meu pai vão inaugurar com pompa." [...] Era o conjunto habitacional que estavam construindo? O Novo Eldorado?

¹⁷ HATOUM. *Cinzas do Norte*, p. 143-144.

“É, vais ver que lindo Eldorado...”, disse Mundo [...]”¹⁸.

Mundo relata, sobre a sua visita, a precária condição do bairro, em extrema oposição ao que se remete pelo nome dado ao local, lugar de abundante riqueza. Tratava-se de um crime urbano: longe do centro e de tudo, os moradores tinham que pagar para morar no bairro de ruas enlameadas e nas inacabadas casas sem fossas que faziam exalar um fedor medonho. Os moradores, acostumados com a presença do rio em seus modos de vida, tinham agora que se acostumar com a secura de um ambiente sem nenhuma árvore, um lugar sem sombra:

Queriam voltar para perto do rio. Alguns haviam trazido canoas, remos, malhadeiras, arpões [...]. Os moradores do Novo Eldorado eram prisioneiros em sua própria cidade¹⁹.

Como ato de protesto, então, Mundo idealizou o *Campo de cruces*, obra crítica ao descaso das autoridades em relação aos moradores – “queria espetar uma cruz de madeira queimada diante de cada casinha do Novo Eldorado; ao todo, oitenta cruces. Depois ia pendurar trapos pretos nos galhos da seringueira no meio do descampado...”²⁰. A intervenção fora pensada contra a política vigente, mas era também um meio de indiretamente descontar o ressentimento sentido pelo pai. O bairro, afinal, era a primeira grande obra do amigo de Jano, coronel Zanda, nomeado prefeito de Manaus pelo governo militar.

Pinheiro, analisando os três narradores do romance, afirma que cada um deles mantém um tipo de postura em relação à história. A de Ranulfo seria uma espécie de escolha pela alienação, a de Lavo de engajamento social e Mundo, por sua vez, sustentaria uma relação utópica: “é um artista, um criador, que imagina poder mudar o mundo, começando por sua casa. É uma espécie de personagem da utopia, talvez a última”²¹. A obra, por fim executada, tornou Mundo e Ranulfo, este que lhe ajudou (não por ideologia, mas porque não recusaria ajuda a Mundo), alvos da perseguição dos militares, além da grande vergonha causada a

¹⁸ HATOUM. *Cinzas do Norte*, p. 144-145.

¹⁹ HATOUM. *Cinzas do Norte*, p. 148.

²⁰ HATOUM. *Cinzas do Norte*, p. 147-148.

²¹ PINHEIRO. Os narradores de *Cinzas do Norte*, p. 158-159.

Jano. Além disso, não rendeu algum efetivo impacto ou diferença para os moradores, os quais, aliás, não entenderam do que exatamente se tratava a obra. Lavo, quando vai procurar seu tio e seu amigo, então desaparecidos, no dia seguinte à intervenção, pergunta a um morador se tinha visto a obra do amigo: “A fumaceira? Aquele homem que andava com ele... Ranulfo... trepou num galho da seringueira e falou umas coisas. Depois o povo do bairro queimou as cruzes e a árvore...”. No jornal da cidade, a crítica circulou, a manchete destacava “*Campo de cruzes – Filho de magnata inaugura ‘obra de arte’ macabra*” e, conforme conta Lavo, “a matéria, em sua maior parte um resumo elogioso da biografia de Jano, ironizava a pretensão de Mundo: ‘um filho rebelde, estudante fracassado e dândi fardado que queria fazer arte contemporânea num bairro de gente pobre, onde quase todos são analfabetos’”²².

Tal ocorrência é, ainda, um grande marco divisor da narrativa, muitos acontecimentos importantes decorrem desse momento. Pode-se dizer que ele é o ápice que culmina no total rompimento entre pai e filho.

Na tarde em que a obra de Mundo foi inaugurada, o coronel Zanda logo informou Jano. No Novo Eldorado, ele viu um horizonte de cruzes chamuscadas e quis saber que diabo era aquilo: por que tinham construído as casas num cemitério? Onde estava o trabalho do filho? Rindo, o prefeito disse: “Na tua cara, Trajano. Teu filho é atrevido: fez do bairro um cemitério. Bela obra. Mas vamos destruir toda essa porcaria em pouco tempo. Um dia a gente dá um susto nele. Agora passa no Gabinete do Comando do Colégio Militar, o diretor quer falar contigo”²³.

No colégio, já escandalizado o bastante com a atitude do filho, Jano descobre ainda que Mundo, praticamente reprovado pelas notas, não receberia o diploma, pois a transgressão disciplinar e a insubordinação eram inadmissíveis. Naquele dia, não só a obra de Mundo terminou em cinzas, mas também, no pátio de cimento da casa de Jano, foram queimados todos os objetos importantes para o jovem artista guardados em seu quarto, livros e desenhos de Mundo, juntamente com todas as roupas que Jano havia encomendado com Ramira, a tia costureira,

²² HATOUM. *Cinzas do Norte*, p. 178, 177.

²³ HATOUM. *Cinzas do Norte*, p. 183.

para todos os funcionários da Vila Amazônia os quais participariam do grande momento de orgulho pelo qual esperava o empresário da juta, a festa de formatura do filho no colégio militar. Nesse momento, convergem a história da devastação da cidade, pelo projeto desenvolvimentista dos militares, e a história familiar, ambas sob o signo das cinzas. *Cinzas do Norte* é, afinal, uma “espécie de ‘inventário da destruição’ realizado pelo narrador”²⁴. Logo após o *Campo de cruzeiros*, já avançado o estágio da doença de Jano, anunciada desde o início do romance, a personagem morre e Mundo e Alícia mudam-se de Manaus. Lavo, tendo deslocado o seu ponto de vista, então distanciado do amigo, não deixa, contudo, de acompanhar a vida de Mundo, a qual mais tarde reconstruiria em seu livro, transformando-a em matéria de narrativa.

Quanto ao olhar para a cidade – também personagem central dessa história que se conta no segundo plano –, a perspectiva não se altera. Lavo continua vivendo em Manaus e continua também a observação e o relato sobre a transformação decorrente do projeto desenvolvimentista dos militares para a modernização da capital amazônica. Nesse aspecto, o narrador demonstra também compartilhar de uma perspectiva benjaminiana. A elaboração em Walter Benjamin de uma crítica à modernidade – com sua ordem, suas fantasmagorias e seus signos: o consumo, a individualidade, o tempo acelerado, o ideal de progresso – tem a Paris do século XIX como cenário, por excelência, da pobreza da experiência (individual e coletiva) que se estabelece com a modernidade²⁵. Em *Cinzas do Norte*, esse palco é a Manaus da segunda metade do XX, sobre a qual Lavo lança seu olhar melancólico e de recusa ao seu processo de urbanização cruel e desordenado. Lavo não compõe, portanto, a massa de burgueses que festejam a esperança e a crença na modernidade e progresso, ao que Mundo, seu amigo, sequer poderia reconhecer a cidade, a despeito do não muito tempo passado nela, em razão da transformação sofrida, a qual ele chama de “destruição”:

²⁴ PINHEIRO. Os narradores de *Cinzas do Norte*, p. 150.

²⁵ BENJAMIN. Paris, a capital do século XIX.

Em poucos anos Manaus crescera tanto que Mundo não reconheceria certos bairros. Ele só presenciara o começo da destruição; não chegara a ver a 'reforma urbana' do coronel Zanda [...] ²⁶.

Assim, nesse movimento de construir nos fundos da história principal uma outra, a narrativa de *Cinzas do Norte* extrapola a trama familiar e pessoal, fazendo dela emergir simultaneamente uma outra, na qual se desnuda um quadro social e histórico, a partir de uma perspectiva que, de variadas formas, conforme se pretendeu demonstrar neste texto, contrapõe-se à perspectiva hegemônica do discurso oficial.

Referências

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. São Paulo: Unicamp, 2011.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. Paris, a capital do século XIX. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DAOU, Ana Maria Lima. Natureza e civilização: os painéis decorativos do Salão Nobre do Teatro Amazonas. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 14, não paginado, dez. 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINHEIRO, Luz. Os narradores de Cinzas do Norte. In: MIRANDA, Adelaide Calhman de et al. *Protocolos críticos*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

²⁶ HATOUM. *Cinzas do Norte*, p. 258-259.

Entre imagens e palavras: *O corpo interminável*, de Cláudia Lage

Alex Keine

Não existia mais a mãe, nem o corpo, nem a voz, nem a cabeça dura, nem carinho, nem acusações nem nada, apenas lembranças, imagens, objetos, agora ela existia por meio de outras coisas, como uma incorporação constante, uma busca aflita para se rematerializar. Será o mesmo para nós algum dia, ou estaremos nas lembranças ou estaremos nas caixas ou não estaremos mais.

Cláudia Lage, *O corpo interminável*

Introdução

Ao longo da leitura de *O corpo interminável*, de Cláudia Lage, foram diversas as emoções que passaram por mim: desde a tristeza e a raiva até a compaixão e o encantamento. Há uma delicadeza da escrita ali que contrasta com a violência que se desenrola em meio às páginas do livro. Em alguns momentos, o leitor pode sentir-se compelido a levantar a cabeça, buscando recobrar o fôlego que lhe falta como efeito do impacto provocado pelo texto. Trata-se de um gesto assim descrito por Roland Barthes: “movimento brusco da cabeça, como o de um pássaro que não ouve nada daquilo que nós escutamos, que escuta aquilo que nós não ouvimos”¹. O texto de Cláudia Lage nos leva a ouvir o que habitualmente somos incapazes de ouvir, como o grito de um gesto silencioso, o grito de um braço levantado por uma mulher sozinha em uma sala:

Agora fecho os olhos e digo, estou aqui. O meu braço pesa, erguido no ar. A dormência, o fluxo de sangue, quase não aguento, por que insisto, o que quero provar? Já não há mais luta nem repouso, culpa nem arrependimento, o que há me diga?²

O corpo interminável é um romance que retrata o horror produzido pela ditadura militar brasileira após o golpe de 1964. Mas, não se trata de apenas mais uma obra dentre as várias que foram escritas no

¹ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 32.

² LAGE. *O corpo interminável*, p. 16.

esforço de lembrar e de elaborar esse imenso trauma de nossa história recente. Os sentimentos despertados pela leitura do livro atestam sua qualidade singular, bem como o talento da autora. Percebe-se também que a narrativa é entremeada por reflexões acerca da escrita e da memória, das palavras e das imagens. Cláudia Lage consegue fazer isso sem perder o ritmo da trama.

O livro nos apresenta a história de amor entre Daniel e Melina, cujos pais viveram os anos de chumbo em situações bem distintas. Daniel não chegou a conhecer sua mãe, que foi presa, torturada e dada como desaparecida. Melina, por sua vez, é filha de um casal que se mantinha aparentemente alheio à repressão brutal do regime militar. Já adulta, Melina descobre que seu pai trabalhou como fotógrafo para os militares, tendo como tarefa registrar imagens dos corpos de pessoas mortas nos porões da ditadura. A certa altura, percebe-se que o corpo da mãe de Daniel pode ter sido fotografado pela câmera do pai de Melina, personagens situados em lados opostos do horror político-social instalado no Brasil por duas décadas.

A obra é estruturada em quatro blocos cujos títulos aparecem entre colchetes: “[distâncias]”, “[presenças]”, “[distâncias]”, “[corpos]”. Os blocos intitulados “[distâncias]” são os únicos cujo título se repete, ocupam pouquíssimas páginas e estão escritos em primeira pessoa, constituindo-se de relato pungente de uma mulher vítima da ditadura e que parece ser a mãe desaparecida de Daniel. Os dois outros blocos, “[presenças]” e “[corpos]”, trazem capítulos alternados de vozes narrativas diversas, que não chegam a ser nomeadas, com exceção de Daniel. Os capítulos narrados por mulheres perseguidas pela ditadura militar trazem uma marcação gráfica que consiste na ausência de letras maiúsculas, na escassez de pontuação e de parágrafos. Isso acarreta uma compressão textual que reproduz algo da angústia e da precariedade da situação que se está narrando.

Em uma abertura de forte intensidade, as primeiras páginas trazem imagens oníricas que misturam infância e horror numa perseguição envolvendo Alice, personagem criada por Lewis Carroll. Alice transforma-se em uma criatura bizarra resultante da fusão da inocência de uma menina

com a maldade de um monstro. Destacando a ambivalência que costuma emergir nos sonhos, a narradora observa:

Só que seu modo de me perseguir não era vir atrás de mim, eu é que ia atrás dela, como se a perseguição fosse o próprio elo magnético, atrair ou ser atraído era um detalhe entre nós³.

O fascínio causado pela assombração pode se revelar quando a consciência adormece. É o que se percebe, por exemplo, no seguinte fragmento: “A boca de Alice emitiu uma voz infantilizada de adulto, tudo nela era fantasmagórico, tudo nela me chamava, tudo em mim a atraía”⁴.

O buraco em que Alice cai na história original é convertido numa cova em que a narradora se recusa a entrar. Além da Alice monstruosa, a narradora passa a ser aterrorizada por uma voz em sua mente:

A voz gargalhava, você vai cair, você está caindo, você caiu, no sonho eu fechava os olhos para não ver que era verdade, mas o cheiro da terra, o sangue em minhas unhas a vertigem⁵.

Morte e loucura são ameaças contra as quais a narradora luta nessa dimensão que mistura sonho e realidade. Pode-se pensar que o sonho se apresenta ali como instrumento na manutenção de alguma sanidade em meio ao cenário sombrio da realidade traumática. A narradora procura resistir como pode:

Eles falaram que eu ia enlouquecer. Antes de ir embora falaram, você vai enlouquecer aqui sozinha. Na mesma hora me abracei, de onde tiraram que não posso como meus próprios pensamentos?⁶

Revelando ainda uma profunda lucidez, ela reflete:

Esses dias têm sido meus? Posso chamar de minha vida? Na verdade, são anos, mas não tenho lembrança que ocupe tanto, me diga, por quanto tempo um braço erguido consegue sustentar o próprio peso sem tombar de dor?⁷

³ LAGE. *O corpo interminável*, p. 13.

⁴ LAGE. *O corpo interminável*, p. 13.

⁵ LAGE. *O corpo interminável*, p. 16.

⁶ LAGE. *O corpo interminável*, p. 16.

⁷ LAGE. *O corpo interminável*, p. 16.

Entre imagens e palavras

Para além de desempenharem papel central na narrativa, as imagens são tomadas como objeto de reflexão em várias passagens. O primeiro fragmento narrado por Daniel se inicia com a remissão a uma imagem que o atormenta:

A imagem do corpo nu estirado na cama não sai da minha cabeça. Mesmo exausto, com sono vejo. Um dos braços caído para fora, os dedos tocando o chão. O outro braço sobre a barriga, como se repousasse. Os olhos abertos. Ninguém pensou em fechar os olhos [...]⁸.

A clássica oposição entre imagem e palavra vem logo à tona, quando o narrador confidencia: “Já tinha lido muito sobre aquilo, mas não visto, a imagem como um soco, não assim”⁹. O impacto de uma única imagem pode sobrepujar o efeito de incontáveis palavras. Daniel experimenta isso e aponta para a paralisia da escrita desencadeada pela imagem do corpo morto:

Depois da leitura, eu costumava escrever alguma coisa. Era uma necessidade, sobre as palavras lidas colocar as minhas, mas nunca imediatamente, meu corpo precisava de um tempo, o tempo necessário para lidar com tudo, o tempo para o tempo agir, só depois, quando as palavras saíam do papel, tomavam outro rumo, eu anotava o que tinha restado. Melina me disse que eu faço o contrário, anoto a partir do esquecimento. Foi ela que me deu a foto, foi ela que disse, Daniel, veja isto. Dias depois, eu peguei a caneta, abri o caderno e nada me veio. Eu não sabia o que escrever¹⁰.

Após a leitura, tem-se a escrita que vem como uma necessidade. Por outro lado, após a imagem, a escrita não vem, apesar da necessidade. O silêncio aponta para a impossibilidade de fazer o horror caber em palavras. Muitos sobreviventes da *Shoah* padeceram do silêncio, do fracasso em oferecer um testemunho. Certamente, é preciso distinguir entre o silêncio daquele que foi submerso pelo trauma do horror e o silêncio daquele que lê sobre o horror ou vê uma imagem que o retrata. Não

⁸ LAGE. *O corpo interminável*, p. 21.

⁹ LAGE. *O corpo interminável*, p. 21.

¹⁰ LAGE. *O corpo interminável*, p. 21-22.

se trata do mesmo silêncio, ainda que estejam conectados. No segundo caso, há um desconforto ético que se apresenta, como nos conta Daniel:

Ainda assim, me sentia como se cometesse um equívoco. Um grande equívoco. Como se forçasse aquelas pessoas, tão reais, tão vivas dentro de suas lutas, desaparecimentos e mortes, a se tornarem meras referências em um texto, ou pior, personagens, meus personagens, como se impusesse a elas, depois de tudo que viveram, algo tão frágil, capaz de se desmantelar ao menor sopro, à mínima insistência, uma farsa, uma representação¹¹.

Quem se atreve a escrever ou retratar a dor dos outros, expõe-se a uma questão ética. Como prestar testemunho do sofrimento alheio sem provocar sua intensificação? Como criar uma obra que aborda a dor alheia sem desrespeitá-la por meio da busca de efeitos estéticos? Susan Sontag faz referência a essa questão no campo da fotografia, quando afirma:

Que um campo de batalha ensanguentado pode ser belo – no registro sublime, aterrador ou trágico do belo – é lugar-comum no tocante a imagens de guerra produzidas por artistas. A ideia não cai bem quando se aplica a imagens captadas por câmeras: encontrar beleza em fotos de guerra parece insensível. [...] Transformar é o que toda arte faz, mas a fotografia que dá testemunho do calamitoso e do condenável é muito criticada se parece “estética”, ou seja, demasiado semelhante à arte¹².

Essa reflexão de Sontag nos faz lembrar o projeto “Ausências” do fotógrafo argentino Gustavo Germano, irmão de Eduardo Germano que foi uma das cerca de nove mil pessoas que desapareceram durante o regime ditatorial argentino (1973-1983)¹³. Os retratos da infância e juventude alimentavam a memória dessa família marcada, como tantas outras, pelo trauma da perda de um de seus membros. Em certa ocasião, Gustavo teve uma ideia: juntar os irmãos crescidos e posar com eles no mesmo cenário de uma fotografia antiga. O lugar que havia sido ocupado por Eduardo, o irmão desaparecido, ficou vazio. A partir dessa primeira fotografia,

¹¹ LAGE. *O corpo interminável*, p. 24.

¹² SONTAG. *Diante da dor dos outros*.

¹³ Fotografias do projeto “Ausências” estão disponíveis no site do artista: <https://www.gustavogermano.com/porfolio-2/>. Também é possível encontrar algumas fotografias do projeto no artigo “Literatura e resistência no Brasil hoje”, de Regina Dalcastagnè. Em 2015, foi realizada exposição desse projeto de Gustavo Germano no Museu da Resistência, em São Paulo/SP. Cf.: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/07/fotografo-refaz-imagens-de-familias-para-mostrar-ausencias-da-ditadura.html>.

impulsionada pela própria experiência do trauma familiar, Gustavo passou a percorrer a Argentina e, depois, outros países latino-americanos, inclusive o Brasil, registrando imagens de famílias amputadas pela violência de regimes autoritários.

Apesar de ser evidente o teor artístico das fotografias recriadas pelo fotógrafo argentino, elas conseguem escapar de um viés estetizante. As imagens produzidas por Gustavo são secas. Os retratados estão nas mesmas posições que ocupavam nas fotos antigas, com semblantes entre neutros e pesados, e os olhares dirigidos para a câmera. Em meio à ausência de recursos estilísticos, a ausência que sobressai é a do familiar que desapareceu durante a repressão política. O vazio na imagem que se repete anos mais tarde tem o efeito da “imagem como um soco” a que se refere Daniel, um dos narradores de *O corpo interminável*. Os olhares dos parentes dos desaparecidos podem nos transmitir algo do trauma familiar que muitas páginas de relatos não seriam capazes.

O fato de Gustavo ser irmão de Eduardo Germano, desaparecido político na ditadura argentina, adquire relevância em virtude de ele compartilhar a dor retratada nos olhares em suas fotografias. Gustavo experimenta, em sua própria história familiar, a ausência que se repete em cada uma das fotografias do projeto. Vale dizer, ele também está do lado de lá. A possibilidade de ocupar os dois lados entre os quais a câmera se interpõe oferece um horizonte singular de criação: por um lado, a potência criativa parece se adensar quando o artista está particularmente implicado com seu tema; por outro, o cuidado ético na abordagem do trauma pode se fazer presente de modo quase espontâneo.

Que o belo possa surgir em meio ao sofrimento real das pessoas é algo que causa incômodo e censura, como apontou Sontag. E também o riso ou uma eventual empatia com os vilões são efeitos que costumam ser proscritos à obra de arte que tenha o sofrimento humano como foco ou contexto. Alguns filmes e livros que abordaram a *Shoah* foram objeto de duras críticas por mostrarem um lado humano de militares nazistas em suas vidas cotidianas ou por abrirem caminho para que o riso brotasse em meio ao horror. Nesse último caso, está o filme *A vida é bela*, de Roberto Benigni.

O corpo interminável aponta para o fato de que, na vida, bem e mal, alegria e tristeza, felicidade e horror, vida e morte, podem surgir em combinações as mais diversas. A oposição é apenas uma delas. Com frequência, esses pares de opostos se apresentam lado a lado e, mesmo, entrelaçados. Eis que o amor pode emergir em um cenário de horror. Essa reflexão não escapa a Daniel, quando ele nos conta sobre a leitura compartilhada com Melina, na biblioteca:

Às vezes, durante a leitura, nos olhávamos felizes. Estávamos lendo coisas terríveis, sofrendo com o alto grau de violência, repressão e medo. Era insuportável pensar que minha mãe havia vivido aquilo. Que os seus pais haviam ignorado tudo aquilo. Era insuportável pensar naquilo. Nesse momento, tirávamos os olhos do livro, exaustos, levantávamos o rosto e nos deparávamos um com o outro. Era a isso que me referia, a esta felicidade¹⁴.

Mais adiante, em meio à narrativa dos efeitos causados pelo contato com a foto do corpo morto de uma mulher, Daniel pondera:

Eu e Melina nos olhamos, silenciados, e me pergunto como depois dessa conversa veio o desejo, nos olhamos e me pergunto se o desejo está sempre ali independente do que falamos e sentimos. Ou é um hábito nos aproximarmos, e se começamos a nos tocar, beijar, trepar somente por hábito, ou se não, se foi justamente pelo que falamos e sentimos que veio o desejo, que trepamos para nos salvar de tudo aquilo, espantar, com os nossos corpos, todos os outros¹⁵.

Percebe-se que a realidade humana é muito mais complexa e nuançada do que possa pretender uma moralidade rasa, de base maniqueísta. Por um lado, quando nos aproximamos da dor dos outros, somos convocados a refletir sobre questões éticas. Mas, por outro, isso não impede que o riso, o amor ou a felicidade possam brotar circundados pelo sofrimento.

As dimensões da palavra

A relação entre imagem e palavra não se restringe à concorrência, visto que com frequência nos deparamos com a imagem da própria palavra. A

¹⁴ LAGE. *O corpo interminável*, p. 23.

¹⁵ LAGE. *O corpo interminável*, p. 122.

linguagem é um fenômeno verbivocovisual, como nos mostram as obras de James Joyce e dos poetas concretistas brasileiros. Vale dizer, as palavras apresentam três dimensões: sentido, som e imagem. Em *O corpo interminável*, essa característica multidimensional das palavras se evidencia em algumas passagens. Quando Daniel descobre que tem uma irmã, chamada Olívia, lemos a respeito da sonoridade: “A palavra ressoa como uma onda, vai e volta no espaço. Irmã? O som, às vezes, precisamos do som, esse baque nos ouvidos e no peito”¹⁶.

É o caráter imagético da palavra, sobretudo, que ganha destaque no romance. Isso porque são as imagens de palavras anotadas nas páginas de um livro que permitem a Daniel recuperar algo da mãe desaparecida durante a ditadura. Através da imagem da letra, torna-se possível uma certa aproximação com a mãe. A esse respeito, vejamos o seguinte trecho:

Tenho certeza de que estas não são as palavras certas, disse a pobre Alice, a frase sublinhada várias vezes, a tinta azul reforçando o que estava escrito. Alice cai num buracão sem fim, estava escrito na margem da página. O menino teve um estremecimento ao ver a caligrafia circular, firme, tão parecida com a sua. Sim, se olhasse bem, via traços bem próximos. O jeito de arredondar as vogais, de estivar os Ls, cruzar os Ts. Era a letra da sua mãe?¹⁷

A dimensão semântica da palavra é aquela que costuma estar em primeiro plano quando lemos um romance ou um texto. Em raros momentos, prestamos atenção na materialidade da palavra. Isso acontece com maior frequência na poesia e na música. No romance de Cláudia Lage, aponta-se para os limites da função semântica da palavra e seu fracasso em transmitir seja um desejo, uma emoção ou um pensamento. A certeza da personagem Alice de que “estas não são as palavras certas” é compartilhada por alguns narradores ao longo do romance. Ao comentar suas impressões sobre o depoimento de uma moça torturada durante a ditadura, Melina observa: “Mesmo que a moça não soubesse, não pensasse nisso na hora, havia um esforço que criava essa distância, essa distância enorme entre a palavra e o fato, entre a

¹⁶ LAGE. *O corpo interminável*, p. 108.

¹⁷ LAGE. *O corpo interminável*, p. 51.

palavra e o sentimento”¹⁸. Quando a mãe de Daniel é presa e deixa o bebê na porta da casa da sogra, lemos: “Que merda as palavras, ela pensou com a caneta na mão, não dizem nada realmente. Escreveu tive que ir ao dentista, e a sua sogra entenderia exatamente o que não estava escrito, fui presa, cuida do meu filho até eu voltar, se eu voltar [...]”¹⁹.

As palavras podem valer por si mesmas ou podem estar no lugar de outra coisa. Quando as palavras estão subordinadas a cumprir uma função, elas são acompanhadas por um certo fracasso inerente à linguagem. Curiosamente, esse fracasso não impede que as palavras continuem sendo mobilizadas até mesmo para tratar do que está além ou aquém delas, como percebemos na seguinte passagem, em que Daniel revela:

O que eu queria, algo mais que a fala desse estranho, mais que as palavras de uma irmã no papel, as palavras escritas por alguém para um pai, alguma aproximação, as rugas, eu queria o que está nas rugas, as cavidades e reentrâncias, a sua origem, o início da perfuração, do ressecamento, eu queria alcançar o antes, antes das cartas, de mim, antes da distância, aquele ponto onde tudo começa e termina, antes das palavras²⁰.

Essa impossibilidade da linguagem de alcançar a coisa mesma é compartilhada pela memória. Mesmo podendo se valer de imagens, o ato de lembrar envolve um exercício cujo resultado é sempre marcado pela incompletude. A esse respeito, Melina pondera: “Enquanto você escreve, Daniel, eu tento juntar as lembranças, essa mistura de imagens e palavras, mas o que consigo? Algo aparentemente verdadeiro, porque semelhante a uma possível realidade, algo profundamente falso, justamente porque apenas se assemelha”²¹.

O corpo e a escrita

Quanto às relações entre o corpo e a escrita, vale ressaltar que não há escrita sem corpo. A materialidade da escrita é realçada quando ela é tomada na vertente da inscrição em um suporte físico, seja ele o papel,

¹⁸ LAGE. *O corpo interminável*, p. 28.

¹⁹ LAGE. *O corpo interminável*, p. 85.

²⁰ LAGE. *O corpo interminável*, p. 116-117.

²¹ LAGE. *O corpo interminável*, p. 42.

a madeira ou uma parede. Esse traço material, corporal, vem sendo obliterado à medida em que a civilização avança acelerada no sentido de um suposto progresso. Nas telas de computadores, tablets e smartphones, já não precisamos desenhar a letra, quando escrevemos. Basta acionarmos uma tecla e as letras surgem, sempre iguais. Quer dizer, nem sempre iguais, visto que é possível alterar seu formato, com inúmeras variações da fonte e da cor, todas elas oferecidas em um menu já pronto, de cuja criação, aquele que escreve não costuma participar.

Mesmo que o componente semântico da escrita tenha sido inflado em detrimento de seu componente corporal, nós, seres humanos, ainda temos que nos valer de nossos corpos para escrever. Para além de figurar como instrumento da escrita, o corpo pode aparecer, de modo mais ou menos intenso, em sua origem. É o que ocorre com as escritas de testemunho de maneira geral e, especificamente, com as escritas produzidas por aqueles vitimados pela violência do regime ditatorial brasileiro instalado em 1964. São escritas que surgem a partir do trauma vivenciado tanto por aqueles que foram perseguidos e torturados quanto por seus familiares. Trauma acompanhado das marcas deixadas nos corpos torturados, trauma deixado pelos corpos de familiares que desapareceram para nunca mais voltar. A memória traumática insiste e o sujeito que é afetado por ela pode se sentir impelido a escrever, buscando, a um só tempo, um certo esquecimento que possa trazer alívio e a lembrança encarregada de denunciar a barbárie.

Em *O corpo interminável*, o protagonismo do corpo está evidenciado já no título. São vários os corpos que nos são apresentados ao longo do romance: o corpo que se abraça diante da ameaça da loucura, o corpo que se recusa a entrar numa cova, o corpo de uma mãe que desapareceu, o corpo de um bebê que conseguiu nascer em meio à violência e à morte, o corpo de um filho que lê e escreve na tentativa de dar vida à mãe.

Para o corpo traumatizado, a escrita pode se apresentar como um imperativo na busca pela sobrevivência, como um modo de se contornar o buraco em suas diversas configurações: aquele em que Alice cai, a cova em que não se quer entrar, ou o buraco deixado pela mãe que não se conheceu. Cabe sublinhar que o buraco não é passível de ser eliminado, não havendo no mundo terra suficiente para tampá-lo. Após a passagem

pelo trauma, há um trabalho psíquico e corporal a ser realizado pelo sujeito para que ele não se precipite no abismo, não seja tragado pela cova que assombra.

Apesar das agruras envolvidas nesse percurso, Daniel se entrega à escrita do corpo. Se conseguimos escutar a ambiguidade do duplo genitivo na expressão “escrita do corpo”, percebemos que o corpo de que se trata aí é tanto o de sua mãe – corpo sendo escrito – quanto o seu próprio – corpo que escreve²². Vejamos o seguinte trecho:

Escrevi aquela mulher em algum lugar verde e bonito, o sol sobre ela, escrevi a pele iluminada dessa mulher, o corpo sorrindo de sol para não escrever o outro corpo, o imóvel sobre a cama, mas depois, como se não houvesse alternativa e algo remoto me levasse de volta à escrita desse corpo, como se só ele existisse na face da Terra, escrevi um corpo último, sobrevivente às invasões e guerras, à fome e a todo tipo de miséria, todo tipo significa a minha, a sua, a nossa, escrevi que essa miséria ignora a capacidade de sobrevivência do corpo e o aniquila, num só golpe. [...] O corpo não pode mais erguer os braços nem falar, não pode mais pegar uma caneta, atacar, nem se defender, o silêncio sepulta o corpo, escrevi; como é difícil escrever sobre o corpo²³.

Além dessas duas vertentes da relação entre escrita e corpo, em que esse último se apresenta ora como a origem, ora como o assunto daquela, há ainda uma terceira vertente da relação, na qual a escrita é tomada ela mesma como um corpo. No romance de Cláudia Lage, isso ocorre a partir do vínculo que Daniel estabelece com o livro encontrado na estante do avô e que se supõe ser o clássico de Lewis Carroll, intitulado *As aventuras de Alice no país das maravilhas*. Tanto o livro, quanto as anotações às margens das páginas, tornam-se destinatários do investimento afetivo despertado pelo corpo ausente da mãe.

Eu procurei Alice por toda a casa. Temo pela sobrevivência do livro, a sua capa, o miolo, todas as partes estão prestes a esfarelar. Outro

²² LLANSOL. Um texto que é um rio..., p. 59-60. Sobre o corpo que escreve, cabe lembrar o termo “corp’a’screver”, cunhado pela escritora portuguesa Maria Gabriela Llansol, para designar uma figura que aparece em sua obra, bem como a si mesma. Em uma entrevista, ela observou: “Porque o corpo é uma realidade que nós trazemos conosco e deve ser talvez isso que aparece muito na minha escrita e que lhe dá um carácter peculiar, porque eu própria digo, num certo lugar, que eu sou um corp’a’screver”.

²³ LAGE. *O corpo interminável*, p. 122.

dia, fotografei, várias páginas pensando nisso, se ele esfarelasse ao menos teria a imagem, mas enquanto virava as folhas meus dedos ficaram porosos, pedaços de papel se descolaram ao menor movimento, ainda assim continuei, continuei porque a ideia de não ver mais a letra da minha mãe nas margens era apavorante²⁴.

O pavor é despertado pela possibilidade de uma reedição do fato traumático, visto que a decomposição do livro significaria padecer, mais uma vez, a perda da mãe. Daniel se esforça para garantir a sobrevivência daquilo que restou do corpo de sua mãe: as páginas que ela folheou ao ler o livro, as palavras que ela anotou durante sua leitura, e, sobretudo, a letra da mãe. Mais uma vez, retorna a questão da imagem associada à letra, a imagem da letra. Daniel fotografa algumas páginas do livro no intuito de preservar seu contato com o corpo da mãe. Ele conta: "*Ontem eu estava uma pessoa diferente*, foi a primeira página que fotografei, para assegurar que não vou perdê-la. Eu a olho diariamente, desde menino"²⁵. O registro imagético das páginas do livro que ameaça se desintegrar é a forma que o narrador encontra não só de preservar a memória materna, mas também de satisfazer sua necessidade de se aproximar do corpo da mãe, de encontrar acolhimento em sua letra.

O interminável

O mesmo corpo que é marcado pela finitude, pode ser dito interminável. O corpo não termina quando é capaz de gerar um outro corpo, um outro ser; não termina quando é capaz de se abraçar para suportar seu desamparo em meio à violência; não termina quando se transforma em palavras escritas às margens de um livro; não termina quando se torna memória encarnada em outros corpos. Daniel aponta para algo disso, quando escreve:

Melina, nessa pequena célula estão os meus pais e os seus, nossos filhos também estão, mesmo se não os tivermos, mesmo se não nascerem como se nasce um corpo, nessa pequena célula há um núcleo, onde tudo se revela e se esconde, como agora, como agora que nada nos desengana e tudo já aconteceu, tudo acontecerá, um núcleo inalcançável, escrevo inalcançável e me recuso, como não

²⁴ LAGE. *O corpo interminável*, p. 190.

²⁵ LAGE. *O corpo interminável*, p. 190.

podemos alcançar esse núcleo, se ele é o lugar onde já estamos, que já existe em nós²⁶.

É possível, ainda, dar um passo a mais e pensar, com Maria Zilda Ferreira Cury, que “esse corpo que resiste é também metáfora do corpo da escrita literária que se assume como espaço de elocução de vozes violentamente silenciadas”²⁷. Eis que, entremeada à finitude da vida humana, está a escrita, fazendo ressoar o grito e o silêncio infinitos.

Referências

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Escritas do corpo ausente. In: WALTY, Ivete Lara Camargos; MOREIRA, Terezinha Taborda (Org.). *Violência e escrita literária*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2020.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Literatura e resistência no Brasil hoje. In: OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; THOMAZ, Paulo César (Org.). *Literatura e ditadura*. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- LAGE, Claudia. *O corpo interminável*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- LLANSOL, Maria Gabriela. Um texto que é um rio... In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. Entrevista concedida a Graça Vasconcelos.
- SANCHEZ, Giovana. Fotógrafo refaz imagens de famílias para mostrar ausências da ditadura. *G1*. 7 jul. 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/07/fotografo-refaz-imagens-de-familias-para-mostrar-ausencias-da-ditadura.html>. Acesso em: 19 abr. 2022.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

²⁶ LAGE. *O corpo interminável*, p. 194.

²⁷ CURY. Escritas do corpo ausente, p. 186.

A sexta proposta (em movimento)

André Leão

Pergunto: toda história que já se escreveu é história de aflições?

Rodrigo S. M. (na verdade, Clarice Lispector)

Em 2001, o escritor argentino Ricardo Piglia publica em Buenos Aires, no número 2 da revista *Margem/Márgenes*, “Uma proposta para o novo milênio”. A proposta se liga, por desdobramento, às célebres proposições do escritor italiano Italo Calvino, pensadas originalmente como uma série de seis conferências para a Universidade de Harvard, em 1985¹. O projeto inicial não foi a cabo, e foram publicadas, após a morte do autor, as cinco propostas já redigidas em esboço, formando o conhecido livro *Seis propostas para o próximo milênio*.

Já neste nosso milênio, Piglia “reivindicou” um sul (estando no Sul) da literatura, para falar a partir desse lugar e com as possibilidades desse lugar, ocupando o vazio da sexta proposta, última diretriz para uma literatura do futuro. Situando-se nesse campo, o argentino se posiciona explicitamente à margem de um pensamento de um país do norte, como a Itália e sua vasta tradição documentada, e se coloca de viés, olhando a literatura a partir desse lugar desfocado.

Essa marcação de perspectiva é o que geraria, segundo ele, interessante observação do fenômeno literário, se se pode pensá-lo como uma instituição ou fenômeno artístico de conexão internacional (ou, pelo menos, ocidental). A partir da margem e, assim, qual proposta poderia direcionar a escrita de um escritor latino-americano, no subúrbio do capitalismo, neste milênio? O intelectual argentino está, no campo da

¹ Nascido em Cuba, seus pais, italianos, logo retornaram à Itália.

criação da proposta, em sintonia com a crença de que “a literatura diz o porvir, diz como dizer bem o porvir, como imaginar uma vida possível, um mundo alternativo”².

É então no não-lugar das palavras, nas suas margens, possibilidades e limites, de que brota a questão “Como narrar o horror? Como transmitir a experiência do horror e não só informar sobre ele?”³. Piglia lembra as experiências literárias que deram forma aos horrores europeus da primeira metade do século XX, como os textos de Primo Levi ou Kafka.

Por meio dessa pergunta que atravessa os tempos e nesse lugar marcado, sul-americano, o autor apresenta a ideia de “deslocamento”. Sua proposta é exemplificada com a “Carta a Vicki”, do escritor argentino Rodolfo Walsh, símbolo aqui da narração de uma experiência extrema, abissal. Nessa carta, Walsh ficcionaliza o momento imediato em que soube da morte de sua filha, executada pela ditadura daquele país. Destinando a epístola a ela mesma, sua filha perdida, narra esse episódio traumático e, indo mais além, desloca suas palavras (palavras de pai) de modo a dar lugar também às palavras dos algozes de sua filha. Em seguida, cola a essa descrição dolorosa uma outra situação de fala de que havia participado: “Hoje no trem um homem dizia: ‘Sofro muito. Queria deitar e dormir e acordar daqui a um ano’”. Conclui Walsh, então: “Falava por ele, mas também por mim”⁴.

Aí se poderia observar, segundo Piglia, essa “sexta proposta”: uma quase metáfora, esse movimento de dar ao outro a palavra para falar da sua dor, que se cola tão verdadeiramente à dor que ele mesmo (o que a escreve) sente. Enfim, um “minúsculo deslocamento, então, e aí está tudo, a dor, a compaixão, uma lição de estilo”⁵.

Penso agora na literatura brasileira contemporânea em suas vertentes. Uma literatura ainda marginal (na órbita capitalista) e com um material histórico acumulado a partir do qual, frequentemente e como um sintoma, se vê no imperativo de tocar nesses traumas não resolvidos da nossa sociedade. Na constelação de alguns textos contemporâneos

² PIGLIA. Uma proposta para o novo milênio, p. 1.

³ PIGLIA. Uma proposta para o novo milênio, p. 1.

⁴ WALSH *apud* PIGLIA. Uma proposta para o novo milênio, p. 2.

⁵ PIGLIA. Uma proposta para o novo milênio, p. 2.

brasileiros, acompanhamos uma miríade de figurações dessas dores sociais, dessas experiências históricas que deixaram marcas profundas na vida brasileira.

Podemos acompanhar, por exemplo, textos que tratam das fraturas nas vidas e nos corpos da ancestralidade afro-brasileira, outros que vão dar voz aos traumas da ditadura (e seus corpos desaparecidos, seu luto interminável), e também textos contemporâneos vocalizadores da experiência de dor de miseráveis variados, em sentido lato. Ainda que brevemente, passaremos por alguns desses textos com a chave proposta por Piglia, a do “deslocamento”.

Antes disso, é bom lembrar a infraestrutura que subjaz o realismo na ficção deste país, abalado por fissuras de formação. Ainda estando na margem, mas na nossa margem específica da América do Sul, as especificidades do Brasil darão inescapável feição às dores e injustiças impetradas diariamente no nosso corpo de país profunda e absurdamente desigual. Nas palavras de Renato Janine Ribeiro, os traumas fundacionais da sociedade brasileira são suas duas dores terríveis, obscenas, e com as quais o país “jamais ajustou contas”: a colonização e a escravatura⁶. Tais relações de base geraram, ainda segundo ele, uma completa heteronomia, pois, sem ter tido o autogoverno comum a outras colônias nas Américas, a colonização portuguesa deixou o território brasileiro à mercê das iniquidades típicas da exploração absoluta. Daí o que se pôde ver a partir do século XVI: a morte e a extração da natureza física brasileira e de seus trabalhadores escravizados.

Esses traumas ainda estão vivos e seguem doendo em um país que, recentemente, no fim do ano de 2021, discutia no Supremo Tribunal Federal o absurdo de um “Marco Temporal”, ideia que, se aprovada, privilegiaria não os diferentes povos originais brasileiros, senão os interesses do agronegócio de práticas exploratórias, num profundo espectro neo-colonial e neoliberal, correspondente a interesses muito particulares de elites econômicas.

Marcados por esse signo profundo de injustiça, podemos ler as experiências literárias recentes do problema fundiário brasileiro, ligado

⁶ RIBEIRO. A dor e a injustiça.

aos traumas profundos das vidas negras exploradas através de gerações, em livros como *Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior, *Becos da Memória* e tantos outros textos de Conceição Evaristo. Essas narrativas dão forma aos resíduos de dor que atravessam essas gerações injustiçadas e que puderam encontrar na palavra uma forma de resistência. No romance do escritor baiano, por exemplo, encontramos um interessante jogo de perspectivas que dá forma à experiência traumática de injustiça que vai se arrastando por gerações familiares, sem resolução final para o problema da exploração do trabalho e do monopólio da terra.

Nessa esteira também, os traumas de fundação do país, por nunca terem sido expurgados, reapareceram com marcações profundas no século XX, na forma das ditaduras civil-militares do cone-sul. Essas formas de opressão, alimentadas pelo capital internacional, vieram remexer e machucar essas feridas abertas do continente, com os matizes e os métodos das cores verde-oliva dos regimes de exceção.

Veja-se o excelente texto *O corpo interminável*, de Claudia Lage. Aí acompanhamos, por meio de uma prosa fraturada em sua estrutura romanesca, a busca de Daniel por sua mãe desconhecida. Isso é “ape-nas” o motor central do texto, pois atravessamos ali uma série de outros relatos do trauma.

Além da dor de um filho de uma desaparecida política, há ali vocalizada a dor da própria mãe e de outros sujeitos atravessados pela ausência de memória familiar e de luto devidamente cumprido, numa infinidade de vidas marcadas, no espectro intergeracional, pelas ações truculentas dessa ditadura.

Daniel busca, sem sucesso, que seu avô lhe apresente com clareza a história do desaparecimento de sua mãe, mas esse pai não consegue vocalizar seu luto e se fecha no silêncio fatal. Ao filho órfão, resta tentar reconstituir pelos escombros dos materiais escondidos uma história para sua mãe e para si mesmo. Em sua busca, teme ser pego em flagrante pelo avô ou, em suas palavras, “ficaríamos, eu e ele, cara a cara com a ausência”⁷. Em amplo sentido, a narrativa é a escrita dessa impossibilidade:

⁷ LAGE. *O corpo interminável*, p. 23.

Às vezes, eu tentava anotar alguma coisa, ali mesmo, no calor da hora, mas a ponta do lápis mal levantava do papel, eu apagava o que havia escrito. [...] Só depois, muito depois, conseguia escrever. Ainda assim, me sentia como se cometesse um equívoco. Um grande equívoco. Como se forçasse aquelas pessoas, tão reais, tão vivas dentro de suas lutas, desaparecimentos e mortes, a se tornarem meras referências em um texto, ou pior, personagens, meus personagens, como se eu impusesse a elas, depois de tudo que viveram, algo tão frágil, capaz de dismantelar ao menor sopro, à minha insistência, uma farsa, uma representação⁸.

Essa experiência literária nos lembra a pergunta incessante: como narrar o horror? Ou ainda, nas palavras do professor e crítico Renato Lessa, “que linguagem adotar pra designar e descrever um mundo no qual opera essa falha monstruosa? Como representar o silêncio?”⁹.

Ao cabo, essa pergunta resultaria em escombros de resposta, linguagem em que a literatura reinventa seus meios e modos para conseguir dizer o trauma. São formas estilísticas de fazer coro ao Primo Levi, quando nos diz que, em livre tradução e atualização, depois de Auschwitz (leiam-se aqui também quaisquer outras experiências de dor humana radical), não se pode mais escrever poesia que não seja sobre Auschwitz.

Voltemos às experiências brasileiras. Outra figuração contemporânea do trauma está na prosa de *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende. Texto de soluções interessantes para o trauma do assujeitamento e da crise de identidade de uma mãe em relação aos desígnios da filha. Vejamos. Aposentada e senhora de si, a “brasileirinha” Alice, cuja vida estava consolidada na capital da Paraíba, se vê alçada à condição de possível avó, sendo então constrangida a mudar-se para Porto Alegre, onde moram sua filha e o genro.

Após a filha lhe informar de uma viagem de intercâmbio, Alice se lança à experiência gradativa de pessoa em situação de rua, embarcando na jornada de descobrir o paradeiro de um paraibano perdido em Porto Alegre, a pedido de amiga conterrânea.

Esse filho migrante não dá notícias há tempos à sua mãe, e a protagonista toma para si, por quarenta dias, o caminho dessa busca,

⁸ LAGE. *O corpo interminável*, p. 23-24.

⁹ LESSA. *O Silêncio e sua Representação*, p. 3.

que vai dando lugar a outras jornadas e, por “deslocamento”, lugar à história de tantos outros. Na peregrinação pela cidade, passa a dormir em espaços públicos, a conhecer a vida e as angústias de tanta gente e de tantas realidades possíveis numa cidade grande qualquer. Esse deslocamento de perspectivas permite que, ao olhar machucado da protagonista, colem-se tantas outras vidas doídas que ali encontraram ressonância. Ela é um outro desses outros que são tantos: um poeta argentino, que mora na rua, uma senhora maltrapilha que transita entre a rua e a sua casa-herança decadente, além de muitas mães apiedadas daquela história primeira de busca de um filho e que está espelhada em tantas outras buscas de filhos e filhas perdidas por aí.

Parece que a escrita foi o meio encontrado pela protagonista para salvar-se dessa experiência abissal, pois sempre fora leitora experiente e percebia que, de alguma forma, vários de seus autores “escreveram pra desabafar e se aliviar”. Daí sua resolução: “Agora é minha vez”¹⁰.

É preciso dar fim à aparência pretensiosa de panorama que este texto possa estar chegando às margens de parecer. As diferentes matérias literárias contemporâneas talvez estejam mesmo é no campo do inclassificável e certamente o desafio “de domesticar o caos” será uma tarefa para as futuras histórias da literatura. Ainda assim, há experiências comuns que podem ser acolhidas nessa chave da experiência traumática como motor da escrita e do “deslocamento” como uma proposta para leitura.

Olho, enfim, um pouco mais detidamente *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, de Evandro Affonso Ferreira. Tentemos resumir seu já enxuto enredo: dez anos antes do início da ação, o narrador recebeu de sua amada o bilhete de rompimento “ACABOU-SE; ADEUS” e, após esse choque, passa a viver em situação de rua, acometido de grande sofrimento psíquico. A partir desse evento traumático de ruptura, ele perambula pela cidade apressurada e, no momento da narração, parece estar imóvel em um lugar. Ali observa a turba humana circundante, talvez no seu canto mais seguro de viver a cidade. A narração se faz fortemente no presente da enunciação, entre recuos no tempo e no

¹⁰ REZENDE. *Quarenta dias*.

delírio, e é dirigida a um interlocutor cuja voz não aparece na narrativa. Ali só escutamos a voz do nosso narrador-mendigo, nesse diálogo-monólogo cuja estrutura nos lembra a prosa de *Grande sertão: Veredas*, mas ali em forma muito mais econômica de recursos e meios.

É claramente uma narrativa da dor, e a prosa segue as associações desconjuntadas das memórias passadas do eu-narrador junto da vida da amada perdida há dez anos, somada aos vários adágios do famoso humanista e à observação que esse narrador faz do espaço e da vida ao redor. Tudo isso num relato caudaloso dirigido a esse interlocutor silencioso. A esperança obsessiva do confessor é a de que, embora passada já uma década, a amada possa voltar a qualquer momento e seu medo é que ela talvez não o reconheça em sua carapuça fedentina.

A narrativa está centrada na introspecção desse eu-angustiado e de sua viagem interior, com respiros exteriores, de adiamento da loucura *in totum*. A situação discursiva faz parecer que nós, leitores, e o interlocutor (aquele lá, que o escuta primeiro) estamos ouvindo a narração no momento mesmo de sua produção. Talvez seu interlocutor-mudo tenha registrado toda essa história em palavras escritas, ou ainda, como diz o narrador, “o senhor talvez seja meu Virgílio entre aspas”¹¹.

Há uma separação que se estabelece a priori entre essas duas instâncias, a da produção e a da recepção do discurso narrativo dialógico. Isso posto, nós leitores fazemos consórcio com esse discreto ouvinte primeiro e ficamos atentos à fonte primária desse discurso. A narrativa em primeira pessoa dirigida a uma segunda (o ouvinte primeiro/nós leitores) está, assim, limpa de interferências dialógicas explícitas dessas “nossas” instâncias segundas. Somos “todo ouvidos”. Esse é o primeiro movimento, pois a história é a do outro.

Antes disso, lembro que não descarto aqui o fenômeno indissociável da leitura literária que é a manifestação da nossa imaginação animada em paralelo ao texto, ou como aponta Roland Barthes, as conhecidas interrupções do ato de ler por “afluxo de idéias, excitações, associações?”. Considerando isso, quero logo responder com a palavra “sempre” à sua pergunta: “Numa palavra, nunca lhe aconteceu *ler levantando a*

¹¹ FERREIRA. *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, p. 60.

cabeça?”¹². Não digo dessa magia “irrespeitosa” que está no ato de entrar em ficção, no ato de o leitor ser verdadeiramente convidado ao texto e ao jogo que instaura em sua “verdade lúdica”. Talvez o ato de ler, quanto mais significativo e revolucionariamente íntimo para nós, seja aquele que nos faça a todo tempo “levantar a cabeça”. O que digo é simplesmente do agenciamento de discursos ficcionais por seus atores, para voltarmos ao “deslocamento” proposto por Piglia.

Assim, em *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam* a palavra primeira, que está a cargo de seu produtor “original”, o narrador-maltrapilho, passa pela via de um segundo “deslocamento”, quando o narrador dá vez e voz a outros indivíduos com que convive e que observa, em seus sofrimentos específicos. Ali, naquele espaço urbano, há um turbilhão de acontecimentos diários, mas há também, e isso é o que nos importa agora, uma série de elementos vivos fixos na atenção desse “eu”.

A observação que faz do seu redor evidencia essas outras vidas com quem comunga o desamparo social, bem como, e especialmente, seus (pre)visíveis sofrimentos de ordem psíquica. Para citar os principais personagens, há os bêbados inchados e insensatos, há a mulher-molusco, que parece zelar por uma ordem nesse caos marginal, há o menino-borboleta, esperto, delicado e solidário aos seus convivas. Ele, o menino órfão, estabelece com a mulher-molusco insólita relação entre o fraterno e o incesto. Tratemos, mais adiante, de apresentá-los melhor.

Antes disso, precisamos deixar claro que o ponto central de *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam* é certamente a viagem, a narrativa introspectiva que, vindo à tona da narração, dá forma à migração psíquica interior (pela via da compulsão) de um traumatizado, seu pensamento fixo no passado com a amada imortal que o abandonou, bem como seus planos delirantes com ela quando de seu “breve e certo” retorno. É ele quem nos diz: “Mas apenas a falência amorosa dói de verdade. Somos de sentimentos egocêntricos”¹³.

¹² BARTHES. *O rumor da língua*, p. 26.

¹³ FERREIRA. *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, p. 16.

Ao mesmo tempo, e sem prejuízo, é também na margem dessa perspectiva que esses outros aparecem e nos apresentam realidades diferentes. Para esse narrador, a vida dos outros também sempre teve relevo: "O insólito alheio condimenta nossas vidas"¹⁴. Isso tudo não está na contramão de sua posição solitária de vida na cidade, pois ainda que não se juntasse aos outros maltrapilhos (sendo certo "eremita metropolitano"), também não se furtava de acompanhá-los com grande interesse observador.

Assim, é preciso olhar de lado, de soslaio na margem dessa perspectiva "central". O mendigo nos oferece "o olhar" de um nômade que se fixa momentaneamente na hora da narração. Ali, nesse ponto em que se situa o periscópio narrativo, sua observação da realidade é exterior, é rasa e delimitada pelas redondezas. Dessa forma, abre-se a mirada marginal que tomaremos a partir daqui, pois é com ela que podemos acompanhar a dor desses outros, por deslocamento – "Veja: levantou-se. Caminha arrastando-se feito lesma. Tristeza possivelmente transformou-a num molusco. Acontece a todos nós. Vida vai aos poucos desfazendo nossa condição humana"¹⁵.

Mulher-molusco parece ter a maior história dolorosa não revelada dentre aquelas que vagam pela divina-comédia-maltrapilha¹⁶. O narrador convoca nosso olhar, em reboque ("veja"), para essa realidade que se agacha, fica de cócoras por seguidas horas e que parece ter dentro de si um "tonel de lágrimas das danaides". A referência ao mito grego das mulheres castigadas a um trabalho eterno de encher tonel sem fundo indica a piedade do eu-narrador à dor infinita dessa outra. Para ele, que nos chama a olhá-la, "Apenas a morte poderá apaziguar essa alma desvalida"¹⁷.

¹⁴ FERREIRA. *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, p. 10.

¹⁵ FERREIRA. *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, p. 15.

¹⁶ As expressões "Divina Comédia versão maltrapilha", "ópera-bufa", "ciranda dos desvalidos" e outras são usadas a todo tempo pelo narrador-mendigo para referir-se à situação de mundo em que ele e seus vizinhos de partilha da rua se encontram. A potência da expressão tem ironia e grandeza, é também tragicômica e faz lembrar formas clássicas como as obras de Dante e Balzac, sem deixar de evocar clássicos populares como a "Divina Comédia Humana" do cantor Belchior.

¹⁷ FERREIRA. *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, p. 15.

O interesse, ou melhor, o espelhamento do narrador nessa dor da outra faz com que ele repense seu estado solitário entre os maltrapilhos e imagine, por solidariedade, uma ação mais efetiva em direção aos semelhantes: "Tristeza é tanta que já pensei em perguntar se sua dor vem da ausência de alguém. Gostaria de oferecer-me como substituto, propondo ser sua mãe ou seu irmão ou seu pai ou sua filha"¹⁸.

Nessa peça urbana, mulher-molusco faz par com menino-borboleta. Embora em idade de escolarização, ele está na rua, enferrujado e quase nu. Mulher-molusco é para ele uma espécie de companhia orientadora, fazendo com que ele, talvez, esqueça momentaneamente seu estatuto de completo abandono e órfão.

Veja: continua dormindo indiferente ao pouso da borboleta. Cidade inteira endoideceu mais do que eu deixando tanta criança abandonada apodrecendo-se pelas esquinas. Amada quando via menino de rua deitado numa calçada dizia, com sua costureira concisão semelhante à pequena arma branca de lâmina curta e penetrante: Falimos. Não é preciso centenas delas, bastaria uma, ao relento, para autenticar a bancarrota da sociedade inteira¹⁹.

Outra vez, o narrador nos convoca a participar da vida desse outro, acompanhando essa falência que é de todos nós. "Desloca" nosso olhar para o menino perdido e transfere, sutil e rapidamente, o discurso avaliador da situação degradante ao discurso de poder legítimo e inegável de sua amada. É ela quem diz, com verdade e concisão: "Falimos".

Embora sem escola e, logo, sem provável instrução, o menino se interessa pelo latim que o narrador sabe recitar, "inscrição encontrada séculos atrás num sino de igreja"²⁰. Essa atração pelo som da língua morta, que poderia, em situação digna, cidadã, levar o menino-borboleta a caminhos possíveis do mundo da educação, tem ali a duração de uma badalada interrompida. A vida dele já está escrita no breve roteiro da rua.

A realidade às vezes é insuportável. Então, o narrador usa da imaginação: "Menino-borboleta, se sobreviver, será conduzido ao desvario pelas mãos da solidão. Por enquanto dorme. Possivelmente sonha que

¹⁸ FERREIRA. *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, p. 14.

¹⁹ FERREIRA. *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, p. 224-225.

²⁰ FERREIRA. *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, p. 23.

é inseto multicolorido pousando sobre ombro de garoto que brinca num playground de edifício de condomínio”²¹.

O mendigo insistentemente nos chama a ver essa fauna humana maltrapilha. Reboca outra vez o olhar do seu interlocutor e também o nosso: “Veja: menino-borboleta recostou cabeça sobre colo da mulher-molusco. Pudessem pintá-los, obra se chamaria O CONCHEGO DOS DESVALIDOS. Comovente vê-los dividindo o abandono”²².

Para completar essa ópera-fedentina, há uma dupla de bêbados inchados, que, ao contrário dos parceiros anteriores, são demasiadamente falantes. Estão sempre com cachaça de recipiente bojudado, alusão à mais barata das bebidas alcoólicas contemporâneas e cujos dejetos plásticos podem ser encontrados aos montes nas ruas das cidades.

Nesse sentido, o narrador reboca nossa audição: “Ouça: os dois maltrapilhos alcoólatras cantam a mesma canção com letras diferentes. Duetos desencontrados”²³. Esses indivíduos estão também com a morte à espreita.

A vida de um deles, aquele que parecia prestes a explodir de tão intumescido pelo álcool, se acaba no meio da narrativa, numa cena em que o trágico bêbado dá um passo de dança desequilibrado, sem grandeza de execução, sem nenhuma graça. “Miseráveis. Difícil saber quem é mais infeliz: eles, que estão sentados na caverna de Platão, contemplando, bêbados, as sombras, ou eu, sob a luz da loucura, vendo as coisas como elas são na realidade”²⁴.

Os outros desse nosso outro “central” parecem adiar-lhe o desvario derradeiro. Olhar para esses outros, acompanhar-lhes a vida, descrever sua divina comédia humana maltrapilha (para cantar adaptando Belchior) é uma atitude de deslocamento literário e de motor na narração, desviando o narrador do perigoso buraco negro de dentro de si.

Nossa trajetória de vida é mesmo inexorável. Existem, além de tudo, acontecimentos desagradavelmente imprevisíveis. O abandono, por exemplo. O meu, o dela mulher-molusco, o dele menino-borboleta. Todos vítimas do desamor. Sete ou oito anos atrás

²¹ FERREIRA. *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, p. 19.

²² FERREIRA. *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, p. 25.

²³ FERREIRA. *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, p. 27.

²⁴ FERREIRA. *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, p. 48.

conheci moça pertencente a farandolagem que fugiu de casa aos quinze porque se cansou de fazer sexo à força com o próprio pai²⁵.

A vida dos outros, desses outros do nosso outro, garantem-nos, ouvinte/leitores, certo pé na realidade. O que está ao redor desse que narra, o salva (tanto a ele quanto a nós) do buraco negro psíquico. Salva-se assim esse narrador sem nome, amigo literário de Riobaldo e de Luís da Silva, de *Angústia*. Mais do que empatia com o que se narra ou com quem narra, os “deslocamentos” que acompanhamos nesta obra de Evandro Ferreira têm força estrutural na narrativa, de modo a nos alçar, pelo poder da literatura e seus meios, a ver e ouvir a dor do “eu” associada e ampliada na dor desses tantos outros sujeitos.

Epílogo (ou a sexta proposta se desdobrando)

Abordar um futuro que esbarra no presente, neste momento-já. Um escritor brasileiro que venha a narrar, em prosa ou verso, num futuro breve, matéria de certo lastro nesta nossa realidade instaurada a partir de 2020 esbarrará neste trauma estendido da nação brasileira: sua forma quase única e terrível de ter atravessado a pandemia. Remarca-se aqui o início de nosso novo milênio. Este inconcluso horror cotidiano nem está totalmente banalizado (pois há atenção de muitos na sociedade civil) tampouco foi tratado pelo poder público à época com devida clareza e justiça. O lusco-fusco da realidade brasileira, naquele tempo agudizado pela necropolítica miliciana, fraturou nossas vidas de forma inarredável.

A partir disso (aqui a proposta se movimenta) imagino que a arte e a literatura neste milênio não poderão se furtar de atravessar por este trauma (re)fundacional de um país cujo futuro se adia novamente por força do retrocesso político. Obviamente, a literatura ou qualquer outra arte não é política pública, nem se pode esperar desses fenômenos as respostas com a urgência de que a vida humana sempre precisa.

Se não há dúvidas de que mereceríamos algo melhor no campo político, o que poderíamos querer/esperar do campo artístico? Pode-se pedir algo à arte? Ela, cujo estatuto é sempre duplo: tem e não tem enorme poder transformador. Pois existiu poesia após Auschwitz (para

²⁵ FERREIRA. *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, p. 17.

driblar Adorno e Primo Levi) e existe amor em São Paulo (em contracanto com o rapper Criolo).

A literatura é um dos discursos sociais mais potentes e sempre, de uma ou outra forma, absorveu os traumas das sociedades. Dessa maneira, neste novo milênio, na periferia do capitalismo e, a partir do nosso passado recente, na periferia da razão, em qualquer grau de seu realismo ou de sua utopia, a literatura parece que terá de dialogar com um “novo humanismo”, pois a vida (a definição de vida, seu signo, seus sentidos) parece exigir uma atualização mais inclusiva. Não se pode tapar os olhos para mais de meio milhão de mortos da pandemia brasileira, e isso já nos marcou profunda e irreversivelmente.

Haverá um novo humanismo radicalmente inclusivo, para não deixar dúvidas a um Erasmo de Rotterdam? Este humanismo, para acessar a dor que une a todos nós, deverá ser explicitamente a favor da vida de todos, sem sexismos e etnocentrismos. “O outro (o radicalmente outro) sou eu também” talvez seja um verso desse presente/futuro.

Lição de estilo, como propôs Ricardo Piglia, esta proposta para o milênio está a todo tempo em *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, de Evandro Ferreira. Afinal, pensando na estrutura de enunciação do romance, é todo ele (e em geral) um grande e explícito deslocamento. O discurso é todo o do outro, que à moda do ouvinte silencioso de Riobaldo em *Grande sertão*, está aqui nesta narrativa, na rua da farandolagem, a ouvir e registrar os acontecimentos do calor da hora, a colar a voz do outro às experiências imediatas de “seus outros da rua”, que este mesmo outro escuta, vê, observa, intui, conjectura e relata, mescladas às memórias do luto da amada que o abandonou e dos adágios, de cor, de Erasmo de Rotterdam. Assim, podemos pensar que o livro é a literária transcrição “entre aspas” dessa experiência toda do outro, que passa e ressoa no ouvinte/leitor?

A sexta proposta está aqui. A escrita de Ferreira parece desfazer as aspas do discurso do mendigo-outro, à moda de associação-livre (método comum ao divã psicanalítico), sendo o romance conformado em um só enorme bloco de parágrafo, um desabafo de um sujeito que luta com as palavras, agarra-se a elas para fugir ao destrambelho total. Se o ouvinte

transforma o relato em literatura escrita, as palavras estão, enfim, ao dispor e dadas a público, para fazer ecoar sentido à vontade.

A lição proposta aqui, resumidamente, é a de ouvir o outro. O mendigo nos diz e vale ouvi-lo todo:

Não é por obra do acaso que não me misturo à farandolagem: não quero atrair mais ostras para meu rochedo de perdas. Vivo arredio. Gasto apenas palavras necessárias à sobrevivência. Estou surpreso com esta extravagância vocabular matinal. O senhor sabe puxar o verbo do fundo do poço do interlocutor. Estou gastando numa única manhã o que economizei década inteira. Gosto deste momento catártico. Precisava de alguém para abrir as comportas deste dique autocomiserativa. Ouvir som das próprias palavras é possivelmente a melhor das terapias. Desabafo afugenta destrambelho in totum²⁶.

Penso que a proposta esteja hoje e há de estar, nos anos deste século, em pleno andamento. Penso também que seja renovada a necessidade de “se deslocar” sempre que a vida (realidade mais profunda) esteja colocada à prova. A pandemia, a partir do ano de 2020, parece destruir mais um nó, parece não deixar esquecer a intermitência da vida. Essa fragilidade humana (mesmo cantada desde sempre) hoje traz sentido novo à proposta derradeira de Calvino-Piglia. Como representá-la? A resposta será escrita.

Talvez (a proposta vai se desdobrando) na colisão da realidade com o sentido da vida hoje, diante do horror contemporâneo, a escrita haverá de lidar com um sentido novo para as existências, um sentido pleno de heterogeneidade. Então, “nesse deslocamento” renovado e mais que necessário à vida e à literatura, sempre há um outro que diga “eu sou tantos outros”, num discurso que se afaste, que fuja cada vez mais de um “e daí?” e de um “eu não sou coveiro”, adágios da necropolítica dos dias de hoje, reação repugnante diante da dor dos outros.

Referências

AGRONEGÓCIO não precisa invadir terra indígena para crescer, diz representante do setor. *Carta Capital*. São Paulo, 31 ago. 2021. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/agronegocio-nao-precisa-invadir-terra-indigena-para-crescer-diz-representante-do-setor/>. Acesso em: 3 set. 2021.

²⁶ FERREIRA. *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, p. 83-84.

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- FERREIRA, Evandro Affonso. *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- LAGE, Claudia. *O corpo interminável*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- LESSA, Renato. *O Silêncio e sua Representação*. Rio de Janeiro: Edição Laboratório de Estudos Hum(e)anos, 2008. Disponível em: <http://estudoshumeanos.com/wp-content/uploads/2011/03/o-silencio-e-sua-representacao.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2021.
- PIGLIA, Ricardo. Uma proposta para o novo milênio. *Caderno de Leituras*, n. 2. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012. Disponível em <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2015/06/cad02.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2021.
- REZENDE, Maria Valéria. *Quarenta dias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. E-book.
- RIBEIRO, Renato Janine. A dor e a injustiça. In: COSTA, Jurandir Freire. *Razões públicas, emoções privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- WALSH, Rodolfo. Rodolfo Walsh explica cómo y por qué murió su hija Vicki. *Página 12*. Buenos Aires: 15 dez. 2021. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/389449-rodolfo-walsh-explica-como-y-por-que-murio-su-hija-vicki>. Acesso em: 18 fev. 2022.

Além de queimar sutiãs: leituras do feminismo de segunda onda na literatura de Ursula Le Guin, Angela Carter e Margaret Atwood

Isadora Urbano

*For me, a narrative is an argument stated in fictional terms*¹.

Angela Carter

Nos anos que sucederam o começo da década de 1970, as universidades estadunidenses viveram um panorama cultural e intelectual bastante propício ao crescimento de uma crítica literária engajada com a causa feminista da chamada segunda onda; afinal, é em 1970 que alguns dos mais revolucionários estudos sobre a condição feminina chegam às prateleiras das livrarias, incluindo clássicos como *Política sexual*, de Kate Millett, *A dialética do sexo*, de Shulamith Firestone, e *A mulher eunuco*, de Germaine Greer. Nessa época, o pioneiro *A mística feminina*, de Betty Friedan, publicado em 1963, já circulava como um best-seller de alto impacto, as manifestações estudantis de maio de 1968, na França, haviam trazido à tona o anseio por um horizonte de valores mais progressistas e liberais, e *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, celebrava 21 anos desde sua primeira edição, em 1949, já conceituado como um precursor *sui generis* dos trabalhos da segunda onda. Como se vê, o caldeirão dos anseios por grandes transformações no campo social borbulhava em fogo alto.

Assim como a primeira onda feminista – que teve conquistas importantes para as mulheres, como o direito ao voto, à educação e ao trabalho –, a segunda onda, abrangendo o período das décadas de 1960 a 1980, também incorporava a luta por direitos civis e políticos, requisitando, por exemplo, igualdade salarial e educacional, creches em período

¹ Para mim, uma narrativa é um argumento exposto em termos ficcionais. Tradução minha.

integral, e liberdade de contracepção e aborto². Contudo, à diferença da sua antecessora, a segunda onda dava mais destaque às questões ligadas aos estereótipos de gênero, ao estatuto inferior da mulher na cultura e à divisão sexual do trabalho, considerados abusivos e de grande peso na perpetuação da desigualdade entre os gêneros.

Sobre a produção acadêmica de crítica literária feita nesse período, Toril Moi descreve, em *Sexual/Textual Politics*, como no início dos anos 1970 a maioria dos cursos sobre mulheres na literatura, nas universidades dos Estados Unidos, passou a centrar seus esforços em estudos do tipo “imagens de mulheres” (“*images of women*”), notadamente nas representações estereotipadas de personagens femininas em livros escritos por autores do sexo masculino³. Esse modelo de crítica se alinhava aos debates contemporâneos do seu tempo, voltando sua atenção à representação das mulheres e às implicações sociais dessas representações; no entanto, rapidamente os estudos de “imagens de mulheres” se tornaram problemáticos, por exigirem da literatura que fosse ao mesmo tempo realista, retratando de forma verdadeira as “experiências reais” das mulheres/autoras, e que se propusesse à criação de modelos fortes e inspiradores (“*role-models*”) de personagens femininas, capazes de criar nos leitores exemplos de mulheres empoderadas que pudessem ser tomadas como referências encorajadoras para o público feminino⁴. Moi esclarece que aos poucos a percepção da incompatibilidade entre essas exigências – isto é, a percepção de que a representação das mulheres na literatura é sempre faltosa, ou inverdadeira, ou inverossímil, e assim por diante –, faz com que, a partir de 1975, o interesse da crítica acadêmica feminista se desloque para a questão da autoria feminina⁵, e é desse segmento crítico que nascem alguns dos grandes estudos sobre o tema⁶, procurando questionar os valores patriarcais do cânone literário e a exclusão das mulheres da história da literatura, além de buscar estabelecer os traços de uma voz autenticamente feminina.

² THORNHAM. *Second Wave Feminism*, p. 27.

³ MOI. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, p. 41.

⁴ MOI. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, p. 44.

⁵ MOI. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, p. 49.

⁶ Destes, se destacam particularmente *Literary Women*, de Ellen Moers, *A Literature of Their Own*, de Elaine Showalter, e *The Madwoman in the Attic*, de Sandra M. Gilbert e Susan Gubar.

Além dos instigantes estudos de teoria e crítica acadêmica engajadas com a causa feminista, também surgem na mesma época diversas obras literárias que se aproximam das questões levantadas no âmbito teórico e crítico, refletindo, por exemplo, sobre as representações e papéis de gênero, a relação entre o corpo da mulher e a construção cultural da sua identidade, e as disputas de poder entre mulheres e homens no campo social e biopolítico. Contudo, uma vez que não partilham do rigor científico dos textos acadêmicos, essas obras acabam simbolizando de maneira peculiar algumas das interrogações e incômodos que estavam no coração do movimento feminista, e oferecendo interpretações sobre essas questões por vias que só a liberdade da linguagem poética e criativa poderia autorizar.

Com o recurso da ficcionalização, essas obras podem assumir posições frente a problemas reais, ainda que despidas do compromisso com a descrição realista dos fatos do mundo empírico, com a transmissão de uma autêntica experiência feminina ou com a criação de personagens femininas exemplares, numa liberdade criativa que pode se tornar ainda mais desimpedida nos casos em que, além do caráter ficcional do enredo, também a realidade diegética é construída sem se prender tanto à realidade factual do nosso mundo e seus eventos históricos, uma premissa básica da ficção especulativa, na qual, como afirma Roberto Causo, se produz “uma realidade *alternativa* por meio da qual o leitor acessa a sua própria realidade de modo renovado”⁷.

Desnecessário dizer que, como acontece com todos os gêneros, também neste existem diferenças de entendimento no que diz respeito a suas definições e características, mas este não é um debate em que vamos entrar agora; basta, pelo momento, dizer que vamos considerar como pertencentes ao gênero, e, portanto, como produtoras de realidades alternativas que fazem luz sobre a nossa própria realidade, as três obras escolhidas para exemplificar a presença de temáticas e debates feministas na literatura de ficção especulativa produzida por mulheres no período da segunda onda, os romances *A mão esquerda da escuridão*, de

⁷ CAUSO. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*, p. 33. Grifo próprio.

Ursula Le Guin, *A paixão da nova Eva*, de Angela Carter e *O conto da aia*, de Margaret Atwood.

Cada um desses romances, a partir de diferentes estratégias narrativas e afinidades discursivas, toca em questões muito caras ao movimento em questão. Em *A mão esquerda da escuridão*, por exemplo, Le Guin propõe um mundo em que, por não haver diferença sexual – todos os habitantes do planeta Inverno são andróginos –, não existiriam desigualdades de gênero como as conhecidas por nós. Já em *A paixão da nova Eva*, Carter evidencia a artificialidade da construção da feminilidade e da própria identidade feminina, ilustrando esses processos de modo literal por meio da transformação de gênero forçada à qual a personagem central, Evelyn/Eva, é submetida. Por sua vez, em *O conto da aia*, Atwood problematiza as consequências finais do fundamentalismo religioso e do exercício radicalizado do biopoder sobre as mulheres, que as leva à perda integral de seus direitos políticos na teocracia de Gilead.

Por esses caminhos, tais ficções elaboram considerações substanciais quanto ao que Millett elencou como as três componentes que sustentam a ideologia patriarcal⁸, isto é, a componente “política”, que confere um estatuto de inferioridade às mulheres, a “sociológica”, que busca restringir a participação social feminina ao âmbito doméstico, e a “psicológica”, por meio da atribuição de características desmoralizantes ao sexo feminino, como a passividade, a ignorância e a ineficiência, em oposição à atividade, inteligência e eficácia masculinas⁹. Evidentemente, essas componentes são interligadas e, em grande medida, interdependentes, e podemos observar que elas têm em comum uma fundamentação num modelo lógico que é binário e essencialista, sempre propondo pares opostos valorativos (como ativo/passivo, forte/frágil, superior/inferior, político/doméstico etc.) e os relacionando às categorias de homem e mulher como manifestações naturais de cada “essência” (ideal de gênero); além disso, elas apelam a argumentos análogos aos

⁸ THORNHAM. *Second Wave Feminism*, p. 31. Tradução minha. Segundo Sue Thornham, “o livro de Millett popularizou [...] o alargamento do termo ‘patriarcado’ além da sua definição original como a regra em que o homem mais velho [o patriarca] era o dominante nas estruturas tradicionais de parentesco, passando a se estender à opressão institucionalizada de todas as mulheres por todos os homens”. É nesse sentido que usaremos os termos “patriarcado” ou “sistema patriarcal”.

⁹ MILLETT. *Uma política sexual*, p. 155-156.

do darwinismo social, se ancorando na diferença sexual (biológica) para justificar sua hierarquização.

Sobre esses pontos, em seu ensaio *The Sadeian Woman*, Angela Carter escreve, oferecendo um contraponto ao argumento naturalista:

Existe o fato indiscutível da diferenciação sexual; mas, à parte dele e derivando apenas parcialmente dele, existem os modos de comportamento masculino e feminino, que são variáveis *culturalmente* definidas, traduzidas na linguagem comum enquanto status universais. E esses arquétipos servem apenas para confundir a questão principal, que *as relações entre os sexos são determinadas pela história e pelo fato histórico da dependência econômica das mulheres em relação aos homens*¹⁰.

Por mais que possa nos parecer óbvio e incontestado que o gênero é uma construção cultural e histórica, é importante destacar que, no contexto em que esses debates irromperam, o feminismo ainda lutava arduamente para desmistificar a ideia até então consolidada da inerência das características de gênero¹¹, embora já fizesse vários anos desde que Simone de Beauvoir tivesse escrito que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”¹². Essa perspectiva, que Millett subscreve ao afirmar que “a personalidade psicosssexual é [...] pós-natal e resulta da aprendizagem”¹³, aparece fortemente atrelada às histórias dos três romances, dos quais selecionei alguns trechos particularmente representativos para analisarmos, que têm em comum uma compreensão do corpo feminino como um fator determinante na constituição subjetiva de quem o possui.

O primeiro deles, presente em *A mão esquerda da escuridão*, é um diálogo entre Genly Ai, um homem humano que atua como diplomata no planeta Gethen (Inverno), e Estraven, um getheniano que desconhece as mulheres, pois assim como todos no seu mundo são andróginos,

¹⁰ CARTER. *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*, não paginado. Grifo próprio. Tradução minha.

¹¹ Fato notável é que mesmo hoje – quando poderíamos ter a ilusão de que o debate já se encontra em ponto pacífico – a pauta chega a inflamar a indignação e o ódio de certas parcelas da sociedade, que denunciam a chamada “ideologia de gênero”.

¹² BEAUVOIR. *A experiência vivida*, p. 11.

¹³ MILLETT. *Uma política sexual*, p. 164.

não podendo ser definidos como homens ou como mulheres¹⁴. Estraven pergunta a Genly:

– Diga-me, como o outro sexo da sua raça difere do seu? [...] Elas [as mulheres] diferem muito do seu sexo no comportamento? Elas são como uma espécie diferente?

– Não. Sim. Não, claro que não, não realmente. Mas a diferença é considerável. Acho que a coisa mais importante, *o fator isolado de maior peso na vida de alguém é se nasceu macho ou fêmea*. Na maioria das sociedades esse fator determina as expectativas da pessoa, suas atividades, seus pontos de vista, sua ética e conduta... quase tudo. Vocabulário. Usos semióticos. Roupas. Até a comida. As mulheres... as mulheres tendem a comer menos... *É extremamente difícil separar as diferenças inatas das aprendidas*¹⁵.

Essa extrema dificuldade que Genly/Le Guin encontra em separar o que é inato do que é aprendido pode ser explicada, ao menos parcialmente, pela compreensão de que a anatomia ou “natureza” não resulta diretamente nos comportamentos estereotipados dos ideais de gênero, mas indiretamente é responsável pela execução ou exceção a diversas regras sociais que têm o sexo como critério de aplicabilidade. Nesse sentido, não é a biologia que determina que uma mulher seja dócil ou maternal, mas é por ter um corpo feminino que a sociedade, a cultura e a própria psique (de maneira mais ou menos inconsciente) podem exigir desse ser, classificado como “fêmea”, que apresente os modos de comportamento considerados femininos, performando uma identidade cisgenérica; o contrário também vale para os homens, embora com consequências distintas, uma vez que estruturalmente a categoria homem ocupa um lugar de poder em relação à mulher. Consequentemente, o corpo, que à primeira vista seria uma chave biológica de categorização, torna-se um marcador político devido às implicações de seus significados culturais. Assim, não é a anatomia, em si, o destino, mas as consequências psicológicas, sociais e políticas decorrentes dos códigos que orientam as interpretações feitas sobre cada modelo de anatomia e as regras a aplicar em cada caso.

¹⁴ Contudo, todos os personagens importantes do livro são chamados por pronomes masculinos: “Senhor” (não “Senhora”) Estraven, “Rei” (não “Rainha”) Argaven, Tibe, Shusgis, Yegey, Obsle – todos referidos pelo pronome “ele” (“he”, no original), favorecendo a ideia de que o masculino é o centro, e o feminino, o outro.

¹⁵ LE GUIN. *A mão esquerda da escuridão*, p. 235. Grifo próprio.

O segundo excerto vem de *A paixão da nova Eva*, no trecho em que Evelyn, sequestrado por uma seita de amazonas do deserto durante uma apocalíptica guerra civil nos Estados Unidos, reflete sobre a cirurgia de mudança de sexo que está prestes a experimentar, contra a sua vontade. Ele narra:

Eu estava desesperado, perdido no meio de um pesadelo em que comia, dormia, despertava, conversava e estava prestes a sofrer uma operação que iria transformar-me completamente. Uma mulher completa, sim, Sophia me assegurou: peitos, clitóris, ovários, grandes lábios, pequenos lábios. Mas, Sophia, *uma mudança na cor da casca altera o sabor de uma fruta? Uma mudança na aparência vai reestruturar a essência*, Sophia assegurou-me friamente¹⁶.

Nesse trecho, outra reflexão importante sobre o assunto é levantada com a resposta de Sophia à questão de Evelyn, ao assegurar que a “aparência” transforma a “essência”, de modo que a aposta das raptoras é que a mudança de sexo, ao fazer com que Evelyn passe a ter um corpo “feminino”, também irá provocar uma mudança interior, levando-o a assumir uma identidade e um comportamento pautados nos ideais da feminilidade, sendo interpretado pelos outros e interpretando a si mesmo como mulher, com todas as implicações que isso traz. No caso da narrativa, é exatamente o que acontece: Evelyn, agora Eva, passa a se enxergar como “uma abstração lírica da feminilidade”¹⁷ e, em vista de suas circunstâncias, se esforça para aprender a se comportar de modo feminino, chegando a ponderar que “embora fosse mulher, estava também fingindo ser mulher; por outro lado, muitas que nasceram mulheres passam a vida inteira nessa imitação”¹⁸.

O que é particularmente chamativo na perspectiva que Carter transmite em *A paixão da nova Eva* é um questionamento da visão essencialista da feminilidade (e da masculinidade, por extensão), evidenciada em passagens como a anterior, na qual a ideia de fingimento ou de performance de gênero aparece como um esforço consciente, embora não necessariamente voluntário, de enquadramento no

¹⁶ CARTER. *A paixão da nova Eva*, p. 66. Grifo próprio.

¹⁷ CARTER. *A paixão da nova Eva*, p. 72.

¹⁸ CARTER. *A paixão da nova Eva*, p. 98.

estereótipo culturalmente aceito (cis)¹⁹. Podemos deduzir, ao acompanhar essa abordagem, que se a componente psicológica da ideologia patriarcal busca sua legitimação numa filosofia essencialista, a contrarresposta de Carter procura suplantar essa maneira de pensar sobre a relação entre os gêneros com a proposição de uma interpretação de cunho existencialista, no sentido de que os sujeitos de suas histórias não são condicionados de antemão por uma natureza que os defina, mas, pelo contrário, é a existência que precederia a essência como propõe Jean-Paul Sartre²⁰.

Entretanto, é evidente que em alguns momentos Carter se aproxima do essencialismo, deslizando parcialmente nele mesmo ao procurar desconstruí-lo, como na reflexão de Eva sobre a natureza dos gêneros, em que afirma: "Masculino e feminino são correlatos que envolvem um ao outro. Tenho certeza – *o predicado e sua negação* estão unidos na necessidade. Mas qual é *a natureza do masculino e a natureza do feminino*, se eles envolvem homem e mulher [...], isso eu não sei"²¹. Quanto a isso, Carter dá um salto ao colocar em questão a correlação entre masculino e feminino e homem e mulher, mas não avança tanto a ponto de colocar todas essas categorias sob suspeita; para Carter, assim como para Beauvoir, a noção "biológica" de homem e de mulher ainda insiste, embora a sua associação aos padrões de masculinidade e feminilidade já sejam interpretados como construções culturais, e é só na terceira onda, em especial com os trabalhos de Judith Butler²², que a noção de sexo biológico como categoria natural será seriamente questionada.

Também Le Guin, de maneira ainda mais nítida, reproduz um ponto de vista essencialista, que torna seu texto mais datado quanto a uma teoria feminista mais contemporânea; sobretudo nas suas representações e metáforas, o texto acaba por compactuar com uma visão dualista, reforçando as categorias de feminilidade e masculinidade enquanto princípios opostos e complementares, como na comparação que Genly faz a respeito de Estraven: "É o yin e yang. *A luz é a mão*

¹⁹ Diferente da perspectiva adotada por Judith Butler de "performatividade", Carter parece dotar seus personagens de uma consciência um tanto teatral do "fingimento" que os adequa ao seu gênero. Nesse sentido, não é por acaso que muitos de seus personagens são atrizes e artistas performáticos.

²⁰ SARTRE. O existencialismo é um humanismo, p. 11.

²¹ CARTER. *A paixão da nova Eva*, p. 144. Grifo próprio.

²² BUTLER. *Problemas de gênero*.

esquerda da escuridão... [...] Luz, escuro. Medo, coragem. Frio, calor. Fêmea, macho. É como você, Therem. Ambos e um. Uma sombra na neve”²³. O endosso ao dualismo é algo escorregadio no texto de Le Guin, já que a maneira como a autora se apropria dele não é pela via da sua dissolução, mas amenizando sua radicalidade, visto que Le Guin modifica suas conclusões sobre o dualismo ao longo do texto e propõe argumentos que, em última instância, se opõem, sem que isso necessariamente resulte numa síntese. Num primeiro momento, por exemplo, o texto propõe que “toda a tendência ao dualismo que permeia o pensamento humano é muito reduzida, ou alterada, aqui em Inverno”²⁴, mas mais à frente Estraven desmente essa afirmação ao dizer: “Somos dualistas também. Dualidade é essencial, não? Enquanto houver *eu e o outro*”²⁵, sugerindo inclusive a impossibilidade de desvio do dualismo, que seria, seguindo seu raciocínio, inevitável.

Todavia, à diferença de um discurso essencialista/dualista tipicamente patriarcal, Le Guin propõe que ambos os princípios, masculino e feminino, estejam presentes em cada ser, ao mesmo tempo. Por isso, embora se pareçam em alguns pontos, as proposições de Carter e de Le Guin não se confundem totalmente, pois enquanto esta sugere que os seres humanos, a exemplo de Estraven, são duais em si mesmos, contendo em si o germe da masculinidade e da feminilidade, Carter associa essas categorias à dissimulação e à teatralidade, no campo da performance de gênero; nessa relação, Le Guin parece enfatizar a influência da diferença sexual na cultura, enquanto Carter inverteria a ordem, explicitando a influência da cultura na percepção da diferença cultural. O resultado das duas operações, no entanto, não é realmente antagônico, mas demonstra a existência de nuances na percepção de cada uma sobre os fatores em questão.

O terceiro e último fragmento escolhido é parte de *O conto da aia*, na cena em que a narradora, Offred, está prestes a tomar o banho prescrito para a noite da Cerimônia, evento da sociedade de Gilead em que a aia está fértil e é ritualmente violada pelo Comandante do seu “posto”. Nessa

²³ LE GUIN. *A mão esquerda da escuridão*, p. 265.

²⁴ LE GUIN. *A mão esquerda da escuridão*, p. 105.

²⁵ LE GUIN. *A mão esquerda da escuridão*, p. 235.

circunstância, a narradora observa seu próprio embaraço com o corpo que habita, testemunhando uma nova relação com a própria imagem:

Minha nudez já é estranha para mim. Meu corpo parece fora de época. [...] Evito olhar para baixo, para meu corpo, não tanto porque seja vergonhoso ou impudico mas porque não quero vê-lo. *Não quero olhar para alguma coisa que me determine tão completamente*²⁶.

Nesse trecho, mais uma vez, o corpo feminino, e o estatuto atribuído a ele, se apresenta como intimamente ligado à sua condição de opressão. No contexto da obra, a fala de Offred, ao evitar olhar para algo que a “determine tão completamente”, aponta para uma ideia de equivalência entre corpo feminino e o corpo objetificado, sobre o qual o poder patriarcal se faz valer com maior intensidade, pelas vias da domesticação e da violência sexual. É muito curiosa, aliás, a maneira como a narradora descreve o ritual da Cerimônia ao qual está submetida, se recusando a admitir que é uma forma institucionalizada de estupro. Sua descrição do ato é nos seguintes termos:

Minha saia vermelha é puxada para cima até minha cintura, mas não acima disso. Abaixo dela o Comandante está fodendo. O que ele está fodendo é a parte inferior do meu corpo. Não digo fazendo amor, porque não é o que ele está fazendo. Copular também seria inadequado porque teria como pressuposto duas pessoas e apenas uma está envolvida. *Tampouco estupro descreve o ato: nada está acontecendo aqui que eu não tenha concordado formalmente em fazer*. Não havia muita escolha, mas havia alguma, e isso foi o que escolhi²⁷.

Ao contrário do que diz, Offred talvez não tivesse de fato tanta escolha, já que o livro deixa implícito que a segunda opção, caso não aceitasse o papel de aia, era o trabalho forçado nas Colônias, onde o material tóxico rapidamente a adoeceria e mataria. É justo, quando a escolha é entre morrer e sofrer estupros recorrentes, que se questione a validade desse suposto consentimento, considerando que, numa situação limite como essa, a escolha que se dá é entre a morte e a sobrevivência

²⁶ ATWOOD. *O conto da aia*, p. 78. Grifo próprio.

²⁷ ATWOOD. *O conto da aia*, p. 115. Grifo próprio.

– e o que a narradora escolhe é sobreviver, o que não significa que deseje estar naquela situação ou que a aceitaria em outras circunstâncias, o que torna seu consentimento nulo, por ausência de opções reais.

Embora com maior ênfase em *O conto da aia* e *A paixão da nova Eva* que em *A mão esquerda da escuridão*, a consideração sobre o estupro e o abuso sexual está presente nas três histórias. Em Le Guin, a observação sobre o tema é que em Inverno “não existe sexo sem consentimento, não existe estupro”, sugerindo problematicamente que o estupro esteja relacionado à diferença sexual, o que pode se tornar um argumento perigoso, dependendo de como é lido²⁸. Já na narrativa de Carter, como vingança pelo mau uso que Evelyn fez de sua masculinidade ao pressionar a jovem Leilah a fazer um aborto e em seguida abandoná-la, a Mãe, deusa que lidera as mulheres do deserto, estupra Evelyn excentricamente enquanto lhe dá lições sobre o seu crime²⁹, antes de castigá-lo transformando-o em mulher. Depois, já tendo se tornado Eva, a personagem é estuprada diversas vezes pelo poeta Zero, que a sequestra para que faça parte de seu harém, e mais tarde forçada a fazer sexo com Tristessa, uma atriz travesti que foi a fantasia sexual de Evelyn/Eva nos áureos tempos de sua masculinidade, e que também está sendo obrigada a participar do ato. Com toda a sua ousadia, o que Carter faz é inverter diversas vezes o sexo e os papéis dos abusadores e abusados, criando combinações variadas que desestabilizam as identificações e evidenciam que o que está em jogo, na verdade, é a estrutura de poder que a dinâmica sexual reproduz, na condição de sinédoque, alinhando-se à visão de Millett no argumento de que “difícilmente se pode afirmar que o coito se realiza no vazio. [...] [O sexo] funciona como um microcosmo riquíssimo da variedade de atitudes e valores que a cultura subscreve”³⁰.

No caso de *O conto da aia*, o fenômeno descrito fica ainda mais claro pelo fato de a violência sexual reafirmar a violenta opressão sofrida pelas mulheres de Gilead, inclusive num sentido mais amplo, considerando que

²⁸ LE GUIN. *A mão esquerda da escuridão*, p. 105.

²⁹ CARTER. *A paixão da nova Eva*, p. 63-64.

³⁰ MILLETT. *Uma política sexual*, p. 149.

essa violência não é apenas pela via do estupro³¹, mas também a punição do aborto com a pena de morte, a proibição da homossexualidade, o truculento roubo das crianças de mães solo ou “adúlteras” (as que tiveram relações com homens casados ou divorciados), a imposição do uso de roupas recatadas e modestas, a proibição da leitura e da escrita, a demissão em massa das mulheres que até então trabalhavam, seguida do congelamento de suas contas bancárias, a gravidez forçada à qual as aias são submetidas, e assim por diante, tudo isso devidamente regulamentado por um Estado teocrático baseado na Bíblia e no Velho Testamento – mais uma vez dando razão a Millett por afirmar que “o sistema patriarcal tem Deus do seu lado”³².

O sistema adotado em Gilead também deixa claro que um fator de muito peso na opressão feminina é o reprodutivo, uma vez que, em Gilead como em outras partes, gerar e criar os filhos é uma tarefa predominantemente feminina. Essa divisão também é apontada por Le Guin, de passagem, ao ponderar que em Inverno “fardo e privilégio são compartilhados de modo bem igualitário”³³, já que toda a população em idade fértil está sujeita aos mesmos riscos. Entretanto, como nenhum personagem de *A mão esquerda da escuridão* aparece cumprindo funções domésticas ou cuidando de crianças, além da preferência pelos pronomes masculinos mencionada anteriormente, temos a impressão de que não se trata de um mundo de andróginos, mas apenas de homens.

³¹ ATWOOD. *O conto da aia*, p. 88. É muito perspicaz no texto de Atwood que a questão do estupro apareça ainda em outras circunstâncias, das quais destaco duas: a primeira, durante um Testemunho, quando Janine, uma das aias em treinamento no Centro Vermelho, conta que aos catorze anos sofreu um estupro coletivo e fez um aborto, ao que a Tia Helena, uma espécie de freira de Gilead, induz as outras mulheres na sala a repetirem que a culpa foi dela, porque *ela* os seduziu. ATWOOD. *O conto da aia*, p. 327-330. A outra situação é em um Salvamento, quando as aias são levadas à praça pública para punir um criminoso acusado de ter estuprado uma mulher grávida a mão armada. A punição do crime é a pena de morte, que as aias fazem valer com suas próprias mãos. Pouco depois do assassinato, contudo, outra aia revela à narradora que ele não era um estuprador, mas um preso político de Gilead. As duas situações, em par, exprimem muito bem a ambivalência do sistema patriarcal em relação ao estupro: por um lado, a acusação de estupro dá vazão à indignação e à ira coletivas, justificando o linchamento e a desumanização daquele que comete o crime, por mobilizar afetos muito intensos; por outro lado, nos casos de estupro é muito comum que o julgamento social e a culpa recaiam sobre a vítima, acusada, como no caso de Janine, de seduzir seus agressores. A lógica desse sistema, como se vê, é bastante falha, e essa contradição não é exclusiva de Gilead, podendo ser verificada também na nossa sociedade.

³² MILLETT. *Uma política sexual*, p. 209.

³³ LE GUIN. *A mão esquerda da escuridão*, p. 105.

Nesse sentido, mais uma vez, a diferença biológica, associada às regras do mundo social, é usada como argumento para a opressão de gênero, tomada como justificção para a divisão sexual do trabalho, já que a parcela que passa pela gestação é aquela a quem se atribuiu, tradicionalmente, o trabalho doméstico, enquanto ao outro sexo todas as outras opções – do campo industrial, empresarial, político, artístico, acadêmico, etc. – permaneceriam abertas. A maternidade, nesse quadro, seria o fator “natural” para exigir das mulheres a renúncia à ambição por uma carreira, supostamente validando a divisão do trabalho pelo critério sexual, e talvez seja nesse sentido que possamos compreender melhor a proposta de Shulamith Firestone ao afirmar que “a primeira exigência para qualquer sistema alternativo deva ser [...] a libertação das mulheres da tirania de sua biologia reprodutora, [...] e a distribuição do papel de nutrição e educação das crianças entre a sociedade como um todo, tanto entre os homens, quanto entre as mulheres”³⁴.

Embora muitas transformações sociais e culturais já tenham ocorrido nos últimos anos em relação à representação e aos direitos das mulheres, o estudo das aproximações entre a literatura e a teoria feminista produzidas nessa época nos permite observar suas questões a partir da recorrência de certos temas e afinidade de perspectivas, nos dando pistas sobre os temas considerados mais importantes e urgentes ao longo das décadas de 1960 a 1980.

Nessas leituras, observamos com muita clareza, por exemplo, o que Thornham chamou de “duplo foco” da segunda onda, que considera “as mulheres como um grupo socialmente oprimido e o corpo feminino com sua necessidade de autonomia sexual como local primário dessa opressão”³⁵. Também fica muito perceptível o interesse manifestado pelas questões ligadas à sexualidade e à reprodução, às relações entre anatomia e identidade e à pergunta sobre as “essências” de cada gênero, à violência sexual e aos papéis sociais atribuídos a cada gênero, em especial no que diz respeito à divisão do trabalho. Do mesmo modo, é flagrante a pouca atenção dada às pautas da interseccionalidade, decolonialidade

³⁴ FIRESTONE. *A dialética do sexo*: um estudo da revolução feminista, p. 234.

³⁵ THORNHAM. *Second Wave Feminism*, p. 27. Tradução minha.

e questões *queer* mais contemporâneas, como as identidades trans e não binárias, entre outras ausências, que de fato só ganhariam maior centralidade no movimento feminista a partir da terceira onda, dos anos 1980 em diante.

Em vista disso, é importante destacar que as reivindicações da segunda onda feminista tomam por referência, na maior parte dos casos, uma condição de opressão específica das mulheres brancas de classe média, o nicho estudado por Betty Friedan em *A mística feminina* e representado pelas três autoras que analisamos, e que difere muito da situação de outras mulheres, como as negras, pobres ou latino-americanas, para quem a opressão inclui outras variáveis, além do gênero, como Angela Davis pontua ao escrever que “a ‘dona de casa’ refletia uma realidade parcial, pois ela era, na verdade, um símbolo da prosperidade econômica de que gozavam as classes médias emergentes”³⁶.

Apesar dessas limitações, o movimento da segunda onda, assim como a literatura abordada, serviram como pontapé e motor para o questionamento de diversas injustiças sociais, no campo material e simbólico, e é a eles que devemos muito da nossa compreensão atual das questões de gênero, tendo dado um primeiro passo no caminho da desconstrução de seus paradigmas, embora ainda tenhamos um longo percurso para avançar nesse quesito. Quanto a isso, a “especulação” que a ficção nos fornece pode servir de termômetro e de bússola para identificar problemas, demandas e impasses, mas também para esboçar saídas mais criativas e reflexões sobre as questões que persistem – desde que saibamos interpretá-la. Afinal, se bem que alguns dos itens dessa agenda já nos pareçam datados, também é verdade que muito do que as autoras do século passado expunham e denunciavam ainda não foi adequadamente resolvido, atestando a infeliz atualidade de questões contra as quais o feminismo se debate há vários anos. Mesmo assim, por maior que possa parecer o desafio, é preciso, ainda, insistir nessas questões, até porque, como testemunha Offred, “nada muda instantaneamente: numa banheira que se aquece gradualmente você

³⁶ DAVIS. *Mulheres, raça e classe*, p. 231.

seria fervida até a morte antes de se dar conta”³⁷. Mas seguimos, na tentativa de escrever um capítulo mais justo para essa história que atravessa a todos.

Referências

- ATWOOD, Margaret. *O conto da aia*. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BEAUVOIR, Simone de. A experiência vivida. In: BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- CARTER, Angela. *A paixão da nova Eva*. Tradução de Eliana Sabino. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CARTER, Angela. *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*. Londres: Virago, 2015. (Virago Modern Classics). E-book.
- CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- FIRESTONE, Shulamith. *A dialética do sexo: um estudo da revolução feminista*. Tradução de Vera R. R. Terra. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.
- FRIEDAN, Betty. *A mística feminina*. Tradução de Carla Bitelli e Flávia Yacubian. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.
- GREER, Germaine. *A mulher eunuco*. Tradução de Eglê Malheiros. São Cristóvão: Artenova, 1971.
- LE GUIN, Ursula K. *A mão esquerda da escuridão*. Tradução de Susana L. de Alexandria. São Paulo: Aleph, 2015. E-book.
- MILLETT, Kate. Uma política sexual. Tradução de Gisela da Conceição. In: FRIEDAN, Betty et al. *Mulheres contra homens?* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1971. (Cadernos Dom Quixote, 37).
- MOI, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. EUA: Routledge, 2002.
- SARTRE, Jean-Paul. O existencialismo é um humanismo. In: *Os pensadores*. v. 45. Tradução de Vergílio Ferreira. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- THORNHAM, Sue. Second Wave Feminism. In: GAMBLE, Sarah. *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*. Londres: Routledge, 2006.

³⁷ ATWOOD. *O conto da aia*, p. 71.

A geografia poética de J. M. G. Le Clézio: a natureza, o mar e o êxtase material em “Celui qui n’a jamais vu la mer”

Felipe Guimarães Gonçalves

Jean Marie Gustave Le Clézio é um autor franco-mauriciano, nascido em Nice em 1940. É autor de uma extensa obra, mais de cinquenta livros publicados, que inclui romances, novelas e ensaios. Em 2008, recebeu o Prêmio Nobel de Literatura pelo conjunto de sua obra e por ser um escritor da ruptura, da aventura poética e do êxtase sensual.

Filho de pai inglês e mãe francesa, ambos originários de famílias que no fim do século XVIII foi emigrada para Île-de-France, atual Ilhas Maurício, Le Clézio possui um *imaginaire mondialisé* (imaginário mundializado). Em entrevista ele afirma:

Eu me considero como um exilado porque minha família é inteiramente mauriciano. Há gerações somos nutridos do folclore, da cozinha, das lendas e da cultura mauricianas. É uma cultura muito misturada, onde se misturam Índia, África e Europa. Eu nasci na França, mas fui criado na França com essa outra cultura. Eu cresci me dizendo que havia um outro local que encarnava minha verdadeira pátria. Um dia, eu irei lá e saberei o que é. Na França, sempre me considerei, portanto, como *um peixe fora d’água*. Eu gosto muito da língua francesa, que é, talvez, meu verdadeiro país! Mas se considerarmos a França como uma nação, tenho que dizer que raramente me identifiquei aos seus imperativos¹.

¹ LE CLÉZIO *apud* THIBAULT. J. M. G. *Le Clézio et la métaphore exotique*, p. 9. No original: “Je me considère moi-même comme un exilé parce que ma famille est entièrement mauricienne. Depuis des générations nous sommes nourris au folklore, à la cuisine, aux légendes et à la culture mauriciennes. C’est une culture très mélangée ou se mêlent l’Inde, l’Afrique et l’Europe. Je suis né en France mais j’ai été élevé en France avec cette culture-là. J’ai grandi en me disant qu’il y avait un ailleurs qui incarnait ma vraie patrie. Un jour, j’irai là-bas, et je saurai ce que c’est. En France, je me suis donc toujours un peu considéré comme une pièce rapportée. J’aime beaucoup la langue française qui est peut-être mon véritable pays! Mais si on considère la France comme nation, je dois dire que je me suis rarement identifié à ses impératifs”. Tradução nossa.

O período de vivência de seus ancestrais na Ilha Maurício foi decisivo para o processo de criação do espaço imaginário do autor. No início do século XX, ainda na Ilha Maurício, seu avô paterno assume uma expedição à procura de um tesouro perdido, deixado por um corsário em Rodrigues. Esse episódio serviu de inspiração para os romances *Le Chercheur d'Or* e *Voyage à Rodrigues*. Não só as experiências da família paterna foram decisivas para Le Clézio. No romance *La Quarantaine*, ele representou o período em que seu avô materno foi imobilizado num navio em direção à Ilha Plate, devido a uma epidemia.

Observa-se que mesmo tendo sido criado em Nice, cidade situada no sul da França, J. M. G. Le Clézio criou um espaço imaginário que ultrapassou as fronteiras francesas. Além da cultura africana mauriciana que Le Clézio mantém devido à sua família, ele também estabeleceu relações com a Nigéria. Enquanto sua família materna se estabelecia em Roquebillière, nos arredores de Nice, depois de ter deixado a Bretanha em razão da ocupação nazista durante a Segunda Guerra Mundial, seu pai vivia na Nigéria, onde trabalhou como médico sanitário a serviço das forças armadas inglesas. Aos oito anos de idade, Le Clézio vivia com o pai, a mãe e o irmão na África. Esse seu período de vida é inspiração para o romance *Onitsha* e para o ensaio bibliográfico *O africano*. Já adulto, Le Clézio passou um período de sua vida na Inglaterra, nos Estados Unidos, em Bangkok, no México e no Panamá, onde viveu com o povo indígena Embera.

A natureza é muito importante na vida e obra de Le Clézio. Em *L'Extase matérielle*, primeiro livro de ensaios do autor, publicado em 1967, ele examina a força que a matéria exerce em nossos corpos. A natureza é o espaço do bem, é o espaço da apreensão dos sentidos, é o espaço do "êxtase material".

A perfeição e a exatidão do mundo nos dão uma "felicidade extraordinária" ao descobirmos a força da vida. Le Clézio defende que devemos "[...] tocar tudo o que pode ser tocado. Provar tudo o que pode ser provado. Sentir tudo o que se sente. Ver, escutar e rever [...] por todos os orifícios, todas as ondas que partem do mundo e o fazem

espetáculo”². Espetáculo que, segundo Camarani, Le Clézio “transforma em poesia”³.

A matéria proporciona, segundo o autor, uma nova vida. Para ele, havia, em toda parte, antes de sua existência, essa natureza perfeita que ele desconhecia. Antes de entrar em contato com ela, só havia silêncio, imobilidade e escuridão, pois “não era [nas] comunicações efêmeras que residia [a] verdade”⁴. A sua vida, assim como a das pessoas que o rodeavam, se pautava em instantes fugazes, incapazes de apreender o mundo em sua totalidade. No entanto, não é fácil acessar o perfeito sistema criado pela natureza. “Não se podia se excluir, não se podia abandonar. Esse infinito era fabricado de finito, essa eternidade era construída somente sobre o tempo”⁵. Le Clézio quer acessar esse caos, esse infinito finito, incapaz de ser medido pelo tempo habitual. É desse vazio que nasce uma outra realidade, uma nova pessoa. “Esse vazio me criou. Ato após ato, solução após solução, fez-se surgir meu corpo e meu espírito”⁶. O nascimento dado pela materialidade da natureza o transforma e ele encontra o seu verdadeiro eu, deixando para trás a antiga realidade obscura das cidades que o cercava e o oprimia, bem como a realidade ocidental na qual foi criado.

Eu pertenci ao silêncio. Eu me confundi com tudo que não se exprime, me escondi nos nomes e corpos dos outros. Eu estive no seio do impossível quando muitas outras coisas eram possíveis. Minhas palavras, minha linguagem eram sem valor. Meu pensamento, minha consciência não eram viáveis. Eu falei com a linguagem do meu pai e da minha mãe, com os nomes daqueles que me conceberam e me criaram. Eu estive lá, um pouco em toda parte, no corpo de tantos homens e tantas mulheres. E em outro lugar, ou mais longe ainda, era o reino do que não quer ser compreendido. Remontando o tempo, todos esses gritos, todas essas

² LE CLÉZIO. *L'extase matérielle*, p. 240. No original: “[...] toucher tout ce qui peut être touché. Goûter tout ce qui peut être goûté. Sentir tout ce qui se sent. Voir, entendre, revoir [...] par tous les orifices, toutes les ondes qui partent du monde et le font spectacle”. Tradução nossa.

³ CAMARANI. O espaço urbano em “Mondo” de J. M. G. Le Clézio, p. 67.

⁴ LE CLÉZIO. *L'extase matérielle*, p. 13. No original: “ce n'était pas dans ces communications éphémères qui residait [la] vérité”. Tradução nossa.

⁵ LE CLÉZIO. *L'extase matérielle*, p. 13. No original: “On ne pouvait pas s'exclure, on ne pouvait pas quitter. Cet infini était fabriqué de fini, cette éternité était constituée seulement sur le temps”. Tradução nossa.

⁶ LE CLÉZIO. *L'extase matérielle*, p. 15. No original: “Ce vide m'a créé. Acte après acte, dénouement après dénouement, il a fait surgir mon corps et mon esprit”. Tradução nossa.

vozes inúteis se apagam sem choque, e o véu do silêncio espesso regressa. Essas palavras tinham chegado, mas elas não tinham razão e duração. É preciso sempre retornar à plenitude obscura e densa, a esse mar gelado da História⁷.

Percebe-se que Le Clézio, apesar de não se identificar com o mundo que lhe é imposto, uma vez que seu pensamento e sua linguagem não são viáveis, demonstra dificuldade de deixar o mundo racionalizado, que ele qualifica como obscuro e gelado e, portanto, se vê por muito tempo reduzido à linguagem ocidental. Para Le Clézio, o mundo fora do eu é o mundo do horror. É o mundo onde os carros circulam em suas vias sem fim, onde há chamas e explosões que não cessam, onde o brilho pálido e cruel reverbera em uma multiplicidade de facetas. Para ele é impossível ser espectador desse mundo. É preciso “[...] se deixar, assim, ser engolido pelo monstro que não raciocina, nem fala. É preciso deixar sua pele, sua alma e sua língua e tornar-se de novo aquele que ainda não nasceu”⁸. É preciso deixar o mundo da razão e voltar ao mundo das origens, ao mundo antes da racionalidade. Só assim é possível apreender o êxtase material.

Dessa forma, o autor privilegia o exame dos detalhes do mundo até o seu estado exorbitante. Ao descobrir a força da vida; a perfeição, a exatidão do mundo nos extasia, nos metamorfoseia.

Sob o peso do calor e da luz, o mundo se retorceu com uma espécie de câibra, e parece que ele não pode mais se movimentar, gritar, reclamar. Essa vida é mil vezes mais forte que a vida; ela é

⁷ LE CLÉZIO. *L'extase matérielle*, p. 17. No original: “J’ai apertenu au silence. J’ai été confondu avec tout ce qui ne s’exprime pas, et j’ai été caché par les noms et les corps des autres. J’ai été dans le sein de l’impossible quand tant d’autres choses étaient possibles. Mes mots, mon langage étaient sans valeur. Ma pensée, ma conscience n’avaient pas cours. J’ai parlé avec le langage de mon père et de ma mère, avec les noms de ceux qui m’ont conçu et m’ont créé. J’ai été là, un peu partout, dans le corps de tant d’hommes et de tant de femmes. Et ailleurs ou plus loin encore, c’était la règne de ce qui ne veut pas être compris. En remontant dans le temps, tous ces cris, toutes ces paroles inutiles s’effacent sans heurt, et le voile du silence épais retombe. Ces mots étaient arrivés, mais ils n’avaient pas de raison, et pas de durée. Toujours il faut retourner à la plenitude obscure et dense, à cette mer gelée de l’Histoire”. Tradução nossa.

⁸ LE CLÉZIO. *L'extase matérielle*, p. 19-20. No original: “[...] se laisser ainsi avaler par le monstre qui ne raisonne ni ne parle. Il faut quitter sa peau, son âme et sa langue et redevenir celui qui n’est pas né”. Tradução nossa.

da mesma natureza do nada, em sua manifestação, firmada pelo impossível⁹.

Ao entrar em contato com a materialidade da natureza, a sua força, o seu torpor, invadem o indivíduo “e tudo o que estava nele recua no mundo, flutua, se perturba, perde seu rastro. Esses pensamentos não têm mais objetivo”¹⁰. Perde-se a concepção racional do tempo e o tempo se confunde com “o tempo das bactérias e dos insetos, o tempo dos homens, o tempo das oliveiras, [...] o tempo do nitrogênio, do gás carbônico, do hidrogênio. Universo miniatura, tempos gigantes, lugares infinitos, atos desconhecidos, tudo está aí, em sua crosta inexprimível, e se manifesta”¹¹. É o que acontece com Daniel que se desloca e encontra esse arrebatamento de sentidos na natureza, sobretudo no mar.

Daniel, protagonista da novela “*Celui qui n’a jamais vu la mer*”, presente na coletânea *Monde et autres histoires*, é um exemplo de personagem que vive uma forte relação com a natureza. “Ele se chamava Daniel, mas gostaria de ser chamado de Simbad, porque ele tinha lido suas aventuras num livro grande que sempre carregava consigo nas aulas e no dormitório”¹². *Mil e uma noites* era o seu livro de cabeceira e Simbad e suas sete viagens pelos mares do leste africano e do sul da Ásia era o seu personagem-modelo.

Ele era um menino calado e as “coisas da terra” não lhe interessavam. “As coisas terrenas o entediavam, as lojas, os carros, a música, os filmes e naturalmente as aulas da escola”¹³. O mar era o seu principal

⁹ LE CLÉZIO. *L’extase matérielle*, p. 23. No original: “Sous le poids de la chaleur et de la lumière, le monde s’est tordu dans son espèce de crampe, et il semble qu’il ne puisse plus bouger, plus crier, plus se plaindre. Cette vie est mille fois plus forte que la vie; elle est de la même nature du néant, dans sa manifestation, raidie par l’impossible”. Tradução nossa.

¹⁰ LE CLÉZIO. *L’extase matérielle*, p. 27. No original: “et tout ce qui était en lui recule dans le monde, flotte, se trouble, perd sa trace. Ces pensées n’ont plus de but”. Tradução nossa.

¹¹ LE CLÉZIO. *L’extase matérielle*, p. 29. No original: “le temps des bactéries et des insectes, le temps des hommes, le temps de oliviers, [...] le temps de l’azote, du gaz carbonique, de l’hydrogène. Univers miniature, temps géants, lieux infinis, actes inconnus, tout est là, dans sa gangue ineffable, et se manifeste”. Tradução nossa.

¹² LE CLÉZIO. *Celui qui n’a jamais vu la mer*, p. 167. No original: “Il s’appelait Daniel, mais il aurait bien aimé s’appeler Simbad, parce qu’il avait lu ses aventures dans un gros livre qu’il portait toujours avec lui, en classe et dans le dortoir”. Tradução nossa.

¹³ LE CLÉZIO. *Celui qui n’a jamais vu la mer*, p. 167. No original: “Les choses de la terre l’ennuyaient, les magasins, les voitures, la musique, les films et naturellement les cours du Lycée”. Tradução nossa.

refúgio e também sinônimo de curiosidade, visto que ele nunca o havia visto. Segundo François Marotin, “a magia do mundo real é universal, ela é, no entanto, uma presença mais forte no mar, que por si só é um convite à viagem, ao sonho”¹⁴. E por isso, o menino sonhava um dia poder conhecê-lo.

Havia em sua escola outras pessoas que já conheciam o mar e que poderiam descrevê-lo. No entanto, eles com seu ponto de vista terreno não satisfaziam a curiosidade do Daniel, pois o que ele queria mesmo saber era como era o fundo do mar. Dessa forma, Daniel decidiu ver o mar com outros olhos. Foi durante a noite que o menino fugiu do dormitório que dividia com outros colegas, que, ao acordarem pela manhã, perceberam que ele não tinha dormido lá. “Lembramos dele imediatamente, desde que abrimos os olhos, porque sua cama não estava desfeita. Os cobertores estavam dobrados com cuidado, e tudo estava em ordem”¹⁵.

Daniel seguiu viagem escondido num trem de mercadorias. Quando percebeu que estava mais próximo do mar, decidiu abandonar o trem e seguir viagem a pé.

Nesse momento, ele estava livre, e tinha frio. Suas pernas doíam depois de todas essas horas passadas no vagão. Era madrugada, chovia. Daniel caminhava o mais rápido que podia para se distanciar da cidade. Ele não sabia para onde estava indo. Caminhava em linha reta, entre os muros dos galpões, na estrada que brilhava sob uma luz amarela dos postes. Não havia ninguém aqui, nem nomes escritos nos muros. Mas o mar não estava longe¹⁶.

¹⁴ MAROTIN. *Mundo et autres histoires de J. M. G. Le Clézio*, p. 29. No original: “la magie du monde réel est universelle, elle est cependant d’une présence plus manifeste dans la mer, qui par elle-même est invitation au voyage, au rêve”. Tradução nossa.

¹⁵ LE CLÉZIO. *Celui qui n’a jamais vu la mer*, p. 169. No original: “On s’en est aperçu tout de suite, dès qu’on a ouvert les yeux, parce que son lit n’était pas défait. Les couvertures étaient tirées avec soin, et tout était en ordre”. Tradução nossa.

¹⁶ LE CLÉZIO. *Celui qui n’a jamais vu la mer*, p. 171. No original: “Maintenant, il était libre, et il avait froid. Ses jambes lui faisaient mal, après toutes ces heures passées dans le wagon. Il faisait nuit, il pleuvait. Daniel marchait le plus vite qu’il pouvait pour s’éloigner de la ville. Il ne savait pas où il allait. Il marchait droit devant lui, entre les murs des hangars, sur la route qui brillait à la lumière jaune des réverbères. Il n’y avait personne ici, et pas des noms écrits sur les murs. Mais la mer n’était pas loin. Daniel la devinait quelque part sur la droite, cachée par les grandes bâtisses de ciment, de l’autre côté des murs. Elle était dans la nuit”. Tradução nossa.

O menino estava muito cansado do percurso que fez da cidade onde o trem o tinha deixado até as proximidades do mar. Estava chovendo, ele não tinha dormido nem comido e, por isso, decidiu parar para descansar, comer e se proteger. Só no dia seguinte ele ia, enfim, conhecer o mar.

Havia um caminho que levava até as dunas e é para lá que Daniel começou a andar. Seu coração batia mais forte, porque ele sabia que era do outro lado das dunas, a duzentos metros somente. [...] Ele estava lá, por todo lado, diante dele, imenso, inflado, como o declive de uma montanha, brilhando com sua cor azul, profundo, bem próximo, com suas ondas altas que avançavam em sua direção. “O mar! O mar!” pensava Daniel, mas ele não ousou dizer nada em voz alta. Ele ficou sem poder se mexer, os dedos um pouco separados, não se dava conta que havia dormido ao lado dele. Ele escutava o barulho das ondas se moverem na praia. [...] Em seus pensamentos, Daniel repetiu o bonito nome várias vezes assim, “O mar, o mar, o mar...” a cabeça cheia de barulho e de vertigem. Ele teve vontade de falar, de gritar, mas sua garganta não deixava passar sua voz. Então, foi preciso que ele partisse gritando, jogando muito longe sua bolsa azul que rolava na areia, que ele partisse agitando seus braços e suas pernas como alguém que atravessa uma estrada¹⁷.

Terminada a travessia, o menino passou a viver diante do mar, numa gruta, do outro lado da baía.

Sua gruta era uma pequena fenda nos rochedos escuros, forrada de seixos e de areia cinza. Foi lá que Daniel viveu, durante todos esses dias, por assim dizer, sem nunca tirar os olhos do mar¹⁸.

¹⁷ LE CLÉZIO. Celui qui n’a jamais vu la mer, p. 172-173. No original: “Il y avait un chemin qui conduisait jusqu’aux dunes, et c’est là que Daniel se mit à marcher. Son cœur battait plus fort, parce qu’il savait que c’était de l’autre côté des dunes, à deux cents mètres à peine. [...] / Elle était là, partout, devant lui, immense, gonflée, comme la pente d’une montagne, brillant de sa couleur bleue, profonde, toute proche, avec ses vagues hautes qui avançaient vers lui. / ‘La mer! La mer!’ pensait Daniel, mais il n’osa rien dire à voix haute. Il restait sans pouvoir bouger, les doigts un peu écartés, et il n’arrivait pas à réaliser qu’il avait dormi à côté d’elle. Il entendait le bruit lent des vagues qui se mouvaient sur la plage. [...] / Au fond de lui-même, Daniel a répété le beau nom plusieurs fois, comme cela, ‘La mer, la mer, la mer...’ / la tête pleine de bruit et de vertige. Il avait envie de parler, de crier même, mais sa gorge ne laissait pas passer sa voix. Alors il fallait qu’il parte en criant, en jetant très loin son sac bleu qui roulait dans le sable, il fallait qu’il parte en agitant ses bras et ses jambes comme quelqu’un qui traverse une autoroute”. Tradução nossa.

¹⁸ LE CLÉZIO. Celui qui n’a jamais vu la mer, p. 177. No original: “Sa grotte, c’était une petite anfractuosité dans les rochers noirs, tapissée de galets et de sable gris. C’est là que Daniel vécut, pendant tous ces jours, pour ainsi dire sans jamais quitter la mer des yeux”. Tradução nossa.

Segundo Marotin, “ser marinho, Daniel fez de uma gruta marinha seu refúgio, de onde ele continuou sua investigação dos segredos do mar”¹⁹. Contemplar o mar era a sua atividade rotineira, e o horizonte que ele sempre avistava o modificava profundamente. Diante das águas, Daniel respirava o ar com todas as suas forças “e era como se o mar e o horizonte inflassem seus pulmões, seu ventre, sua cabeça e ele se tornasse uma espécie de gigante”²⁰. Dali ele não saiu mais, encontrou sua maneira de sobrevivência, se alimentando de suas pescas; ele comia sempre frutos do mar: lapa, camarão, mexilhão, que cozinhava num fogo feito de algas.

Quando a maré baixou, o protagonista pôde enfim ver o fundo do mar que ele tanto queria conhecer.

Um dia em que o mar tinha descido para tão longe que só víamos uma fina listra azul, em direção ao horizonte, Daniel percorreu através das rochas do fundo do mar. Ele sentiu de repente a mesma embriaguez daqueles que entram numa terra virgem, e que sabem que não poderão talvez voltar. Não tinha nada parecido, nesse dia; tudo era desconhecido, novo. Daniel virou-se e viu a terra firme longe atrás dele, parecida com um lago de lama. Ele sentia também a solidão, o silêncio das rochas desnudadas gastas pela água do mar, a inquietude que saía de todas as fissuras, de todos os poços secretos, e ele começou a andar mais rápido, depois a correr. Seu coração batia forte em seu peito, como no primeiro dia em que ele tinha chegado diante do mar. Daniel corria sem retomar o fôlego, saltava acima dos lagos e dos vales de algas, seguia os cumes rochosos distanciando os braços para manter seu equilíbrio²¹.

¹⁹ MAROTIN, *Mundo et autres histoires de J. M. G. Le Clézio*, p. 78. No original: “Être marin, Daniel fait d’une grotte marine son refuge, d’où il poursuit son investigation des secrets de la mer”. Tradução nossa.

²⁰ LE CLÉZIO. *Celui qui n’a jamais vu la mer*, p. 175. No original: “et c’était comme si la mer et l’horizon gonflaient ses poumons, son ventre, sa tête et qu’il devenait une sorte de géant”. Tradução nossa.

²¹ LE CLÉZIO. *Celui qui n’a jamais vu la mer*, p. 181-182. No original: “Un jour où la mer était descendue si loin qu’on ne voyait plus qu’un mince liséré bleu, vers l’horizon, Daniel se mit en route à travers les rochers du fond de la mer. Il sentit tout à coup l’ivresse de ceux qui sont entrés sur une terre vierge, et qui savent qu’ils ne pourront peut-être pas revenir. Il n’y avait plus rien de semblable, ce jour-là; tout était inconnu, nouveau. Daniel se retourna et il vit la terre ferme loin derrière lui, pareille à un lac de boue. Il sentit aussi la solitude, le silence des rochers nus usés par l’eau de la mer, l’inquiétude qui sortait de toutes les fissures, de tous les puits secrets, et il se mit à marcher plus vite, puis à courir. Son cœur battait fort dans sa poitrine, comme le premier jour où il était arrivé devant la mer. Daniel courait sans reprendre haleine, bondissait par-dessus les mares et les vallées d’algues, suivait les arêtes rocheuses en écartant les bras pour garder son équilibre”. Tradução nossa.

Mais uma vez, a sensação de conhecer o desconhecido tomou conta de Daniel, era como se estivesse desbravando uma terra virgem e única. Ele pôde sentir o que as vidas marinhas podem sentir no fundo do mar. Não por acaso, durante esse dia, ele perdeu o fôlego e seu coração batia forte no peito. Era uma experiência que ele esperou muito para acontecer, era um evento único.

Daniel pôde aproveitar a nova paisagem durante o período em que a maré permaneceu baixa e as águas não submergiram a paisagem que estava à vista, além disso, o que também ficou à mostra com o vai e vem das águas sobre as rochas foi o sal acumulado.

O sal tinha penetrado na pele de Daniel, tinha se depositado em seus lábios, em suas sobrancelhas e seus cílios, em seus cabelos, suas roupas e agora isso fazia uma carapaça dura que queimava. O sal entrou até mesmo no interior de seu corpo, na sua garganta, em seu ventre, até o centro de seus ossos, ele corroía e chiava como um pó de vidro, iluminava faíscas sobre suas retinas dolorosas. A luz do sol tinha inflamado o sal, e agora cada prisma cintilava ao redor de Daniel e em seu corpo. E por isso ele tinha essa espécie de embriaguez, essa eletricidade que vibrava, porque o sal e a luz não queriam que ficássemos estabelecidos ali; eles queriam que dançássemos e que corrêssomos, que saltássemos de uma rocha para outra, eles queriam que fugíssemos através do fundo do mar²².

Se, antes, o menino já estava tendo uma experiência única de poder conhecer o desconhecido e saltar sobre as rochas do fundo do mar, ao entrar em contato com o sal, o mar e o menino se tornam uma coisa só e ele sente o mar impregnado em seu corpo. O sol, combinado com o sal do mar, assume também para Daniel um poder transformador, provoca nele uma espécie de embriaguez que vibrava em seu corpo e não o deixava parado, era como se ele tivesse se transformado no mar

²² LE CLÉZIO. Celui qui n'a jamais vu la mer, p. 183. No original: "Le sel avait pénétré la peau de Daniel, s'était déposé sur ses lèvres, dans ses sourcils et ses cils, dans ses cheveux, ses vêtements, et maintenant cela faisait une carapace dure qui brûlait. Le sel était même entré à l'intérieur de son corps, dans sa gorge, dans son ventre, jusqu'au centre de ses os, il rongait et crissait comme une poussière de verre, il allumait des étincelles sur ses rétines douloureuses. La lumière du soleil avait enflammé le sel, et maintenant chaque prisme scintillait autour de Daniel et dans son corps. Alors il avait cette sorte d'ivresse, cette électricité qui vibrait, parce que le sel et la lumière ne voulaient pas qu'on reste en place; ils voulaient qu'on danse et qu'on coure, qu'on saute d'un rocher à l'autre, ils voulaient qu'on fuie à travers le fond de la mer". Tradução nossa.

e, assim como as ondas, precisava percorrer a paisagem que agora estava exposta.

Até que a maré voltou rapidamente a subir e engoliu bruscamente as rochas expostas. O menino correu o imenso perigo de ficar submerso sob as águas. Foi preciso que ele corresse sem parar em direção à costa.

Ele ia na mesma rapidez que o mar, sem parar, sem perder o fôlego, escutando o barulho das ondas. Elas vinham do outro lado do mundo, altas, curvadas para frente, cheia de espumas, elas deslizavam sobre as rochas lisas e se esmagavam nas rachaduras²³.

Depois dessa grande aventura de ter visto o mar, de ter conhecido e explorado o seu fundo e de se salvar da maré alta, o menino volta muito feliz e satisfeito para a sua gruta.

Ele se estendeu sobre os seixos, na entrada da gruta, com a cabeça virada para o mar. Ele tremia de frio e de cansaço, mas nunca tinha conhecido tamanha felicidade. Adormeceu assim, em paz, e a luz do sol diminuiu lentamente como uma flama que se apaga²⁴.

Essa é a última imagem que nos resta dele: feliz, em paz, deitado sob a luz do sol que baixa lentamente como uma chama que se apaga. Sem saber o que aconteceu com o menino depois dessa aventura, seus amigos, narradores da história, se questionam:

Depois disso, no que ele se tornou? O que ele fez, todos esses dias, todos esses meses, na gruta, diante do mar? Talvez tenha partido para a América, ou até para a China, num navio de carga que ia lentamente, de porto em porto, de ilha em ilha. [...] Aqui, para nós que estamos longe do mar, tudo era impossível e fácil. Tudo o que sabíamos é que aconteceu alguma coisa estranha²⁵.

²³ LE CLÉZIO. Celui qui n'a jamais vu la mer, p. 185. No original: "Il allait à la même vitesse que la mer, sans s'arrêter, sans reprendre son souffle, écoutant le bruit des vagues. Elles venaient de l'autre bout du monde, hautes, penchées en avant, portant l'écume, elles glissaient sur les roches lisses et elles s'écrasaient dans les crevasses". Tradução nossa.

²⁴ LE CLÉZIO. Celui qui n'a jamais vu la mer, p. 186. No original: "Il s'allongea sur les galets, à l'entrée de la grotte, la tête tournée vers la mer. Il grelottait de froid et de fatigue, mais il n'avait jamais connu tel bonheur. Il s'endormit comme cela, dans la paix éternelle, et la lumière du soleil baissa lentement comme une flamme qui s'éteint". Tradução nossa.

²⁵ LE CLÉZIO. Celui qui n'a jamais vu la mer, p. 187. No original: "Après cela, qu'est-il devenu? Qu'a-t-il fait, tous ces jours, tous ces mois, dans la grotte, devant la mer? Peut-être qu'il est parti vraiment pour l'Amérique, ou jusqu'en Chine, sur un cargo qui allait lentement, de port, d'île, en île. [...]. Ici, pour nous qui sommes loin de la mer, tout était impossible et facile. Tout ce que nous savions, c'est qu'il s'était passé quelque chose d'étrange". Tradução nossa.

Bachelard afirma que a imaginação material da água tem sua parte na morte. O filósofo francês recorre à figura de Caronte, que na mitologia grega é o barqueiro que carregava as almas dos mortos sobre as águas do rio Estige e Aqueronte, rios que separavam o mundo dos vivos do mundo dos mortos:

A imaginação profunda, a imaginação material quer que a água tenha sua parte na morte; ela tem necessidade da *água* para conservar o sentido de viagem da morte. Compreende-se assim, que, para esses devaneios infinitos, todas as almas qualquer que seja o gênero dos funerais devem subir na *barca de Caronte*²⁶.

A experiência extática da iniciação de Daniel é simbolizada pela descida, pois ele conhece, experimenta e explora o fundo do mar. No Havaí, os ritos xamânicos dos povos do Maui se dão a partir da simbologia da descida, da penetração. Ao contrário da ascensão ao céu, na descida ao inferno, o iniciado desce vivo às profundezas subterrâneas, afronta monstros e demônios e enfrenta uma prova iniciática. No entanto, é preciso também considerar um outro elemento: a descida aos infernos pode ser também à procura da ciência e da sabedoria.

O senhor dos Infernos é onisciente, os mortos conhecem o futuro. Em certos mitos e sagas, o herói desce aos Infernos para adquirir a sabedoria ou obter conhecimentos secretos²⁷.

Mesmo não sabendo o que acontece com o protagonista, o que se percebe no fim da história é que sua mensagem, seu exemplo e seu conhecimento em comunhão com a natureza ficam vivos na memória de seus colegas de internato, apesar de os funcionários do liceu o terem esquecido facilmente. A história de Daniel se torna para seus amigos uma espécie de lenda e, assim como na iniciação dos povos havaianos, Daniel teve que passar por uma batalha para receber a mensagem secreta: percorreu um longo e difícil caminho – era inverno, fazia frio, chovia, não tinha comido nem dormido, teve que correr muito para não ser submergido pelas águas do mar – a fim de descobrir o mar que ele

²⁶ BACHELARD. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria, p. 78.

²⁷ ELIADE. *Initiations individuelles et sociétés secrètes*, p. 138. No original: “Le Seigneur des Enfers est omniscient, les morts connaissent l’avenir. Dans certains mythes et sagas, le héros descend aux Enfers pour acquérir la sagesse ou obtenir des connaissances secrètes”. (Tradução nossa).

tanto queria conhecer. Isso não foi em vão, a sua mensagem secreta é compreendida pelos seus amigos que pensavam “sempre fortemente nele, como se ele fosse realmente um pouco Simbad e que continuasse percorrendo o mundo”²⁸.

Para François Marotin,

Como o Daniel bíblico²⁹, considerado como dez vezes superior a todos os sábios do reino, recusando toda lei humana contrária à lei de Deus, o Daniel que responde ao chamado do mar e deixa tudo por ele é uma personagem exemplar, e, quando ele terá reconhecido a verdade em sua plenitude, ele estará repleto de dons excepcionais³⁰.

Bachelard ainda afirma que as crianças que eram abandonadas no mar e voltavam vivas “tornavam-se facilmente seres miraculosos. Tendo atravessado as águas, tinham atravessado a morte. Podiam então criar cidades, salvar os povos, refazer o mundo”³¹. O protagonista se torna uma figura lendária, permanece vivo e capaz de refazer a vida de seus amigos: personificará para eles a coragem, a viagem, o sonho.

A natureza assume, desde a experiência vivida na África e com mais intensidade na América Latina, um lugar de destaque na obra de Le Clézio. Cortanze chama atenção para o fato de que mesmo não sabendo, à época, “o que ecologia quer dizer, ele passa a respeitar essa natureza que lhe dá tanto e que é tão destruída, lá de onde viemos”³². Em *La Fête chantée*, livro de ensaios em que Le Clézio escreve sobre a cultura ameríndia, ele diz:

²⁸ LE CLÉZIO. Celui qui n’a jamais vu la mer, p. 188. No original: “toujours très fort à lui, comme s’il était réellement un peu Sindbad et qu’il continuait à parcourir le monde”. Tradução nossa.

²⁹ Personagem do Antigo Testamento, Daniel foi um jovem príncipe judeu que se tornou prisioneiro no Império da Babilônia. Por ordem do rei, o jovem foi castrado com o objetivo de desencorajar novas lideranças que pudessem surgir. No entanto, mesmo com a repressão, ele se torna uma figura importante no império, pois através da sabedoria oriunda de Deus, ele interpretou sonhos e visões de diversas autoridades da época.

³⁰ MAROTIN. *Mundo et autres histoires de J. M. G. Le Clézio*, p. 74. No original: “Comme le Daniel biblique, considéré comme dix fois supérieur à tous les sages du royaume, refusant toute loi humaine contraire à la loi de Dieu, le Daniel qui répond à l’appel de la mer et quitte tout pour elle est un personnage exemplaire, et, quand il aura reconnu la vérité dans sa plénitude, il sera comblé par des dons exceptionnels”. Tradução nossa.

³¹ BACHELARD. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, p. 77.

³² CORTANZE. J. M. G. *Le Clézio: le nomade immobile*, p. 170. No original: “ce qu’écologie veut dire se met à respecter cette nature qui lui apporte tant et qu’on détruit tant là d’où vient”. Tradução nossa.

Nós sabemos: a terra não pertence ao homem, é o homem que pertence à terra. É assim, com esse pensamento, que o homem poderá talvez salvar as manhãs do mundo. Diante do detalhe, diante do microscópico, o tesouro espalhado do homem se refugia nas ravinas, nos poços, nos arbustos, nas cavidades das dunas, ao menos é assim para as *Gens de nuages* [Pessoas de nuvens]³³.

Daniel é um exemplo do que Le Clézio chama de *gens de nuages* [pessoas de nuvens], personagem nômade que decide deixar tudo para trás: estudos, amigos, familiares e explora toda a força e materialidade proporcionada pela natureza. Sua determinação, seu exemplo, sua exploração, sua vivência com a natureza e sua mensagem ficam como exemplo do poder de transformação proporcionado pela natureza que pode ser experimentado por todos.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. O espaço urbano em “Mondo” de J. M. G. Le Clézio. *Lettres Françaises*, Araraquara, v. 2, n. 12, p. 225-237, 2012.

CORTANZE, Gérard. *J. M. G. Le Clézio: le nomade immobile*. Paris: Editions du Chêne, 1999.

ELIADE, Mircea. Initiations individuelles et sociétés secrètes. In: ELIADE, Mircea. *Initiation, rites, sociétés secrètes*. Paris: Gallimard, 1959.

LE CLÉZIO, J. M. G. Celui qui n’a jamais vu la mer. In: LE CLÉZIO, J. M. G. *Mondo et autres histoires*. Paris: Gallimard, 1978.

LE CLÉZIO, J. M. G. *L’extase matérielle*. Paris: Gallimard, 1967.

MAROTIN, François. *Mondo et autres histoires de J. M. G. Le Clézio*. Paris: Gallimard, 1995.

THIBAUT, Bruno. *J. M. G. Le Clézio et la métaphore exotique*. Nova Iorque: Rodopi, 2009.

³³ LE CLÉZIO *apud* CORTANZE. *J. M. G. Le Clézio: le nomade immobile*, p. 264. No original: “Nous le savons: la terre n’appartient pas à l’homme, c’est l’homme qui appartient à la terre. C’est ainsi, dans cette pensée, que l’homme pourra peut-être sauver les matins du monde. Face au détail, face au microscopique, le trésor éparpillé de l’homme se réfugie dans les ravins, les puits, les arbustes, les creux des dunes, du moins est-ce ainsi chez les Gens de nuages”. Tradução nossa.

Da velhice feminina em *Elizabeth Costello* e *Contos morais*, de John Maxwell Coetzee

Flávia Gabriela da Silva Barbosa

Débora Lylian Abdias da Costa

Letícia Malloy

No ano de 2018, usuários de redes sociais no Brasil testemunharam a fundação de um grupo criador de conteúdo digital denominado Avós da Razão. Composto por Helena Wiechmann, de 94 anos, Sonia Massara, de 85 anos, e Gilda Bandeira de Mello, de 81 anos, o grupo objetiva, desde então, discutir acepções relativas à experiência da velhice que compõem o imaginário social brasileiro e participam da edificação de expectativas e preconceitos em face do corpo feminino envelhecido. Apresentando uma vida intelectual ativa e um expressivo trânsito entre os espaços público e privado, as Avós da Razão questionam, notadamente, clichês que digam de uma velhice pacata, marcada pelo recolhimento, desprovida de expressões de sexualidade e associada à ocorrência de processos patológicos. Por meio de conversas informais e bem-humoradas, o grupo conquistou um público de espectadores bastante significativo, possuindo em 2023 mais de noventa mil inscritos no YouTube e cerca de 315 mil seguidores no Instagram. As três idosas publicaram o livro *Avós da Razão: quebrando a cristaleira!*, em que fazem uso de um tom de leveza para refletir sobre a complexidade da experiência do envelhecimento. O exemplo ofertado pelas Avós da Razão no contexto brasileiro consiste em índice da crescente relevância da temática da velhice na contemporaneidade, assim como da multiplicidade de sentidos associáveis a esse estágio da vida.

A complexidade do envelhecimento, ressalte-se, é objeto de estudos advindos de diferentes áreas do conhecimento, podendo-se

destacar, a título exemplificativo, proposições a seu respeito formuladas pela filósofa Simone de Beauvoir, pelo cientista político Norberto Bobbio, pela psicóloga Ecléa Bosi, pela filósofa e crítica de arte Susan Sontag e pela gerontóloga social Marcela Kafková¹. O campo literário, em específico, discute a experiência da velhice a partir da tessitura de enredos e da apresentação de personagens compreendidas em contextos históricos, sociais e geográficos variados. Matizes do tratamento estético conferido à velhice podem ser encontrados em textos oriundos de sistemas literários diversos e, nas últimas décadas, fazem-se representar por exemplares como os romances canadenses *The Stone Angel*, de Margaret Laurence e *The Blind Assassin*, de Margaret Atwood, o argentino *Diario de la guerra del cerdo*, de Adolfo Bioy Casares, o inglês *Staring at the Sun*, de Julian Barnes e o brasileiro *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst.

Para examinar nuances da experiência do envelhecimento na contemporaneidade e analisar rendimentos da temática em âmbito literário, este estudo se debruça sobre duas obras representativas da literatura sul-africana, quais sejam, o romance *Elizabeth Costello* e a compilação de contos originalmente publicada em espanhol, intitulada *Siete cuentos morales*, de John Maxwell Coetzee. Ao longo da análise dos dois volumes, empreende-se um breve mapeamento tanto de episódios relacionados ao processo de envelhecimento da personagem Elizabeth Costello quanto de percepções acerca de tal processo. Cumpre observar, de partida, que a protagonista daqueles textos literários experimenta a velhice como um momento de profícua atividade intelectual, voltada à coleta esporádica de memórias e à elaboração e divulgação de novas proposições e questionamentos. Não obstante a autonomia financeira de que dispõe e o persistente investimento na escrita de textos de caráter teórico-crítico, filosófico ou político, a personagem tem suas vivências atravessadas por juízos depreciativos do envelhecimento.

Compreende-se que o exercício de mapeamento da temática da velhice nos dois textos de John Maxwell Coetzee deva ser iniciado por *Elizabeth Costello*. Publicado em 2003, o romance reúne versões

¹ BEAUVOIR. *A velhice*; BOBBIO. *O tempo da memória*: De Senectute e outros escritos autobiográficos; BOSI. *Memória e sociedade*: lembranças de velhos; SONTAG. *The Double Standard of Aging*; KAFKOVÁ. *The "real" old age and the transition between the third and fourth age*.

adaptadas de palestras proferidas por Coetzee entre os anos de 1997 e 2003². A opção por compilar palestras, tratando-as à maneira de capítulos de um romance, sugere a possibilidade de uma relação aproximativa entre a prática composicional de Coetzee e a perspectiva advogada por Mikhail Bakhtin a respeito do gênero romanesco. São amplamente difundidas as teses de Bakhtin sobre o romance, dentre as quais se destaca a assertiva de que “o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado”³. Com efeito, *Elizabeth Costello* se vale das possibilidades plásticas daquele gênero literário. De um lado, apresenta palestras que dispõem de autonomia temática, não se fazendo imperativa a leitura de uma palestra para a compreensão das exposições posteriores. De outro, a narrativa elege um fio condutor por meio do qual acompanham-se as circunstâncias de apresentação das palestras e, entre um evento e outro, o processo de envelhecimento da protagonista.

O expressivo número de convites recebido pela escritora australiana Elizabeth Costello para proferir palestras se deve, em importante medida, a seu quarto romance, “[...] *A casa da rua Eccles* (1969), cujo personagem principal é Marion Bloom, mulher de Leopold Bloom, personagem principal de outro romance, *Ulysses* (1922), de James Joyce”⁴. Não obstante o persistente retorno da crítica literária e dos espectadores das palestras à sua obra mais conhecida, a escritora australiana elege a inquietação como postura intelectual, desenvolvendo detidas meditações sobre questões literárias, filosóficas, existenciais, humanitárias e ambientais que não guardam relação com *A casa da rua Eccles*.

Na esfera ficcional, Elizabeth Costello consiste em índice similar àquele que, no plano fático, é observado em práticas como as das Avós da Razão referidas no início deste estudo. Assim como Helena Wiechmann, Sonia Massara e Gilda Bandeira de Mello, a personagem central do romance de Coetzee mantém-se ativa e zela, tanto quanto possível, por sua autonomia física e intelectual. Costello propõe reflexões, dentre outros temas, sobre a causa animal, o fazer literário, o gênero romanesco e a vida após a morte, abraçando a velhice como um

² HEAD. *The Cambridge Introduction to J. M. Coetzee*, p. 85.

³ BAKHTIN. *Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance*, p. 397.

⁴ COETZEE. *Elizabeth Costello*, p. 8.

momento de sistematização e divulgação de informações. Sua experiência remete a um dos textos incontornáveis a respeito da velhice: trata-se de “Da velhice e da amizade”, do filósofo e político romano Cícero⁵. Em suas ponderações sobre a senectude, Cícero destaca que tal estágio da vida é propício ao estudo e à vida meditativa, afirmando que

[n]ão são nem a força, nem a agilidade física, nem a rapidez que autorizam as grandes façanhas; são outras qualidades, como a sabedoria, a clarividência, o discernimento. Qualidades das quais a velhice não só não está privada, mas, ao contrário, pode muito especialmente se valer⁶.

É forçoso pontuar, na esteira de considerações feitas por Simone de Beauvoir em seu monumental estudo sobre a velhice, que a perspectiva de Cícero a respeito do estágio final da existência se reveste de um “otimismo moralizador”⁷, que desconsidera traço de dependência ou desamparo caracterizador da velhice ao longo do tempo e nas mais diversas sociedades. Estendendo sua crítica a Schopenhauer, Beauvoir afirma:

Cícero e Schopenhauer mal reconhecem, em breves frases, que ser velho e pobre não é situação suportável, mesmo para o sábio. Eles não se detêm no assunto, e se felicitam pelo fato de a idade libertar das paixões. Hoje, sabemos que “velho e pobre” é quase um pleonasma. Se a velhice liberta das paixões, por outro lado exaspera as necessidades, pela “impossibilidade de satisfazê-las: os velhos têm fome, têm frio, morrem. Então, apenas o nada os “liberta” de seu corpo: antes, este existe cruelmente, como fonte de frustração e sofrimento. Em nenhum plano se manifesta tão abertamente a indecência da cultura que herdamos⁸.

Leva-se em consideração a pertinência da crítica feita por Simone de Beauvoir quanto ao fato de que a velhice contemplativa e intelectualmente profícua consiste, historicamente, em situação experimentada por uma minoria. De todo modo, há que se reconhecer em uma personagem como Elizabeth Costello o mérito do desvio de uma marca que, ao longo dos séculos, caracteriza a associação entre velhice e atividade intelectual: a delimitação de gênero. Um panorama dos escritos produzidos

⁵ Neste texto, utilizou-se edição brasileira que atribui ao tratado de Cícero o título de “Saber envelhecer”.

⁶ CÍCERO. *Saber envelhecer*: seguido de “A amizade”, p. 20-21.

⁷ BEAUVOIR. *A velhice*, p. 166.

⁸ BEAUVOIR. *A velhice*, p. 290.

a partir de relações entre rotina contemplativa e amadurecimento evidência, enquanto protagonistas, exemplos masculinos, dentre os quais podem-se destacar Agostinho de Hipona e Michel de Montaigne. Os registros de Cícero, Agostinho e Montaigne consistem em indicadores, desse modo, de que a velhice meditativa e intelectualmente ativa estaria historicamente associada ao universo masculino.

Em *Elizabeth Costello*, narrativa por meio da qual se podem problematizar experiências da velhice no tempo presente, vem à luz importante contraponto, potente o bastante para convocar o protagonismo da atividade intelectual ao âmbito da velhice feminina. A personagem de J. M. Coetzee desafia, nesse sentido, a compreensão pejorativa de que mulheres envelhecidas não seriam, distintamente de homens idosos, merecedoras de credibilidade. Vale trazer à discussão certa assertiva feita por Susan Sontag em ensaio intitulado “The Double Standard of Aging”, publicado em 1972. Ao estabelecer uma cadeia de comparações entre envelhecimento masculino e envelhecimento feminino, Sontag problematiza o fato de que

[a] “masculinidade” é identificada com competência, autonomia, autocontrole – qualidades que o desaparecimento da juventude não ameaça. A competência na maioria das atividades esperada dos homens, com exceção dos esportes físicos, aumenta com a idade. A “feminilidade” é identificada com incompetência, desamparo, passividade, não-competitividade, gentileza. A idade não aprimora essas qualidades⁹.

Como será visto adiante, a compreensão depreciativa da velhice feminina alcança Elizabeth Costello, a despeito de seu prestígio junto à comunidade acadêmica, à crítica literária e ao público-leitor de modo geral. Dessa forma, ao mesmo tempo em que usufrui de reconhecimento, a protagonista não consegue se desembaraçar de percepções sociais que projetam restrições sobre o corpo da mulher idosa. A partir do breve mapeamento de experiências e avaliações relacionadas à velhice

⁹ SONTAG. The Double Standard of Aging, p. 31. Tradução nossa. No original: “‘Masculinity’ is identified with competence, autonomy, self-control—qualities which the disappearance of youth does not threaten. Competence in most of the activities expected from men, physical sports excepted, increases with age. ‘Femininity’ is identified with incompetence, helplessness, passivity, noncompetitiveness, being nice. Age does not improve these qualities”.

feminina, disposto a seguir, realça-se a natureza dialética da experiência do envelhecimento, composta por episódios de autodeterminação que se fazem entremear a momentos de gradual declínio e censura por parte do olhar do outro.

Inicia-se o mapeamento de experiências e avaliações concernentes à velhice por meio de visita à primeira palestra constante de *Elizabeth Costello*. Aos 66 anos, a protagonista se prepara, no ano de 1995, para proferir a conferência intitulada “O que é o realismo?”. O leitor é informado de que a protagonista, residente em Melbourne, na Austrália, encontra-se em deslocamento para Altona College, universidade situada na Pensilvânia, Estados Unidos, com o propósito de receber o Prêmio Stowe. Ofertado bianualmente, o prêmio consistiria em uma das principais distinções literárias dos Estados Unidos, agraciando escritores de renome com a quantia de cinquenta mil dólares. A concessão do prêmio sinaliza a magnitude da figura de Elizabeth na cena literária internacional.

Ao início da narrativa, observa-se que, a despeito da vitalidade intelectual, Elizabeth Costello começa a receber cuidados decorrentes de uma incipiente fragilidade física. Durante a estadia nos Estados Unidos, a personagem é acompanhada de seu filho mais velho, John, conforme exposto por um narrador em terceira pessoa: “Elizabeth tem estado um pouco frágil: sem a ajuda do filho não teria podido enfrentar essa viagem desgastante através de metade do mundo”. Apesar de se mostrar ciente de sua condição física, Elizabeth não se dobra às recomendações do filho, tampouco se preocupa em mitigar traços da aparência envelhecida: “Depois do longo vôo [sic], ela está aparentando a idade que tem. Nunca cuidou da aparência; antes isso não fazia diferença; agora aparece. Velha e cansada”. Ao observar a mãe e seu esforço por atender às exigências que acompanham a concessão do prêmio literário, John “[p]ensa nela como uma foca, uma foca de circo velha e cansada. Mais uma vez, tem de sair com esforço do tanque, mais uma vez mostrar que sabe equilibrar a bola no nariz”¹⁰. Na Pensilvânia, Costello precisa atender a uma agenda exaustiva de entrevistas e, apesar do cansaço físico, demonstra perspicácia intelectual para esquivar-se de perguntas sobre A

¹⁰ COETZEE. *Elizabeth Costello*, p. 8, 9.

casa na rua Eccles e, em sua palestra, jogar com a ideia de que, similarmente ao macaco do conto kafkiano,

[...] discursa para uma sociedade culta. É um discurso, mas também é um teste, um exame, um *viva voce*. O macaco precisa demonstrar não só que pode falar a língua de sua platéia [*sic*] como também dominou suas maneiras e convenções, e que está capacitado a entrar para essa sociedade¹¹.

“O romance na África” é o título da segunda palestra do romance. Dessa vez desacompanhada do filho, Elizabeth se encaminha ao porto de Christchurch, cidade localizada na costa leste da Ilha Sul da Nova Zelândia, para participar de um cruzeiro e proferir uma palestra a um público não acadêmico. Um de seus companheiros de tripulação é o escritor nigeriano Emmanuel Egudu, com quem a protagonista tivera um envolvimento amoroso quando jovem. Em face da informação de que o escritor está acompanhado de uma mulher mais jovem, Elizabeth se inquieta:

Estará com ciúme? Como poderia estar? Mesmo assim, é difícil de aceitar ser excluída do jogo. É como ser criança de novo, com a hora de dormir de uma criança.

A voz. Seus pensamentos recuam até Kuala Lumpur, quando era jovem, ou quase jovem, quando passou três noites seguidas com Emmanuel Egudu, na época também jovem. “O poeta oral”, ela dizia dele, brincando. “Mostre o que um poeta oral é capaz de fazer.” E ele a deitou, deitou-se sobre ela, colou os lábios em suas orelhas, abriu-os, expirou seu hálito dentro dela, e então mostrou¹².

No decurso de “O romance na África”, a sexualidade de Elizabeth é silenciada em virtude de percepções socioculturais de rejeição ao corpo feminino envelhecido e do fato de que, como observa Susan Sontag em artigo referido anteriormente, “[...] para a maioria das mulheres a velhice é um processo humilhante de gradual desqualificação sexual”¹³. Em contrapartida, a sexualidade de Emmanuel Egudu se manifesta nas relações entabuladas durante o cruzeiro. Diversamente de Elizabeth, o nigeriano é tomado por desejável por outras viajantes, não obstante

¹¹ COETZEE. *Elizabeth Costello*, p. 25.

¹² COETZEE. *Elizabeth Costello*, p. 66.

¹³ COETZEE. *Elizabeth Costello*, p. 32. Tradução nossa. No original: “[...] for most women, aging means a humiliating process of gradual sexual disqualification”.

seu envelhecimento: “Ele é escuro, é exótico, está em contato com as energias da vida; não é mais jovem, mas pelo menos tem bom porte, porta seus anos com distinção. Que garota sueca resistiria?”¹⁴. Elizabeth, a seu turno, experimenta desejo sexual por um jovem marinheiro que trabalha no navio. Este, diante do corpo da mulher idosa, porta-se menos como um potencial amante do que como um cuidador de um corpo desprovido de sexualidade:

O marinheiro tem olhos azuis, cabelo loiro. Através da capa impermeável, ela sente sua força juvenil. Em seus braços vai segura como um bebê. “Obrigada!”, diz, penhorada, quando ele a deposita no chão; mas para o rapaz não é nada, apenas um serviço que recebe em dólares para fazer, não mais pessoal que o serviço de uma enfermeira hospitalar¹⁵.

“A vida dos animais – Um: Os filósofos e os animais”, terceira palestra contida no romance, avança dois anos em relação à conferência na Pensilvânia. Novamente acompanhada de seu filho, Elizabeth Costello se encontra na cidade de Appleton, no estado americano de Wisconsin, para realizar uma palestra sobre um assunto de sua escolha. A idosa se hospeda na casa de John, que mora com a esposa e filhos. Em discurso polêmico proferido na Appleton College, a escritora compara o consumo de proteína animal ao nazismo. Além de impactar a plateia, as palavras de Elizabeth irritam o filho, que preferiria que a protagonista se enquadrasse em estereótipos usualmente relacionados à terceira idade:

Por que ela não pode ser uma velhinha comum, levando a vida de uma velhinha comum? Se ela quer abrir o coração aos animais, por que não fica em casa e se abre com seus gatos?¹⁶.

Na quarta palestra do romance, que leva o nome de “A vida dos animais – Dois: Os poetas e os animais”, Elizabeth se encontra também hospedada na casa de seu filho, persistindo, apesar da reprovação do filho e da nora, na defesa e proposição de uma mudança coletiva de conduta em face do consumo de proteína animal.

As palestras “A vida dos animais – Um: Os filósofos e os animais” e “A vida dos animais – Dois: Os poetas e os animais” se revelam

¹⁴ COETZEE. *Elizabeth Costello*, p. 61.

¹⁵ COETZEE. *Elizabeth Costello*, p. 63.

¹⁶ COETZEE. *Elizabeth Costello*, p. 96.

decisivas à caracterização da Elizabeth Costello como personagem idosa que, mais que dedicar-se à tarefa nostálgica de coleta de lembranças pertinentes à sua trajetória de vida, empreende esforços e lança uma mirada prospectiva sobre a existência. Elizabeth investe em exercícios rememorativos, mas assim o faz na medida em que o passado lhe fornece subsídios para a compreensão do presente e para a construção de uma proposta de futuro. Costello adere, nesse sentido, à perspectiva de Cícero quanto ao investimento na vida intelectual na idade madura, assim como potencializa uma das posturas adotadas por Norberto Bobbio em seu livro de ensaios *O tempo da memória: De Senectute e outros escritos autobiográficos*. Neste livro, Bobbio repisa a máxima seguidamente repetida de que “nunca é tarde para aprender”¹⁷. Reitera-se, porém, que o exercício realizado por Bobbio reside na imersão em eventos pretéritos, relatados por vezes pelo autor em tom confessional. Ao justificar seu foco em questões passadas, Bobbio observa que

Os pensamentos de um ancião tendem ao enrijecimento. Depois de certa idade, desistimos de mudar de opinião. Tornamo-nos cada vez mais obstinados em nossas convicções e mais indiferentes às dos outros.

Os inovadores são vistos com desconfiança. Ficamos cada vez mais apegados às velhas idéias [*sic*] e, ao mesmo tempo, cada vez mais desconfiados das novas. O excessivo apego às próprias idéias [*sic*] nos torna mais facciosos. Eu mesmo percebo que preciso ficar alerta¹⁸.

Diversamente das práticas rememorativas engendradas por Agostinho de Hipona, Michel de Montaigne e, recentemente, Norberto Bobbio, a personagem Elizabeth Costello não se concentra exclusivamente no exame do tempo passado. Antes, adensa sentidos atribuíveis à velhice ao se dedicar, obstinadamente, à elaboração de um projeto civilizatório alternativo, cuja eventual implementação não poderá testemunhar.

Elizabeth Costello retorna à escrita de John Maxwell Coetzee na compilação de contos *Siete cuentos morales*, publicada em 2018. O volume conta com sete narrativas curtas, estando a escritora australiana

¹⁷ BOBBIO. *O tempo da memória: De Senectute e outros escritos autobiográficos*, p. 8.

¹⁸ BOBBIO. *O tempo da memória: De Senectute e outros escritos autobiográficos*, p. 11.

presente em cinco delas. No conto “Vaidade”, opera-se um recuo temporal de um ano em relação à primeira palestra proferida pela protagonista no romance *Elizabeth Costello*. A personagem completa 65 anos e, por esse motivo, recebe a visita dos filhos John e Helen, de sua nora, Norma, e dos netos. Os parentes são surpreendidos por mudanças na aparência física de Elizabeth:

Ela mesma abre a porta, ou, pelo menos, uma mulher que parece e estranhamente não parece a mãe deles. “Olá, meus queridos”, diz essa estranha ou meio estranha mulher. “Não fiquem aí parados – entrem!”

Quando estão todos dentro do apartamento, ele entende o que mudou. Ela tingiu o cabelo. Essa mulher, a mãe dele, que sempre usou o cabelo severamente curto desde que ele se lembra, cujo cabelo começou a ficar grisalho aos quarenta e poucos anos, agora está loira e, além disso, tem um corte e um penteado elegante, com uma onda insinuante caída sobre o olho direito. E a maquiagem! Ela, que nunca usou maquiagem, ou pelo menos, se usou, foi tão mínima que um homem pouco observador como ele não detectava nada, escureceu as pálpebras e coloriu os lábios com um tom que ele acredita se chamar coral¹⁹.

Costello é interpelada por uma observação dos netos, que afirmam considerá-la estranha. Em resposta aos olhares de reprovação lançados no ambiente doméstico, a protagonista explica: “[...] quero que olhem para mim outra vez. Só uma ou duas vezes mais na minha vida, quero que olhem para mim como se olha para uma mulher”²⁰. Diversamente do observado ao longo das palestras dispostas no romance *Elizabeth Costello*, a personagem, um pouco mais nova, manifesta interesse em ser desejada fisicamente. Para alcançar aceitação, Elizabeth se vê compelida a modificar a aparência física, corroborando o movimento analisado por Susan Sontag acerca dos esforços de camuflagem da idade empreendidos por mulheres envelhecidas²¹. Tais esforços consistiriam em requisito para a manifestação de desejo sexual por parte de eventuais parceiros.

Em movimento contrário à reprovação de John, Norma e dos netos, a filha de Elizabeth articula um discurso de encorajamento à mãe: “Adorei

¹⁹ COETZEE. Contos morais, p. 27-28.

²⁰ COETZEE. Contos morais, p. 28, 30.

²¹ SONTAG. The Double Standard of Aging, p. 36.

esse estilo novo' [...] 'Pronto. Falei. Sou totalmente a favor de começar de novo'". Helen, no entanto, não adere integralmente à mudança feita pela mãe, por acreditar que esta possa se decepcionar com os olhares que recairão sobre seu corpo. A protagonista replica: "'Quer dizer um olhar de horror?', [...] 'Quer dizer o tipo de olhar que se daria a um cadáver vestido para o baile?'"²². A reprovação da mudança na aparência de Elizabeth é reforçada por Norma, que toma as atitudes da sogra por equivocadas e socialmente inapropriadas. Ainda com fundamento em reflexões propostas por Susan Sontag, é possível cogitar que a atitude de Elizabeth se justifica por um desejo de aceitação que transcende a dimensão sexual. De acordo com Sontag,

o objetivo de as mulheres se vestirem bem, usarem maquiagem, pintarem os cabelos, fazerem dietas radicais e lifting facial não é apenas serem atraentes. São modos de se defenderem de um profundo nível de desaprovação dirigido às mulheres, uma desaprovação que pode assumir a forma de aversão²³.

No conto seguinte, intitulado "Quando uma mulher envelhece", a escritora reflete sobre a passagem do tempo: "'O que eu acho inquietante, ao envelhecer', ela diz ao filho, 'é que ouço, saindo da minha boca, palavras que um dia ouvi de velhos e jurei que nunca diria'"²⁴. Em momento posterior, Elizabeth demonstra repulsa à velhice, afirmando que "[s]e tem uma coisa em que os velhos são melhores que os jovens é morrer. É con-dizente com os velhos (que palavra estranha!) morrer bem, para mostrar aos que vêm depois como pode ser uma boa morte"²⁵. Tais passagens ganham relevo por consistirem em indicadores de que a protagonista comenta seu envelhecimento de maneira direta, sem censurar suas palavras ou recorrer a subentendidos. Sua atitude franca vai ao encontro do que Celso Lafer afirma no prefácio de *O tempo da memória: De Senectute e outros escritos autobiográficos*, de Norberto Bobbio: "[...] o

²² COETZEE. *Contos morais*, p. 29, 30.

²³ SONTAG. *The Double Standard of Aging*, p. 37. Tradução nossa. No original: "Thus, the point for women of dressing up, applying make-up, dyeing their hair, going on crash diets, and getting face-lifts is not just to be attractive. They are ways of defending themselves against a profound level of disapproval directed toward women, a disapproval that can take the form of aversion".

²⁴ COETZEE. *Contos morais*, p. 37.

²⁵ COETZEE. *Contos morais*, p. 46.

velho percebe que vai descendo a escada da vida de degrau em degrau e, por pequeno que este seja, sabe não só que não há volta como também que o número de degraus que tem pela frente é sempre menor”²⁶.

No mesmo conto, seus filhos buscam convencê-la a morar com eles, expressando preocupação e assinalando que a mãe demanda especial atenção em virtude de sua idade. Inicialmente, é Helen quem faz o pedido, ponderando que a mãe conta setenta e dois anos e não será capaz de cuidar de si mesma em um futuro próximo²⁷. Em seguida, John faz colocações similares, sugerindo que, ao morar com ele, a mãe poderia desempenhar a função de avó²⁸. Pode-se observar que a preocupação dos filhos de Elizabeth se concentra na dimensão fisiológica do envelhecimento. As negativas da protagonista, contudo, lembram que esse estágio da vida é complexo e multifacetado. Como observa Simone de Beauvoir em *A velhice*, que busca mapear como as diferentes sociedades, em variados momentos históricos, tratam os seus idosos, a velhice abarca aspectos socioeconômicos – como o maior ou menor prestígio do idoso no gerenciamento da vida familiar –, culturais – como a maior ou menor valorização da memória dos velhos por parte de uma coletividade –, e políticos – como a maior ou menor possibilidade de participação da pessoa idosa em processos decisórios. A recusa de Elizabeth em face dos pedidos dos filhos sinaliza, na contemporaneidade, a possibilidade de autodeterminação da mulher idosa em razão, especialmente, do prestígio intelectual que possui e da autonomia financeira de que dispõe.

Se o conto “Quando uma mulher envelhece” sugere o poder aquisitivo de Elizabeth, que estaria habilitada, segundo a filha, a comprar um apartamento, o conto seguinte, “A velha e os gatos”, confirma a autonomia material da protagonista. Nesse conto, acessa-se a informação de que Elizabeth não mais reside na Austrália, tendo comprado uma casa no interior da Espanha. A decisão da idosa resulta em preocupação e contrariedade por parte do filho:

Ele acha difícil aceitar que, para ter essa conversa comum, mesmo que necessária, com sua mãe tenha de vir até onde ela mora nessa aldeia atrasada do platô castelhano, onde se passa frio o

²⁶ LAFER. Prefácio à edição brasileira, p. 28.

²⁷ COETZEE. *Contos morais*, p. 44-45.

²⁸ COETZEE. *Contos morais*, p. 63.

tempo todo, onde o jantar que servem é um prato de feijão com espinafre, e onde, além disso, é preciso ser polido sobre os gatos semisselvagens dela que se espalham para todo lado cada vez que alguém entra na sala. Por que, na noite de sua vida, ela não pode se instalar em algum lugar mais civilizado? Foi complicado chegar ali, e será complicado voltar; mesmo estar ali com ela é mais complicado do que precisaria ser²⁹.

É possível inferir que a independência financeira de Elizabeth Costello lhe proporciona a liberdade para tomar decisões e agir de acordo com seus desejos e preferências. Sua posição socioeconômica lhe confere a capacidade de definir o próprio caminho e seguir suas próprias vontades. Quando questionada por seu filho sobre o motivo de ter optado por residir em um lugar que ele não considera civilizado, Elizabeth diz que está se preparando para o último lance, isto é, para sua morte³⁰. Embora vislumbre o próprio fim, a personagem se mantém firme nos propósitos de reflexão e aprendizagem. Na Espanha, na companhia de gatos e de Pablo, um aldeão que possui limitações cognitivas, Elizabeth esclarece ao filho: “Estou me acostumando a viver na companhia de seres cujo modo de existir é diferente do meu, mais diferente do que meu intelecto humano jamais será capaz de perceber. Isso faz sentido para você?”³¹. A afirmação aponta a recusa da personagem em acomodar-se tanto em um espaço conhecido quanto em dinâmicas intelectivas que lhe sejam familiares. Elizabeth habita o espaço da inquietação, do desconforto e da descoberta.

O conto posterior, intitulado “Mentiras”, avança no tempo e tem início com uma correspondência de John endereçada à esposa. Na missiva, o filho expõe o avanço da fragilidade física da mãe: “Ela está em mau estado, como eu temia, até pior. Não consegue andar sem a bengala e mesmo assim é muito lenta. Não consegue subir a escada desde que voltou do hospital. Dorme no sofá da sala”³². Elizabeth se encontra debilitada por ter sofrido uma queda, evento que John teme se repetir. Novamente, John apela para que sua mãe deixe a Espanha e vá viver em um lar de idosos na França, país em que reside Helen, sua irmã. Diante da negativa

²⁹ COETZEE. *Contos morais*, p. 67.

³⁰ COETZEE. *Contos morais*, p. 79.

³¹ COETZEE. *Contos morais*, p. 74.

³² COETZEE. *Contos morais*, p. 95.

de Elizabeth, John pondera que a “[...] verdade é que você é uma mulher idosa que precisa de cuidados”³³.

Em “O matadouro de vidro”, último conto protagonizado por Elizabeth Costello, infere-se que a personagem possui cerca de noventa anos. A idosa começa, então, a se preocupar com as limitações intelectivas que passam a afetar sua escrita:

[...] Eu não sou mais eu mesma, John. Está acontecendo alguma coisa comigo, com minha mente. Esqueço das coisas. Não consigo me concentrar. Fui ao médico. Ele quer que eu vá à cidade fazer exames. Marquei consulta com um neurologista. Mas, enquanto isso, estou tentando pôr *[sic]* minha vida em ordem, caso aconteça alguma coisa.

[...] Qual você acha que é o seu problema?

Não sei com certeza. Como eu disse, esqueço das coisas. Esqueço de mim mesma. De repente me vejo na rua e não sei por que estou ali ou como fui parar lá. Às vezes, esqueço até quem eu sou. Uma experiência assustadora. Sinto que estou perdendo minha mente. O que é de esperar. O cérebro, como é matéria, se deteriora e, como a mente está conectada ao cérebro, ela se deteriora também. É assim que estão as coisas, em resumo. Não consigo trabalhar, não consigo pensar nada que seja mais complexo³⁴.

Na maior parte de sua velhice, Costello usufrui de autonomia física e vivacidade intelectual. Em “O matadouro de vidro”, a seu turno, a protagonista vivencia a transição da terceira para a quarta idade. Marcela Kafková, em estudo desenvolvido no âmbito da gerontologia social, discute os conceitos de terceira e quarta idade e enfatiza que a perda da autonomia é tida como critério determinante na transição entre uma e outra etapa da vida:

[...] a quarta idade incorpora todos os medos da velhice; ela traz fragilidade, desamparo e perda de autonomia. Para pessoas ativas na terceira idade, pessoas na quarta idade representam ‘os outros’. (Gilleard–Higgs 2000) A quarta idade é ‘eles’, deficientes e passivos, versus ‘nós’, saudáveis e ativos. (Hasmanová Marhanková 2013)³⁵.

³³ COETZEE. *Contos morais*, p. 101.

³⁴ COETZEE. *Contos morais*, p. 134-135.

³⁵ KAFKOVÁ. The “real” old age and the transition between the third and fourth age, p. 623. (tradução nossa. No original: “[...] the fourth age embodies all the fears of old age; it brings fragility, helplessness and loss of autonomy. For active people in the third age, fourth agers represent ‘the others’. (Gilleard – Higgs 2000) The fourth age is ‘them’ disabled and passive versus ‘us’ healthy and active. (Hasmanová Marhanková 2013)”.

Mesmo ao experimentar a travessia da terceira para a quarta idade, a protagonista se recusa a empreender exercícios rememorativos sistemáticos. Elizabeth volta suas energias à destinação de seu legado e à indagação quanto ao possível herdeiro de sua luta em favor da causa animal. A australiana teme pelo destino de seus manuscritos e recebe que a empregada doméstica possa descartá-los. Como resultado, toma a decisão de enviar seus escritos ao filho John:

O documento mais grosso que sua mãe mandou trata de um livro chamado *Por que os animais importam*, de Marian Dawkins. É uma resenha ou um esboço de resenha.

A palavra *importam* no título do livro confunde o leitor. Nada 'importa' em abstrato. Em abstrato, ou todos nós importamos, ou nenhum de nós importa. O que Dawkins quer dizer é *Por que os animais importam para os seres humanos*³⁶.

Ao enviar os textos ao filho, Elizabeth parece reivindicar a existência de um herdeiro intelectual. A aspiração não prospera, já que, em conversa com a mãe ao telefone, John afirma que "[v]ocê gostaria que eu desse forma a essa miscelânea de textos, que fizesse com que eles se encaixassem de algum jeito. Mas você sabe tão bem quanto eu que não tenho nenhum dom para esse tipo de coisa"³⁷. O que resta a Elizabeth, então, é o lamento da lacuna intelectual deixada após sua morte:

É para eles [os animais] que eu escrevo. A vida deles é tão breve, tão facilmente esquecível. Eu sou o único ser no universo que ainda se lembra deles, se deixarmos Deus de lado. Depois que eu for embora, haverá apenas vazio. Será como se eles nunca tivessem existido. Por isso é que eu escrevo sobre eles e por isso eu quis que você lesse sobre eles. Para passar adiante a memória deles, para você. Só isso³⁸.

A ausência de um sucessor do trabalho intelectual de Elizabeth Costello se coaduna com reflexão proposta por Ecléa Bosi quanto à redução das possibilidades de transmissão de legados relacionados a saberes e práticas na sociedade industrial:

³⁶ COETZEE. *Contos morais*, p. 127.

³⁷ COETZEE. *Contos morais*, p. 133.

³⁸ COETZEE. *Contos morais*, p. 137.

Além de ser um destino do indivíduo, a velhice é uma categoria social. Tem um estatuto contingente, pois cada sociedade vive de forma diferente o declínio biológico do homem. A sociedade industrial é maléfica para a velhice. Nas sociedades mais estáveis um octogenário pode começar a construção de uma casa, a plantação de uma horta, pode preparar os canteiros e semear um jardim. Seu filho continuará a obra.

Quando as mudanças históricas se aceleram e a sociedade extrai sua energia da divisão de classes, criando uma série de rupturas nas relações entre os homens e na relação dos homens com a natureza, todo sentimento de continuidade é arrancado de nosso trabalho. Destruirão amanhã o que construímos hoje. Comenta Simone de Beauvoir em sua obra sobre a velhice: As árvores que o velho planta serão abatidas. Quase em toda parte a célula familiar explodiu. As pequenas empresas são absorvidas pelos monopólios ou se deslocam. O filho não recomeçará o pai, e o pai sabe disso. Ele desaparecido, a herdade será abandonada, o estoque da loja vendido, o negócio liquidado [sic]. As coisas que ele realizou e que fizeram o sentido de sua vida são tão ameaçadas quanto ele mesmo³⁹.

Há que se recordar que, na última palestra do romance *Elizabeth Costello*, intitulada “No portão”, a idosa vislumbra um final temível para os escritores: um “inferno” ou um “purgatório de clichês”, “um complexo conjunto de lugares-comuns que se encaixam”⁴⁰. Recuperando a personagem em estado mais avançado de envelhecimento, as narrativas reunidas em *Contos morais* apontam uma recusa sistemática daquela estagnação sugerida em “No portão”. Até o limite permitido por seu estado físico e intelectual, Costello abraça a instabilidade, os novos espaços e as novas linguagens, bem como desafia olhares derrisórios sobre seu envelhecimento. De uma mirada prospectiva, em que busca submeter propostas e inquietações à apreciação dos espectadores de suas palestras, a protagonista passa, ao alcançar os noventa anos de idade, à consciência de seu declínio e de sua finitude. Segue, de toda sorte, organizando uma defesa de sua obra tardia e a ela se dedicando, ainda que cogite o risco de que seus últimos escritos sejam jogados ao vazio.

Referências

³⁹ BOSI. *Memória e sociedade*: lembranças de velhos, p. 35.

⁴⁰ COETZEE. *Elizabeth Costello*, p. 228.

- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 4. ed. São Paulo: UNESP, 1998. p. 397-428.
- BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. Tradução de Maria Helena Franco Martins. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- BOBBIO, Norberto. *O tempo da memória: De Senectute e outros escritos autobiográficos*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Edusp, 1987.
- CÍCERO. *Saber envelhecer: seguido de A amizade*. Porto Alegre: L&PM, 2021.
- COETZEE, John Maxwell. *Contos morais*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- COETZEE, John Maxwell. *Elizabeth Costello*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- HEAD, Dominic. *The Cambridge Introduction to J. M. Coetzee*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- KAFKOVÁ, Marcela Petrová. The "real" old age and the transition between the third and fourth age. *Sociologia*, v. 48, n. 6, p. 622-640, 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/311716743_The_Real_Old_Age_and_the_Transition_between_the_Third_and_Fourth_Age_1. Acesso em: 29 maio 2023.
- LAFER, Celso. Prefácio à edição brasileira. In: BOBBIO, Norberto. *O tempo da memória: De Senectute e outros escritos autobiográficos*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- SONTAG, Susan. The Double Standard of Aging. *Saturday Review of the Society*, p. 29-38, set. 1972. Disponível em: <https://www.unz.com/print/SaturdayRev-1972sep23-00029>. Acesso em: 1 mar. 2023.

Entrevista com Maria Pilla

Luciana Paiva Coronel

“Eu faço o que eu posso”. Desta forma despretensiosa, a escritora Maria Regina Pilla resume sua atitude diante da vida e da literatura. Autora do elogiadíssimo *Volto semana que vem* (Cosac Naify), síntese poética do percurso de uma vida marcada pela confluência do engajamento na busca por justiça social e pela autorrealização pessoal, aspectos para ela indissociáveis, Maria finalizou há poucos meses sua dissertação de mestrado, intitulada *Onde estão? – Memória* e defendida na iminência de completar oitenta anos. A nova empreitada de natureza acadêmica não deixou de abordar a memória da ditadura civil-militar (1964/1985), tema já elaborado na prosa ficcional de estreia. Desenvolvido no Instituto de Letras/UFRGS na área de escrita criativa e sob a supervisão do professor Luís Augusto Fischer, o texto dissertativo trata centralmente da problemática dos desaparecidos políticos pelo terrorismo de Estado brasileiro.

“Ninguém desaparece, é desaparecido”, afirma a escritora na entrevista que me concedeu no dia 19 de janeiro de 2023, no Bar do Antônio, situado no campus do Vale da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, onde almoçamos. Hávamos combinado de conversar sobre sua identidade autoral, a nova edição de seu romance (Editora Ama), suas inquietações íntimas e coletivas no contexto em que o Estado democrático de direito, atacado brutalmente na conjuntura que se seguiu à vitória de Lula na última eleição presidencial brasileira, parecia afinal estar se consolidando, ainda que se mantivesse sob ataques incessantes por parte dos apoiadores do último (des)governo de Jair Bolsonaro.

“Fomos quase felizes”, esta é a síntese inusitada que Maria Regina apresenta para a vivência compartilhada com mulheres latino-americanas de várias nacionalidades, como ela prisioneiras em cárceres argentinos durante os anos 1970. Tratava-se de ocupar o tempo, explica a escritora, meta que era alcançada coletivamente por elas através da realização de uma série de oficinas, de trabalhos manuais, de leitura, cinema e escrita. Estas atividades coletivas são ficcionalizadas em seu romance, que constitui momento importante da série de romances brasileiros contemporâneos escritos no século XXI que trazem a memória da ditadura em sua tessitura narrativa. Comento isso e a autora se surpreende, mantendo invariavelmente grande desconfiança quanto ao talento escritural e à excelência atingida em *Volto semana que vem*.

Foram de tal maneira bem-sucedidas essas mulheres no esforço de preencher o tempo alargado da prisão, que seguidamente se viam sem tempo para nada, refere a entrevistada em tom divertido. Lutavam, ela reconhece, contra o que queriam que elas se tornassem, vítimas ressentidas, afirma. Isto é com certeza o que Maria Regina Pilla jamais será. Psicanalisada, ela se diz liberta no presente da velhice dos danos simbólicos decorrentes da violência brutal sofrida em tenra idade. A escrita do romance teria sido uma segunda forma de elaboração do trauma, desencadeada, ela conta, pelo pavor sentido diante das manifestações que compuseram as assim chamadas “Jornadas de 2013” em cujo bojo cidadãos e cidadãos brasileiros pediam a volta dos militares como solução para a crise política vivida pelo país.

Estabelecendo estreita solidariedade em relação às presas comuns, Maria conta que as presas políticas cozinhavam, costuravam, desenhavam, pintavam e aprendiam a língua das outras prisioneiras, provenientes de países do cone-sul também mantidos à época sob o jugo dos militares. O tempo da prisão política é ficcionalizado em *Volto semana que vem* como tempo de um aprendizado feminista internacionalizado e por vezes muito prático (“tive lições de macramê com uma uruguaia”). No arco amplo que abrange as memórias de uma vida bem vivida, não surpreende que a fase da detenção seja sintetizada pela Neneca como “o melhor período da minha vida”. Tal afirmação, surpreendente a quem não leu sua narrativa, mostra-se coerente com o tom predominante em

sua representação literária, na qual deslinda-se o arco de uma existência plena, cumprida entre o prazer e o dever político, por meio de uma escavação afetiva do passado.

Nessa espécie de arqueologia no terreno da própria vida, a memória sensorial cumpre função central. Não foi intencional o gesto, ela afirma. Ainda assim, em *Volto semana que vem* os variados espaços e tempos presentes em cada um dos quadros sobrepostos na composição desalinhavada da narrativa, exalam aromas e sabores. O estabelecimento carcerário, por exemplo, apresentado inicialmente como destituído de cheiros (“nossa grande carência naquele lugar”) torna-se a partir da ação coordenada das mulheres ali detidas um espaço de onde emanava cheiro de rabanada frita. Ainda que cozinhassem com sobras de ingredientes como graxa de costela de gado (“Quem sabe cheirasse mal”), a comida evocava as memórias da vida deixada para trás pelas detentas. Para a narradora-personagem, havia o estranhamento de quem “quase havia perdido essas lembranças, quase podia dizer que nunca haviam existido”.

Esse tipo de evocação de uma memória em risco é marca da escrita de Maria Pilla, que diz ter buscado inserir no texto a busca da alegria, mais que a tristeza. Por isso, por exemplo, tematizou em seu interior a “comemoração” do primeiro ano de reclusão, celebrado por aquele conjunto de mulheres como resistência da vida diante da morte, que as espreitava. O jantar saboreado como conquista coletiva de satisfação as faria sonhar com a vida lá fora. Presente, passado e futuro alinhados pelo cheiro e pelo gosto da comida criam uma autoficção irretocável. Neneca ri e diz que não considera ter feito nada demais.

Iniciando com um quadro pesado na parede, “que parece contar outra história”, o romance parece destinar-se a cumprir essa mesma função, resgatar as memórias subterrâneas de um tempo que precisa ser conhecido para não se repetir. Comento sobre o método de composição da sua obra, realizado através da colagem de quadros espaço-temporais reunidos sem sequência cronológica ou roteiro geográfico, como mimetizou o fluxo descontínuo da memória em processo de perquirição, e Maria Regina diz que ainda que não o tenha planejado, agradou-lhe o resultado final obtido, uma narrativa de composição caleidoscópica. Sobre o fio das reminiscências, desencadeia-se o fluxo narrativo a partir do presente. Ela

afirma ter intencionalmente buscado esse efeito: “me alegro que tenhas percebido isso, é do tempo de agora e do espaço em que estou agora que eu parto para trás, inserida na minha condição atual, de onde busco recompor o passado que me trouxe até aqui, que me fez ser o que sou”.

É na cama de uma mulher sexagenária que se situa a cena da tortura, metaforizada e inserida em um pesadelo que revela que o trauma segue, e seguirá, com ela e que não há como superá-lo de todo. Comento a dura beleza da imagem que assoma o sonho (os próprios pés “enforcados”) por meio da qual o horror inenarrável da vivência é representado em seu texto. Ela confessa jamais ter-se interessado pela minúcia descritiva daqueles acontecimentos: “Elaborei-os esteticamente, eles fazem parte da minha trajetória, por isso estão nas páginas”. Divido com Maria uma leitura muito pessoal. Para mim, *Volto semana que vem* não é rigorosamente uma prosa de ficção sobre a ditadura. Iniciado com o fragmento sobre o diaspórico avô ucraniano, deste microcosmo fazem parte não apenas os quadros sobre a opção pela militância política na resistência democrática e suas decorrências, a prisão, o exílio de mais de 22 anos, a clandestinidade etc.

Do romance fazem parte igualmente fragmentos sobre as primeiras sessões de cinema da menina em plena infância, “entre mamadeiras e fraldas”, o início da vida escolar, com a decorrente exigência de manter incólume o uniforme branco à menina desastrada, as descobertas da adolescência, marcada por reuniões dançantes de *high school* em solo americano. Pergunto à autora a esse respeito e ela relata que não quis na obra apenas testemunhar sobre o tempo ruim de nossa história, da história latino-americana: “outras coisas invadiram a escrita, achei isso muito bom. É mais que um relato sobre a violência do terrorismo de Estado, sempre achei isso”. Não apenas devido à amplitude do eixo de vida abarcado, também pelo tom muito pessoal da escrita: “Sobrevivi, fiz terapia, quis contar da vida que levei, que foi uma vida plena”.

“A topografia enevoadada de Porto Alegre”, de que fala José Almino, autor da orelha da primeira edição, comparece junto às escadas parisienses de Montmartre e as reuniões dançantes em solo americano, lascas de vida que conformam o romance desalinhavado. Sobre a vida familiar, ela conta que a morte da mãe em 2002 abriu espaço para a escrita: “Voltei

do exílio por causa dela, o pai falecera em 1973". Maria conta que os pais sempre respeitaram suas opções políticas, "não há nada que fuja aos sentimentos habituais de qualquer filha em relação a suas falhas e culpas, uma vez que os genitores se vão", diz ela. A maior incompreensão em relação ao gesto de narrar a própria vida, situando-se neste entrelugar delicado entre a história e a ficção, ela relata ter experimentado em relação à irmã, que não entendia certos recursos não factuais exigidos pela condução de sua enunciação literária e criticara-lhe a falta de "verdade" do texto publicado, nos moldes de alguns personagens do romance *Os visitantes*, de Bernardo Kucinski.

Há foto das duas filhas junto à mãe na abertura da primeira edição do romance. De algum modo, a irmã está no livro, em cuja capa há a foto de Maria Regina no exílio parisiense. Na segunda edição há mais fotos, mas não consta o registro da irmã. Sobre cada uma das edições, a estética e os paratextos das duas versões de seu romance, Maria Regina conta que pouco interferiu, que não tinha muitas fotos, pois uma mulher clandestina, por muito tempo vivendo em rota de fuga, não guarda fotos. Estranho o comentário, pois há várias fotos da infância, de domínio familiar nas duas edições do texto, sendo que na última parece haver maior intencionalidade estética na elaboração do produto final, o livro. Indago de que modo ela julga que as imagens dialoguem com o texto escrito, ela diz apenas ter tido sorte, pois foram os editores que escolheram e determinaram os elementos de cada uma das edições.

Na primeira delas, ganha destaque na abertura a foto em que a autora está no Museu da Aviação (França), ao lado de um avião da época da Guerra do Vietnã. Neneca é quem me esclarece. Eu julgara que a foto tivesse sido tirada em aeroporto brasileiro e estivesse ligada à libertação de prisioneiros políticos devido à negociação estabelecida em virtude do sequestro dos embaixadores. Percebo que meu olhar alargara a importância da temática da ditadura no conjunto da obra. Há também nesta primeira versão de *Volto semana que vem* uma foto de Maria Regina adolescente com colegas do intercâmbio nos EUA e igualmente de sua formatura, com a beca usual no Brasil. Há ainda registros familiares, nos quais estão a mãe e a irmã. O pai está aludido no título, pois a ele dirige-se

a fala da personagem, às vésperas de partir para a clandestinidade, que intitula a narrativa.

A nova edição traz mais cores na foto da capa, que enquadra mais de perto a autora, seu rosto, sua expressão, com sorriso contido. Na capa interna, foto em preto e branco ainda mais próxima traz seus olhos e parte de seu rosto dividido nas duas abas que compõem a parte interna da capa e da contracapa. Imagem quebrada para ilustrar uma narrativa fragmentada. Há ainda várias fotos em preto e branco da autora em diferentes etapas da vida, desta vez inseridas junto ao texto, intercalando-se às palavras. Neneca acha bonito o resultado, mas confessa não ter tido qualquer responsabilidade em sua formulação.

Pergunto se ela considera sua forma de escrita um modo feminino de narrar, a ficcionista diz que sim, que as mulheres escrevem diferente, mas não saberia dizer exatamente no que consistiria essa diferença. Deu-se recentemente a publicação da trajetória de vida e luta daquele que foi por alguns anos seu companheiro, *Flávio Koutzii: biografia de um militante revolucionário de 1963 a 1984*, obra que contou com a mediação do historiador Benito Schmidt, professor do curso de História da UFRGS, bem diferente da feição incontestavelmente ficcional de seu romance. Modos distintos de contar a vida, ela comenta. O do homem e o da mulher.

Despeço-me de Maria Regina, que me oferece uma carona. No caminho para casa, ela para para abastecer o carro e ouve comentário ofensivo de surpresa da frentista do posto de gasolina diante da idosa que está no volante: "A senhora ainda dirige?". Ela me conta que dirige sempre na mesma faixa por avenidas largas, como a Ipiranga, em Porto Alegre, porque sente faltarem-lhe os reflexos. Segue dirigindo porque reside em cidade próxima à capital, precisando de agilidade nos deslocamentos. Eu sigo com ela no carro até o ponto combinado. Despeço-me na certeza de que estive na companhia de uma mulher escritora que merece ter seu nome, sua história de lutas e sobretudo sua criação literária divulgados nos espaços acadêmicos da área de Letras deste país, que insiste em desconhecer o próprio passado.

Sobre os autores

Alex Keine de Almeida Sebastião é doutor em Letras: estudos literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, é autor de *Clarice Lispector e a liberdade de ninguém* (Cas'a Edições, 2022). Trabalha como servidor público e participa de grupos de pesquisa em literatura e psicanálise.

André Leão é professor efetivo de língua portuguesa, literatura e cultura no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG). Licenciado e bacharel em língua portuguesa pela Fale/UFMG (2008). Mestre em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Fale/UFMG (2011) e atualmente doutorando em literatura brasileira pela mesma instituição. Desenvolve pesquisa sobre aspectos da obra do escritor João Alphonso.

André Tessaro Pelinser é professor adjunto de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Possui doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, com doutorado-sanduíche na Université Rennes 2, França. É coautor de *Notícia da atual literatura brasileira: entrevistas*, volumes 1 e 2 (Cousa, 2020/2021), e autor de *O céu das pequenas criaturas* (Urutau, 2021).

Dayane de Oliveira Gonçalves é doutoranda em literatura brasileira no Programa de Pós-Graduação em Letras em Estudos Literários da

Universidade Federal de Minas Gerais. Interessa-se pelas expressões do romance contemporâneo brasileiro e por teorias da narrativa e do romance.

Débora Lylian Abdias da Costa é licenciada em Letras – português e inglês pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. É participante da pesquisa “Velhice, memória e expressões do feminino na ficção de língua inglesa contemporânea”.

Evandro Batista Siqueira é mestre em Letras – estudos literários pela Faculdade de Letras da UFMG. Atualmente é professor de português no município de Betim (MG).

Flávia Gabriela da Silva Barbosa é discente do curso de graduação em Letras – português e inglês da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. É participante da pesquisa intitulada “Velhice, memória e expressões do feminino na ficção de língua inglesa contemporânea”, tendo contado com o apoio financeiro do CNPq para o desenvolvimento de estudos sobre a velhice na obra de John Maxwell Coetzee.

Felipe Guimarães Gonçalves é mestre e doutor em Letras - Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG. Desenvolve pesquisa em literaturas modernas e contemporâneas com ênfase na obra do autor franco-mauriciano J. M. G. Le Clézio.

Isadora Saraiva Vianna de Resende Urbano é doutoranda em estudos literários na Universidade Federal de Minas Gerais e graduanda em Filosofia, na mesma instituição. Também pela UFMG, realizou a graduação e o mestrado em Letras. É membro dos grupos de pesquisa “Espaços da Literatura Contemporânea” (ELC) e “Mito e Modernidade” (MiMo). Trabalha na área de teoria da literatura e literatura comparada e psicanálise, e atualmente estuda teoria da ficção.

João Pedro de Carvalho é doutorando e mestre em estudos literários no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, e bacharel em Jornalismo pela mesma instituição. Suas pesquisas têm como foco

as estetizações literárias dos sertões do Brasil, em especial, os trabalhos de Euclides da Cunha.

Letícia Malloy é professora adjunta do curso de graduação em Letras – português e inglês da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Possui doutorado em estudos literários (2017) pela Universidade Federal de Minas Gerais. É líder do Núcleo de Literatura e Estudos Etários (Nuleet), certificado pelo CNPq, e coordenadora da pesquisa intitulada “Velhice, memória e expressões do feminino na ficção de língua inglesa contemporânea”. É aluna do Instituto de Literatura Norte-Americana Contemporânea (2023) da University of Montana e do Bureau of Educational and Cultural Affairs (U.S. Department of State).

Luciana Paiva Coronel é professora de literatura brasileira na Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Doutora em literatura brasileira pela Universidade de São Paulo (USP) e realizou estágios pós-doutorais junto à Università degli Studi di Genova e junto à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Faz parte do grupo de pesquisa “Literatura Brasileira Contemporânea” da ANPOLL e publicou artigos e capítulos de livros sobre as relações entre violência, trauma e escrita literária, sobretudo no tema da ditadura.

Maria Clara Medeiros Fernandes é graduanda em Letras – português e inglês na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Participa do grupo de pesquisa “Espaços da Literatura Contemporânea” (UFMG) e do projeto de pesquisa “Modulações contemporâneas do Regionalismo literário brasileiro” (UFRN).

Rubens Corgozinho é doutorando em literatura brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, mestre em literatura comparada e teoria da literatura e graduado em Letras - licenciatura em língua portuguesa pela mesma instituição. Atualmente desenvolve projeto de pesquisa centrado na obra de Rubem Fonseca com destaque para reflexões sobre o romance policial, violência e história social brasileira.



Publicações Viva Voz

Laboratórios de escrita e de leitura

Daiane Carneiro Pimentel (org.)

A fotoliteratura em exposição

Márcia Arbex-Enrico (org.)

Letícia Campos de Resende (org.)

Júlia Carolina Arantes (org.)

Vida em tempos sombrios: narrativas de Franz Kafka

Elcio Loureiro Cornelsen (org.)

Ewerton Martins Ribeiro (org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em
versão eletrônica no *site*: www.labed-letras-ufmg.com.br

E77

Espaços da literatura contemporânea / Organização: Ana Maria Chiarini, Maria Zilda Ferreira Cury, Mônica Gama. – Belo Horizonte : FALE/UFMG, 2026.

182 p. (Viva voz).

ISBN: 978-85-7758-399-7 (digital)

978-85-7758-400-0 (impresso)

Inclui bibliografias.

1. Literatura – História e crítica. 2. Espaço e tempo na literatura. 3. Mulheres na literatura – Teses. I. Chiarini, Ana Maria. II. Cury, Maria Zilda Ferreira. III. Gama, Mônica. IV. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. V. Série.

CDD : 809

As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da Fale/UFMG, constituído por estudantes de Letras - bolsistas e voluntários - supervisionados por docentes da área de Edição.

A presente edição foi impressa pela Imprensa Universitária UFMG em sistema digital, papel marfim 90 g/m² (miolo). Composta em caracteres Verdana, acabamento em kraft 420 g/m² (capa) e costura artesanal com cordão encerado.

