

opiniões

revista dos alunos de literatura brasileira

eISSN: 2525-8133 ano 13, número 24

Territórios terríficos: aparições do
insólito na literatura brasileira



opiniães

revista dos alunos de literatura brasileira
ano 13, número 24, e-issn 2525-8133

enfim
cada um
o que quer aprova,
o senhor sabe,
pão ou pães
é questão de opiniões.

João Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas.*

Opiniões: Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, salas 04 e 09, Cidade Universitária/Butantã
São Paulo – SP – Brasil. CEP 05508-900



Catalogação na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Opiniões: Revista dos Alunos de Literatura Brasileira /
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo. Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas – ano 13, n. 24 (2024) – São Paulo:
FFLCH-USP, 2024.

Semestral.

ISSN Eletrônico: 2525-8133.

1. Literatura Brasileira. 2. Crítica Literária. I. Título.

CDD 869-09981

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira é uma publicação dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Universidade de São Paulo – USP

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Júnior

Vice-Reitora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH

Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

Vice-Diretora: Profa. Dra. Ana Paula Torres Megiani

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – DLCV

Chefe: Prof. Dr. Ricardo da Cunha Lima

Vice-Chefe: Profa. Dra. Paola Poma

Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira

Coordenador: Prof. Dr. Ricardo Souza de Carvalho

Vice-Cordenador: Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello

Editores responsáveis pelo n. 24

Admarcio Rodrigues Machado, Bruna Martins Coradini e Leandro Antognoli

Caleffi

Editores responsáveis pela seção Criação Literária

Bruno Costa Vitorino e Irana Magalhães Timóteo

Comissão editorial

Admárcio Rodrigues Machado, Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes, Bruna Martins Coradini, Bruno Costa Vitorino, Eduardo Marinho da Silva, Irana Magalhães Timóteo, João Paulo Bense, Leandro Antognoli Caleffi, Max Luiz Gimenes, Murillo Clementino de Araujo e Tania Yumi Tokairin

Conselho científico

Professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (DLCV-FFLCH-USP): Alcides Celso Oliveira Villaça, André Luís Rodrigues, Antônio Dimas de Moraes, Augusto Massi, Cilaine Alves Cunha, Eliane Robert de Moraes, Erwin Torralbo Gimenez, Fabio Cesar Alves, Hélio de Seixas Guimarães, Ivan Francisco Marques, Jaime Ginzburg, Jefferson Agostini Mello, João Adolfo Hansen, João Roberto Gomes de Faria, José Antônio Pasta Junior, José Miguel Wisnik, Luiz Dagobert de Aguirre Roncari, Marcos Antônio de Moraes, Marcos Roberto Flamínio Peres, Murilo Marcondes de Moura, Priscila Loyde Gomes Figueiredo, Ricardo Souza de Carvalho, Simone Rossinetti Rufinoni, Telê Ancona Lopez, Vagner Camilo e Judith Rosenbaum

Revisão e diagramação

Admarcio Rodrigues Machado, Bruna Martins Coradini, Eduardo Marinho da Silva, Leandro Antognoli Caleffi e Murillo Clementino de Araújo

Ensaio visual

Fred Macêdo, com inserção dos títulos das seções sobre as obras

Agradecimentos

Daniel Serravalle de Sá, Eduardo Marinho da Silva, Júlio França e Fred Macêdo

Contato

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>

E-mail: opiniaes@usp.br

Redes Sociais

 [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

 [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

 <https://usp-br.academia.edu/opiniaes>

editorial

11 **Caminhos e descaminhos da literatura insólita no Brasil**
Admarcio Rodrigues Machado, Bruna Martins Coradini e Leandro Antognolli Caleffi

doSSIÊ temático

Territórios terríficos: aparições do insólito na literatura brasileira

15 **Introdução ao misticismo na ficção de Campos de Carvalho**
Introduction to Mysticism in Campos de Carvalho's Fiction
Arthur Barboza Ferreira

41 **O Judeu Errante em *Imortalidade* (1925), de Coelho Neto**
*The Wandering Jew in Coelho Neto's *Imortalidade* (1925)*
Ana Resende

56 **A feiticeira do Paranamiri e o gado fantasma da Serra do Valha-me-Deus: uma leitura de dois contos fantásticos de Inglês de Sousa**
The Sorceress from the Paranamiri River and the Ghost Cattle from the Valha-me-Deus Ridge: A Reading of Two Fantastic Short Stories of Inglês de Sousa
José Francisco da Silva Queiroz

76 **Humanizar o animal, animalizar o humano: a formação do bestiário de Ana Paula Maia**
Humanizing the Animal, Animalizing the Human: the Construction of Ana Paula Maia's Bestiary
Natália Lima Ribeiro

93 **A presença do insólito na literatura policial e suas manifestações em *Crimes à moda antiga: contos verdade*, de Valêncio Xavier**
The Presence of the Unusual in Crime Fiction and its Manifestations in Crimes à moda antiga: contos verdade, by Valêncio Xavier
Taynara Leszczynski

114 **Autoria de mulheres na literatura de horror: denúncia e acerto de contas em obras do Brasil e da Espanha**
Women Authorship in Horror Literature: Denouncement and Counterattack in Brazilian and Spanish Works
Oscar Andrade Lourençao Nestarez

137 **Vampiras, fatais, impiedosas: mulheres que ins(es)crevem mulheres na contística de Camila Fernandes**
Vampires, Fatal, Merciless: Women who Subscribe(Write) Women in Camila Fernandes's Short Stories
Fabianna Simão Bellizzi Carneiro

entrevista

155 **Entrevista com o professor Júlio França**
Interview with Professor Júlio França
Admarcio Rodrigues Machado e Bruna Martins Coradini

167 **Sombras do horror na literatura brasileira: diálogo com Daniel Serravalle de Sá**
Shadows of Horror in Brazilian Literature: A dialogue with Daniel Serravalle de Sá
Admarcio Rodrigues Machado

tema livre

180 **Faz de conta: patriarcado e ambiguidade no capítulo 36 de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e em “Nada e a nossa condição”, de Guimarães Rosa**
Make-Believe: Patriarchy and Ambiguity in Chapter 36 of Saint Bernard, by Graciliano Ramos, and in “Nothing and Our Condition”, by Guimarães Rosa
Vinícius Cardoso Alves

202 **Algumas considerações sobre as afinidades entre a estética marxista e a redução estrutural de Antonio Cândido**
Some Considerations on the Affinities Between Marxist Aesthetics and the Structural Reduction of Antonio Cândido
Vinícius Victor Barros

219 **Trans-humanismo e distopia na novela “Tóquio”, de Daniel Galera**
Transhumanism and dystopia in the short novel “Tóquio”, by Daniel Galera
Fernanda Mara Riera Carmona e Volmir Cardoso Pereira

236 **Sebastião Uchoa Leite: faces de um trajeto poético**
Sebastião Uchoa Leite: Faces of a Poetic Path
Leonardo Leal

criaçāo literāria

260 **Um fantoche feito de olhos**
Rayssa Cristina da Silva

267 **Dois vezes um**
Nadia Ayelén Medail

270 **A morte de Jesus**
Vitória Taísa Bertoldo de Oliveira

272 **Perdões**
Vitor Gonçalves Queiroz de Medeiros

273 **Peregrinos**
Francisca Olga Marinho

275 **Mutaçāo**
Denilson de Cassio Silva

276 **5 poemas**
Diogo Cardoso dos Santos

281 **A padaria brasileira**
Ederson de Oliveira Cabral

282 **Cenário**
André Luiz dos Santos Rodrigues

284 **Ana C e sua máquina fotográfica**
Cássio Henrique Bauer

resenha

286 **O refletir sobre a morte na escrita de si em *Rita Lee: outra autobiografia***
Reflecting on Death in Self-Writing in Rita Lee: outra autobiografia
Luana da Silva Coelho

crédito das imagens

10 **Fred Macêdo e Henri Schultz**

14 **Desenhos avulsos de Fred Macêdo**

154 **Fred Macêdo, Duda Falcão e Editora Avec**

179 **Desenhos avulsos de Fred Macêdo**

259 **Fred Macêdo, Duda Falcão e Editora Avec**

285 **Desenhos avulsos de Fred Macêdo**

editorial



caminhos e descaminhos da literatura insólita no brasil

A literatura insólita e suas vertentes sempre estiveram presentes nas produções literárias nacionais, embora tenha deixado rastros escassos na crítica, por não ser considerada “suficientemente brasileira”, pouco realista e documental. Nossa perspectiva, contudo, aposta que a temática do medo, da angústia e do horror, pode dar luz a aspectos sociais importantes, revelados a partir de experiências e reações a essas problemáticas mais universais.

O **Dossiê** desta edição contém sete artigos, tão interessantes quanto diversos entre si, demonstrando, com isso, a pluralidade do próprio objeto em questão. Abre a seção “Introdução ao misticismo na ficção de Campos de Carvalho”, texto de Arthur Barboza Ferreira, o qual busca olhar para a faceta mística da produção literária desse autor, compreendendo-a como uma oposição à religiosidade convencional, o que produz um sentimento de estranhamento perante o mundo. “O Judeu Errante em *Imortalidade* (1925), de Coelho Neto”, artigo de Ana Resende, intui dar maior visibilidade a uma categoria literária pouco estudada pela crítica especializada do escritor a partir da sondagem de temas como longevidade sobrenatural, errância e ofensa contra a divindade. “A feiticeira do Paranamiri e o gado fantasma da Serra do Valha-me-Deus: uma leitura de dois contos fantásticos de Inglês de Sousa”, texto de José Francisco da Silva Queiroz, pretende estudar como o fantástico se faz presente na literatura do contista, de modo a propor uma leitura diferente da convencional, as quais costumam associá-lo ao Realismo-Naturalismo. “Humanizar o animal, animalizar o humano: a formação do bestiário de Ana Paula Maia”, artigo de Natália Lima Ribeiro, tece uma reflexão sobre como os animais são configurados no universo literário da autora e podem corresponder a um processo de desumanização e questionamento do que é ser humano. “A presença do insólito na literatura policial e suas manifestações em *Crimes à moda antiga: contos verdade*, de Valêncio Xavier”, texto de Taynara Leszczynski, tensiona o conceito de “insólito”, na medida em que não o encara como um simples sinônimo do sobrenatural, mas como um termo capaz de abranger diversas narrativas. Por sua vez, “Autoria de mulheres na literatura de horror: denúncia e acerto de contas em obras do Brasil e da Espanha”, artigo de Oscar Andrade Lourenço Nestarez, propõe investigar nuances de autorias de mulheres de diferentes nacionalidades no campo do horror, demonstrando como traços do sistema de tradição patriarcal são postos em xeque pelas possibilidades do fantástico. Na mesma esteira, “Vampiras, fatais, impiedosas: mulheres que ins(es)crevem mulheres na contística de Camila Fernandes”, artigo de Fabianna Simão Bellizzi Carneiro, intenciona analisar em que medida, por meio do insólito e do horror, a escrita feminina consistiria em um espaço de denúncia das adversidades vividas pelo sujeito feminino na contemporaneidade.

Na seção **Entrevista** recebemos dois pesquisadores para contribuírem com as discussões das vertentes insólitas em nossa literatura. Júlio França, além de trazer indicações valiosas dessas produções esquecidas, chama a atenção para a faceta crítica desses escritos. Sua análise foca mais na teoria literária e na análise de como o horror e o insólito são expressos através daquilo que ele chama de “poética

negativa”. Já Daniel Serravalle de Sá contribui refletindo sobre o Gótico e o Fantástico como espécies do Insólito bem exemplificadas no Brasil. Para reconstituir essa presença, ele recupera passagens da relação entre a literatura europeia e a brasileira, evidenciando modos de absorção e de ressignificação do Insólito na produção literária brasileira. Tratando mais especificamente da presença do insólito nessa literatura, esse estudioso propõe que Zé do Caixão figura como típico representante de uma vertente do Insólito ficcional brasileiro. Assim, a presença desses estudiosos permite vislumbrar convergências e divergências na percepção do Insólito no Brasil. Enquanto Júlio França reflete sobre as raízes culturais do medo e do Insólito, adotando uma perspectiva filosófica e teórica, focada nas dificuldades enfrentadas historicamente por esses gêneros, Daniel Serravalle, por sua vez, adota uma abordagem histórica e cultural, analisando a presença do horror e do Insólito na literatura brasileira, especialmente as suas relações com a formação da identidade nacional. A síntese do cruzamento de suas perspectivas analíticas expõe ao público reflexões instigantes sobre os temas abordados nas duas entrevistas.

Tema Livre traz debates instigantes voltados à literatura brasileira, porém sem necessariamente se vincularem ao tema do dossiê. São quatro os artigos que compõem a seção nesta edição: “Faz de conta: patriarcado e ambiguidade no capítulo 36 de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e em ‘Nada e a nossa condição’, de Guimarães Rosa”, texto de Vinícius Cardoso Alves, cuja proposta é analisar como as duas obras investigam impasses da modernização conservadora brasileira; “Algumas considerações sobre as afinidades entre a estética marxista e a redução estrutural de Antonio Cândido”, artigo de Vinícius Victor Barros, no qual se discute a noção de redução estrutural proposta por Antonio Cândido a partir do que se defende como uma profícua aproximação com o materialismo histórico-dialético que rege a estética marxista; “Trans-humanismo e distopia na novela ‘Tóquio’, de Daniel Galera”, texto de Fernanda Mara Riera Carmona e Volmir Cardoso Pereira, em que se investigam os dilemas sociais e éticos colocados pela alta tecnologia aplicada ao controle e modificação da vida humana, em uma narrativa distópica que apresenta um futuro sombrio, marcado por retrocessos civilizatórios e hecatombes climáticas; “Sebastião Uchoa Leite: faces de um trajeto poético”, artigo de Leonardo Leal, o qual propõe investigar as diversificadas faces poéticas do escritor, desde a vertente sonetista das produções iniciais até a inflexão sofrida com o encontro com a vanguarda concreta, o ataque crítico à profundidade poetizante e a apropriação particular de determinadas formas da cultura pop e da ironia.

Criação Literária, seção dedicada a textos artísticos em poesia ou prosa recebidos em fluxo contínuo, contém produções de dez escritores e escritoras de diversas partes do Brasil, que contribuíram com poemas e contos. Os temas são os mais variados possíveis: o insólito, a destruição, o cotidiano e a sociedade brasileira. Essa multiplicidade se faz importante, a fim de que o leitor (re)conheça diferentes experiências e perspectivas sobre a realidade, o que pode ser associado, em maior ou menor grau, ao questionamento do real proposto pelas diversas figurações do insólito na literatura.

Por fim, a seção denominada **Resenhas** é composta pelo texto “O refletir sobre a morte na escrita de si em *Rita Lee: outra autobiografia*”, escrito por Luana da Silva Coelho, o qual analisa como essa obra dialoga com a vida e com a produção

musical da cantora, ressaltando a singularidade de uma artista sempre à frente de seu tempo.

A arte utilizada na capa e na abertura de cada uma das seções desta edição é de autoria do artista visual Fred Macêdo, natural de Fortaleza, Ceará, o qual, após trabalhar no mercado securitário por quase vinte anos, passou a investir na carreira de ilustrador e quadrinista. Vale dizer que o artista publicou vários trabalhos em quadrinhos e ilustração no Brasil e no exterior, sendo licenciado em Artes Visuais (2013) e Mestre em Artes (2019) pelo Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), instituição na qual é professor de Figura Humana, Modelagem, Ilustração e Quadrinhos.

Por fim, gostaríamos de expressar gratidão a todas e todos que contribuíram para que este n. 24 da *Opiniões* se tornasse realidade: os pesquisadores que nos enviaram seus artigos, os professores que aceitaram nossos convites, os colegas da Comissão Editorial que nos deram todo o suporte necessário no difícil mas prazeroso processo de editar uma revista acadêmica.

Desejamos a todos e a todas uma excelente leitura!

Admarcio Rodrigues Machado
Bruna Martins Coradini
Leandro Antognoli Caleffi
Editores da Opiniões n. 24

dossiê temático



Introdução ao misticismo na ficção de Campos de Carvalho

Introduction to Mysticism in Campos de Carvalho's Fiction

Autoria: Arthur Barboza Ferreira

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1084-8964>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3081569576851325>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.222634>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/222634>

Recebido em: 01/03/2024. Aprovado em: 24/07/2024.

Editores responsáveis: Max Luiz Gimenes e Leandro Antognoli Caleffi.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, ano 13, n. 24, jan./jun., 2024. E-ISSN: 2525-8133

Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniae>. Contato: opiniae@usp.br

 [fb.com/opiniae](https://www.facebook.com/opiniae)  [@revista.opiniae](https://twitter.com/revista.opiniae)  <https://usp-br.academia.edu/opiniae>

Como citar (ABNT)

FERREIRA, Arthur Barboza. Introdução ao misticismo na ficção de Campos de Carvalho. *Opiniões*, São Paulo, ano 13, n. 24, jan./jun., pp. 15-40, 2024, 2024. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/222634>. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.222634>. Acesso em: XX mês. 20XX.



Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)

Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniões* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

introdução ao misticismo na ficção de campos de carvalho

Introduction to Mysticism in Campos de Carvalho's Fiction

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.222634>

Arthur Barboza Ferreira¹

Doutorando no Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras (FL) da Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, GO, Brasil.

 <https://orcid.org/0000-0003-1084-8964>

 <http://lattes.cnpq.br/3081569576851325>

 arthurboz@protonmail.com

¹ Arthur Barboza Ferreira graduou-se em Letras – Bacharelado em Estudos Literários pela Faculdade de Letras (FL) da Universidade Federal de Goiás (UFG). É mestre em Letras e Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística e doutorando no mesmo programa de pós-graduação.

Resumo

O artigo apresenta um estudo sobre a faceta mística da ficção de Campos de Carvalho. Contempla panoramicamente sete narrativas, *Tribo*, *A lua vem da Ásia*, “Os trilhos”, *Vaca de nariz sutil*, *A chuva imóvel*, *O púcaro búlgaro* e *Espantalho habitado de pássaros*. Demonstra, ao longo desse *corpus*, traços qualificáveis de místicos. A faceta mística aqui destacada nas obras do autor é entendida mediante um contraste com a religiosidade convencional, e é caracterizada pela busca de autoconhecimento. Essa busca é acompanhada por um sentimento de estranhamento perante o mundo, retratado como um âmbito marcado pelo tempo e pela morte. Em acréscimo, atrela-se a esses dois traços um desejo de transcendência que, em várias dessas narrativas – por exemplo, *Vaca de nariz sutil*, *A chuva imóvel* e *O púcaro búlgaro* –, relaciona-se a uma união com o feminino, a uma “salvação terrestre pela mulher”.

Palavras-chave

Campos de Carvalho. Misticismo. Tempo. Autoconhecimento. Salvação.

Abstract

In this article, I present a study about the mystical facet of Campos de Carvalho's fiction. I give a bird's eye view of it in 7 narratives: *Tribo*, *A lua vem da Ásia*, “Os trilhos”, *Vaca de nariz sutil*, *A chuva imóvel*, *O púcaro búlgaro*, and *Espantalho habitado de pássaros*. I show, throughout this literary corpus, some features that can be qualified as mystical. The mystical facet that I highlight here is defined by a contrast with conventional religiosity. One of the features of this facet is a quest for self-knowledge. This quest is accompanied by a feeling of estrangement in relation to the world, pictured as a realm where time and death reign. These 2 features are intertwined with a longing for transcendence which, in several of these narratives – i.e., *Vaca de nariz sutil*, *A chuva imóvel*, and *O púcaro búlgaro* – is linked to the union with a woman, an “earthly salvation by means of the feminine.”

Keywords

Campos de Carvalho. Mysticism. Time. Self-knowledge. Salvation.

tribo

O presente artigo² busca analisar aspectos relacionados ao misticismo na ficção de Walter Campos de Carvalho (1916-1998). Esses aspectos estão relacionados ao sentimento dos narradores de se encontrarem no lugar errado: num mundo de tempo e de morte, num mundo onde eles sentem desconhecer suas identidades mais verdadeiras; um mundo, enfim, que, com frequência, eles gostariam de transcender, não mediante a religião instituída, mas mediante um caminho solitário e individual – aquele que costuma ser trilhado pelo místico.

Pode-se começar a discussão a partir de um trecho de *Tribo*, primeiro romance do autor:

O poeta *novíssimo*, Gastão, de 15 anos de idade, em crítica acerba aos poetas *novíssimos* (de 20 anos) e aos poetas *novos* (de 25) chama-me, a mim que tenho 5.000, de poeta *matusalénico* e de *borocochô dos deuses* [...] apontando-me, de passagem, os rumos certos da verdadeira poesia, num gesto de generosidade que muito me comoveu. [...] Diz Gastão, entre outras coisas, que as palavras evoluem sempre através dos tempos, como tudo mais na vida, e que não podemos por conseguinte tomá-las sempre num mesmo sentido – ou, dizendo melhor, apenas no seu sentido literal – devendo ao contrário acomodá-las não só às imposições da hora presente como às nossas próprias necessidades poéticas, ou seja àquilo que os antigos (esses bárbaros) chamavam de licença poética ou artística (Carvalho, 1954, pp. 159-160).

No trecho, é perceptível o sentimento do narrador de ser um forasteiro. Ele parece se sentir assim porque, a seu ver, há algo de equivocado na concepção de tempo prevalente à sua volta, abraçada por três “gerações” de poetas. Essas gerações, os “*novíssimos*”, os “*novíssimos*” e os “*novos*”, são denominadas a partir do mesmo radical, e estão apartadas por um período de apenas cinco anos, o que promove um efeito cômico. Importa frisar este detalhe: o narrador grafa as três categorias em itálico, uma maneira de indicar polifonia, destacando que tais categorias pertencem a um discurso não coincidente ao dele. Espécie de forasteiro, o narrador de “5.000” anos de idade é ridicularizado pelo poeta “*novíssimo*” Gastão, que o compara à figura bíblica de Matusalém e lhe atribui uma antiguidade divina. Para o poeta adolescente, antiguidade divina implica caducidade e tibieza, não perenidade e vigor. Os deuses estariam sujeitos à ação do tempo, envelheceriam, e agora andariam ultrapassados. O deboche do poeta de quinze anos encerra uma concepção de tempo linear-progressivo, rebatida com não menos deboche pelo narrador, cuja visão de tempo é outra. Já que ele se contrapõe a Gastão, fica sugerida sua predileção pelo passado em detrimento do presente, e pelos antigos (“esses bárbaros”) em detrimento dos “*novos*”. Essa preterição do

² Este artigo resulta de um dos capítulos da dissertação intitulada *Diário de um ocultista: Misticismo e paródia em A lua vem da Ásia, de Campos de Carvalho* (2021), financiada pelo CNPq. A publicação foi embargada a conselho da banca de defesa, que recomendou que o trabalho fosse publicado por meio de artigos com vistas a trazer maior visibilidade às constatações do autor.

presente em favor do passado é também detectável quando afirma: “Na fluida atmosfera em que me movo, sou o único vidente e o mais terrível abantesma desta raça degenerada e já quase destituída de alma, que no entanto se julga imortal” (*ibid.*, p. 143). O narrador “vidente” entende a passagem do tempo como promotora de degeneração, não de evolução. Sua percepção, incompatível e inconciliável com a do poeta “*novérrimo*”, é a de um tempo descendente-regressivo.

Ao examinar os trechos de *Tribo* com mais cuidado, pode-se notar que o narrador percebe o tempo não de um, mas de dois modos. Se ele o percebe, no último excerto curto apresentado, como descendente-regressivo, no trecho extenso acima prepondera a percepção de um tempo ilusório: o “*novo*”, o “*novíssimo*” e o “*novérrimo*” são apresentados como qualificações não muito diferentes entre si e, como fica sugerido, para o narrador os deuses seriam perenes e não “*borocochôs*”. Malgrado essa variação, o narrador é coerente, pois em ambos os casos ele rechaça a concepção de tempo linear-progressivo.

O narrador de *Tribo* autoproclama-se vidente, qualidade potencialmente compatível com a de um místico. A vidência pode remeter às artes divinatórias e à magia. Se remete à magia, entra em conflito com a tradição cristã prevalente, que, desde a Antiguidade tardia, rompeu com a relação entre religião e magia (Alexandrian, 1983). Até então, religiosidade e magia andavam, via de regra, de mãos dadas. Num mundo de cristianismo ortodoxo e, portanto, avesso à prática da magia, ser “vidente” é estar à margem da sociedade, um traço que costuma acompanhar a figura do místico.

A habilidade alegada do narrador de poder ver o futuro, um poder inusual, mágico, atribuído a figuras associadas ao misticismo – Nostradamus, por exemplo –, parece condicionar sua narração nalgum grau. Acima, observa-se um narrador ridicularizador da concepção de tempo linear-progressivo e que expressa conhecer o futuro de antemão, o que sugere que o futuro já aconteceu, está pré-determinado, resolvido. Ou seja, há alguma simultaneidade entre o tempo presente e o futuro. Dessa forma, ser vidente é coerente com a negação da concepção de tempo preponderante. Portanto, levando em conta o conjunto de trechos examinado acima, pode-se argumentar que a máquina da escrita carvalhiana entrelace misticismo, rejeição do tempo linear-progressivo e humor, combinando esses três elementos na narração.

a lua vem da ásia

Em *A lua vem da Ásia*, dois pares de oposição apreensíveis nos trechos apresentados de *Tribo*, eu vs. tempo e eu vs. mundo, parecem afirmados com maior ênfase. Considere-se, a propósito, o espaço das duas narrativas. O extenso trecho de *Tribo* se refere, por meio da menção aos poetas “*novíssimos*”, a um espaço nacional brasileiro: Sparembberger (1989, p. 13) recorda que houve uma geração de poetas no Brasil, surgida em 1948, apelidada de “Os Novíssimos”. Em *A lua vem da Ásia*, por outro lado, é difícil precisar um espaço nacional onde esteja circunscrito o narrador, e não só porque ele relata viajar para numerosos países, mas sobretudo porque percebe o espaço à sua volta como um “mundo”. Para ele, a qualidade mundana do espaço se sobressai à sua qualidade nacional: “Proponho mesmo que, ao invés dos nomes dos países, se diga simplesmente Merda n.º 1,

Merda n.º 2, e assim por diante, chamando-se aos Estados Unidos a capital de todas as merdas, como de fato eles o são” (*idem*, 1956, p. 124, cap. “D”).

Uma segunda diferença entre *Tribo* e *A lua vem da Ásia* concerne aos nomes de seus narradores. Em *Tribo*, o nome do narrador ser Walter se relaciona ao seu traço de forasteiro, pois esse nome contém a cadeia de letras que forma a palavra *alter* em latim – “outro”, analogamente ao que ocorre com o nome artístico “Lautréamont”, de Isidore Ducasse, o qual apresenta a sequência de letras que forma a palavra *autre* em francês. Entretanto, apesar de o nome “Walter” sugerir alienação ou isolamento, o nome opera também como traço autobiográfico – Walter é o prenome de Campos de Carvalho – e, portanto, arraiga o narrador ao contexto do próprio autor, de modo a discutivelmente atenuar a recusa do tempo linear-progressivo bem como a qualidade mundana do espaço na narração (um autor pertence sempre a um tempo e a um espaço). Por seu lado, *A lua vem da Ásia* apresenta um narrador de muitos nomes já na primeira página, que adota no momento em que escreve o nome “Astrogildo”. Esse recurso desencoraja vínculos entre o narrador e o autor e, por conseguinte, um tempo e espaço nacional determinados no romance, contribuindo para uma negação mais contundente do tempo linear-progressivo e de um espaço nacional especificado.

Apesar das duas diferenças apresentadas, podem-se apontar ao menos três afinidades entre o narrador de *A lua vem da Ásia* e o de *Tribo*. Ambos têm qualidades rotuláveis de místicas: Walter se autoproclama “vidente” (Carvalho, 1954, p. 142,143) e Astrogildo afirma ser versado em “práticas de ocultismos” (Carvalho, 1956, p. 14).

Uma segunda afinidade é o sentimento de ser um forasteiro. Tome-se a seguinte passagem, tirada da primeira página de *A lua vem da Ásia*:

A primeira mulher que possuí foi sob a ponte do Sena, em pleno coração do meu Paris imaginário; [...] ela me sorria com uns dentes que refletiam as estrelas e as lâmpadas do cais adormecido, e dizia-me coisas numa língua que eu não conhecia.
Paguei-lhe à vista (*ibid.*, p. 11).

O narrador mostra seu lado estrangeiro na passagem. A prostituição (indicada em “paguei-lhe à vista”) não é vinculada a um sistema econômico, e sim vista a partir da sensibilidade incomum do narrador. Para ele, a prostituta não é uma companheira de classe social sob um regime econômico perverso. A mulher, ao contrário, diz-lhe coisas numa língua estranha para ele. Os dois são estranhos um para o outro. O *leitmotiv* de ser um estrangeiro numa terra de desconhecidos é reiterado no romance quando o narrador se refere a uma “estátua da Prostituta Desconhecida” (*ibid.*, p. 113) e noutra ocasião, quando relata transar “num bordel [...] com uma bela desconhecida” (*ibid.*, p. 170).

Nota-se, em *A lua vem da Ásia*, uma visão de mundo qualificável de negativa, mais afim à solidão do que à solidariedade, descrente de dias melhores no futuro – o que leva ao reconhecimento de uma terceira afinidade entre o narrador de *Tribo* e o de *A lua vem da Ásia*, seu modo de encarar o tempo. A visão de mundo negativa de Astrogildo é indissociável de sua sensibilidade rejeitadora da concepção de tempo linear-progressivo. Conforme mencionado em estudos prévios (Ferreira, 2023a, 2023b), ao relatar o fracasso de uma intentona comunista, o

narrador ironiza a ideologia do progresso. A contragosto, o narrador finge participar da intentona, dissimulando estar do lado progressista apenas para se safar da morte. Subjaz à sua aversão pelo levante revolucionário a convicção de que o presente e o futuro não podem ser diferentes um do outro. Qualquer empreitada em nome do progresso e de um futuro melhor que o presente é, para ele, simplesmente vã.

Uma segunda razão não menos capital para o narrador de *A lua vem da Ásia* recusar o tempo linear-progressivo parece ser a noção abraçada por ele de que a essência deste mundo é a morte. Como já abordado noutra ocasião (Ferreira, 2023a, pp. 127-128), o narrador, angustiado com a efemeridade da vida, relata várias vezes morrer, transgredindo a concepção de tempo prevalente, para a qual os acontecimentos são inéditos, únicos e irreversíveis. Ao dar vários relatos de seu falecimento, o narrador embaraça as fronteiras entre estar vivo e morto. Na primeira página do romance, ao tratar de seu passado, afirma morrer sem causa aparente “[...] dentro da noite calma” (Carvalho, 1956, p. 11). Mais adiante, no chamado “Capítulo I (Novamente)”, de novo relata morrer, descrevendo seu corpo frígido após ser submetido a uma suposta tortura: “[...] o que afirmo é que me transformei instantaneamente num cadáver e me senti mais frio do que um cubo de gelo jogado na gaveta de um *morgue*” (*ibid.*, p. 44). No chamado “Cap. CLXXXIV”, mais uma vez relata morrer, nesse caso depois de participar de uma “maratona de danças”, vindo “a falecer na madrugada de 15 de setembro de 1934” (*ibid.*, p. 52). Somam-se aqui, portanto, três mortes no passado, as quais o narrador relata, naturalmente, no presente, quando elas deveriam ser uma única morte situada no futuro, algo, para o senso comum, categoricamente inenarrável por qualquer pessoa. Por meio desse expediente, o narrador rompe com a tríade temporal passado, presente e futuro, dando a entender a vigência de uma realidade mais profunda e fundamental, a da morte. Este seu aforismo também expressa a ideia de inseparabilidade entre morte e vida: “Corpo, sinônimo de cadáver” (*ibid.*, p. 87), o qual, por extensão, colide e interpenetra presente e futuro.

Conforme já assinalado,

[p]ode parecer um paradoxo, pois se observa a rejeição do tempo linear e progressivo e, contudo, a afirmação do que se pode entender como um dos efeitos mais notórios da ação do tempo – a interrupção da vida. Esse aparente paradoxo pode ser justificado da seguinte forma: o narrador não vê no tempo um processo, mas apenas o seu efeito básico implacável, sustentando ser esse efeito algo que a própria vida carrega consigo desde sua gênese, e pelo qual é inevitavelmente subjugada. A noção familiar de linha do tempo seria para esse narrador, portanto, imprecisa. Para ele, tal linha seria redutível a um ponto, e o ponto corresponderia ao efeito mortal do tempo (Ferreira, 2023a, p. 128).

A ideia do tempo linear e progressivo como ilusório não aparece em *A lua vem da Ásia* somente em passagens esparsas, mas se impõe em boa parte da narração, emergindo com insistência e de diferentes maneiras. Como já foi observado, os títulos dos capítulos da primeira parte do romance, que servem de cabeçalho para as entradas de diário do narrador,

não informam uma data, mas funcionam como títulos de capítulo, indicando uma percepção de tempo muito pouco linear. Eis a disposição desses cabeçalhos conforme o andamento da narração: “Capítulo Primeiro”; “Capítulo 18º”, “Capítulo Doze”, “(Sem Capítulo)”, “Capítulo Sem Sexo”, “Capítulo 99”, “Capítulo Vinte”, “Capítulo I (Novamente)”, “Capítulo”, “Capítulo CLXXXIV”, “Capítulo XXVI”, “Dois Capítulos Num Só”, “Capítulo 333”, “Capítulo 334”, “Cap. 71”, “Capítulo Não Eclesiástico”, “Capítulo 103”, “Capítulo Negro”, “Capítulo 42”, “Capítulo LIV” (*ibid.*, p. 123).

Dados nessa ordem, o narrador parece hesitar quanto à sua rejeição do tempo linear-progressivo apenas durante o par de capítulos “333” e “334”. Não é mera coincidência que o “Capítulo 333”, que toma uma forma epistolar, seja subintitulado “Carta aberta ao [jornal] ‘Times’” e logo após essa espécie de breve reconciliação do narrador com o tempo, ou com os “Tempos”, o capítulo subsequente leve no título o número “334”. Trata-se de uma passagem do romance que ironiza a relação inusual do narrador com o tempo, mostrando-o hesitante em relação a ela.

Como ocorre com o narrador vidente de *Tribo*, a maneira de o narrador de *A lua vem da Ásia* lidar com o tempo, um dos aspectos de seu modo de narrar, está ligada à sua faceta mística. Perturbado com um mundo de mortalidade à sua volta, ele busca alcançar uma salvação. Vendo-se enclausurado no que chega a considerar um “campo de concentração”, planeja reaver a liberdade para o seu corpo, mas sobretudo salvar a sua alma. Após planejar sua fuga, escreve que “[q]ualquer coisa [...] me diz que esse será o passo decisivo para toda a minha vida futura, e mesmo para a salvação da minha alma depois da minha morte [...]” (*ibid.*, p. 98).

“OS trilhos”

Num trecho do conto “Os trilhos”, retoma-se a percepção de um tempo não linear, simultâneo:

[...] Aqueles (estes) olhos de Desdêmona [...] situam-se numa impossível infância: estamos sob uma árvore numa manhã de domingo, há um cadáver no pequeno quarto da frente, um menino de seus cinco anos. [...] os olhos de Desdêmona desmesuradamente abertos, o cheiro do morto à distância [...]. Depois, de repente, Desdêmona vestida de prostituta, os mesmos olhos em espanto atrás de uma janela, eu sem coragem de gritar-lhe que ainda a amo e ainda a desejo, e morrerei um dia com a sua morte [...] (Carvalho, 1960, p. 68).

Presente, passado e futuro aparecem fundidos no trecho. Ao rememorar, além de pensar sobre o futuro, o narrador presentifica o passado usando verbos no presente, tornando o passado presente (“situam-se”, “há”) e o distante próximo (“Aqueles (estes) olhos”). É importante sublinhar que, como ocorre em *Tribo* e em

A lua vem da Ásia, no trecho de “Os trilhos” a rejeição do tempo linear e progressivo não é um simples assunto de interesse para o narrador, mas parte integrante de sua forma de narrar, como observado acima com a presentificação do passado através de um certo modo de lidar com tempos verbais. As três narrativas, conforme o que já foi exposto, mostram diferentes expedientes discursivos que negam o tempo linear-progressivo, porém todas elas mostram inclinação a negá-lo.

Há também misticismo em “Os trilhos”? Seguramente. No conto, o narrador faz uma remissão implícita ao 12º arcano maior do baralho de tarô, ao descrever a si mesmo. No tarô, a carta é nomeada “O enforcado” e traz a ilustração de um homem de cabeça para baixo, suspenso por uma das pernas. Dependendo da versão da carta, as mãos do homem aparecem ocultadas como se estivessem enfiadas nos bolsos da calça. Eis o trecho do conto em que o narrador se descreve e faz essa remissão implícita, mencionando seus “gestos [...] metidos na algibeira”:

Na rua tentam decifrar-me nos olhos, nos gestos (poucos) metidos no útero da algibeira [...]. O que sou mesmo é um feto reversivo, de cabeça para baixo como convém à minha estirpe: o mundo eu o vejo pela fresta de uma vulva, tudo mais é placenta pegajosa, uma rede de esgotos ligando-me ao mistério. *Verboten, verboten*. Parece cômoda esta quase letargia, nem o ontem nem o amanhã, e assim também me parece desde que não me batam à porta, sobretudo no meio da noite. Por que não deixam a um ser simplesmente ser, como a uma árvore por exemplo, e estão sempre pensando em arrancá-lo com as suas raízes, mesmo quando essas raízes já não existem mais e se confundem com o chão? (*ibid.*, p. 68).

O narrador se vê, ao longo do conto, como um ser decaído e mundano. Sua origem enigmática está longe dele, é um mistério interdito, “*Verboten, verboten*”, de acordo com o trecho acima. Suas raízes “se confundem com o chão”, isto é, há muito desgarraram-se do céu e agora ele se encontra longe de sua natureza elevada. Vagueando perdido, afirma: “Não me conheço absolutamente [...]” (*ibid.*, p. 67). Sua condição contraria em parte esta descrição do 12º arcano maior dada por Stephen Hoeller (1993, p. 105): “Um homem está suspenso por um pé numa árvore [...]. [...] Ele está [...] arraigado ao céu, e parece existir numa condição que é antinatural, e que é contrária ao mundo. [...]”. O narrador do conto carvalhiano não se mostra exatamente contrário ao mundo, mas sim estar perdido no mundo. Suas raízes estão deslocadas, ou até “não existem mais” (Carvalho, 1960, p. 68). Longe de sua origem, sente-se, no entanto, relativamente conformado com sua situação: “Parece cômoda esta quase letargia” (*ibid., idem*).

O tarô não serve apenas de instrumental divinatório, como às vezes se pensa. Ele pode ser também uma ferramenta de autoconhecimento. Hoeller (1993) fornece uma meditação para a carta mencionada, destinada ao estudante de cabala interessado em se autoconhecer, ao qual é dada a tarefa de seguir o itinerário que envolve os 22 caminhos ligando as dez emanações divinas, ou *sefirót*, que compõem a árvore da vida. A meditação fornecida por Hoeller assinala uma dualidade entre céu e terra; uma instância elevada, outra inferior, entre as quais se encontra “O enforcado”:

Estou suspenso em completo equilíbrio na cruz que está pendurada entre o céu e a Terra. Ao sacrificar tudo que já fui, herdarei o estado do meu ser futuro. Embora a minha cabeça esteja nos mundos inferiores, o meu olhar se dirige aos astros dos céus. Sou uma árvore da vida, enraizada no solo divino. Minhas raízes alcançam o coração de Deus, e minha coroa está sobre a Terra. Sou a glória manifestada, suspensa entre as extremidades do alto e do baixo, e serei equilibrado, calmo e vitorioso em meio ao sacrifício e à reversão. Aqueles que possuem pouca sabedoria pensarão que sou um louco que não caminha à maneira deles: porém, conheço o plano oculto daquele que me enviou. Flutuo sobre as águas do grande mar, e estou a salvo da tempestade. O mistério que está suspenso no cosmo será consumido dentro de mim (*ibid.*, p. 106).

O narrador de “Os trilhos” afirma ter perdido suas raízes e o mistério ser-lhe proibido. Advindo de outro âmbito, sente-se um estranho perante as demais pessoas neste mundo, porém não pode retornar ao seu verdadeiro lar. Sofre, portanto, uma dupla alienação: quanto à sua origem e quanto ao mundo à sua volta.

Examinando agora o seguinte trecho, é possível confirmar o nexo presente no conto entre a introspecção do narrador, saudoso de sua “impossível infância” (Carvalho, 1960, p. 68), e os temas do autoconhecimento, do tarô e da cabala:

Um par de patins é tudo que tenho. Leva-me aonde me leva, sou uma locomotiva sem trilhos: que pretendo mais? Estou sempre chegando a um lugar novo, mesmo em ruínas, e tudo que sei é que sou eu mesmo, com as minhas pernas e esta ponta de nariz que me serve de leme. Leme aliás inútil, puramente cabalístico [...] (*ibid.*, p. 67).

Importa lembrar que uma figura importante do ocultismo que associou o tarô à cabala foi Eliphas Lévi (Hoeller, 1993, p. 48) – associação relativamente recente, considerando que a cabala tem uma longa história, remonta à Idade Média, conforme assinalam, em *A cabala e seu simbolismo*, Gershom Scholem (2015, p. 7) e, em *História da filosofia oculta*, Sarane Alexandrian (1983, p. 79).

Podem-se destacar, então, ao menos três afinidades entre *Tribo, A lua vem da Ásia* e “Os trilhos”: o sentimento do narrador de ser um forasteiro, sua não adesão ao tempo linear-progressivo, e o que se pode apelidar de misticismo, seja por meio de um narrador “vidente” (Carvalho, 1954, p. 142-143), seja por meio de um narrador versado em “práticas de ocultismos” (Carvalho, 1956, p. 14), seja por meio de um narrador familiarizado com a cabala e que remete ao 12º arcano maior do tarô (Carvalho, 1960).

vaca de nariz sutil

Em *Vaca de nariz sutil*, um ex-combatente tornado inválido após uma guerra não nomeada narra um relato marcado por uma sensibilidade pessimista:

PAGO A PENSÃO COM A PENSÃO QUE O ESTADO ME PAGA PELO MEU ESTADO.

Não chega a ser bem um poema, mas a vida não é nenhum poema. [...] Mandei a frase a um jornal, subdividida em estrofes, e nem sequer me deram qualquer resposta: assim se escreve a história de um herói da última guerra, ou de qualquer guerra, ou de qualquer herói [...].

[...] Se eu tivesse perdido uma perna ou o pênis, a pátria me pagaria muito mais – foi o que tentaram me explicar diante de um mapa cheio de ossos e cartilagens: pensarei nisso da próxima vez (Carvalho, 1961, pp. 23-24).

Em que pese o humor edulcorante da passagem, favorecido por uma aliteração (“perdido [...] perna [...] pênis [...] pátria [...] pagaria”), nela é transparecida uma visão de mundo negativa (“a vida não é nenhum poema”). Atada a essa visão de mundo negativa está uma percepção do tempo como imóvel, ilusório: a “história de um herói” mencionada não é vinculada a uma guerra específica, nem a nações específicas. Antes, valeria para “qualquer guerra”, para “qualquer herói”. Em acréscimo, à semelhança de *A lua vem da Ásia*, o espaço em *Vaca de nariz sutil* apresenta-se despojado de índices locais e nacionais precisos. Não se sabe em que país ou cidade os acontecimentos se passam, nem em que ano exato se passam. De modo recíproco, a condição humana ascende como tema importante. Daí não parecer incorreta esta afirmação de Douglas Ferreira Gonçalves (2008, p. 21) acerca da produção romanesca do autor mineiro: “A crítica à sociedade que aparece em sua obra é uma crítica a toda e qualquer sociedade”.

A formulação “a vida não é nenhum poema” tem como correlata a de que “tudo é inútil”. O narrador, já ex-combatente e inválido, descreve seus hábitos cotidianos e sua falta de projetos e de perspectiva para o futuro:

Sei que poderia aplicar-me em outras coisas, mas todas inúteis: tudo é inútil. Levei milhões de anos para chegar a esta sordida conclusão, eu e meus antepassados; deve significar alguma coisa. Também fiz trapaças, e sobretudo comigo, para converter-me a alguma coisa, em alguma coisa; dizia o *Credo* em voz alta, todos os credos, postava-me de joelhos, de cócoras, as pernas para o ar, batia-me no peito como numa porta: o mais que consegui foi enrijecer estes músculos, o que será um dia o meu cadáver, ou já é. Lia nos jornais as grandes descobertas mas descobri que não me valiam de nada, nem a ninguém – era a mesma a condição humana, o vazio sobre a cabeça e sob os pés, sobretudo dentro, dentro da alma (Carvalho, 1961, pp. 5-6).

A noção de uma “condição humana” aparece no trecho com todas as letras. Ela pressupõe – ou constata – a existência de características inerentes à humanidade, em oposição a questões históricas e culturais. O narrador contesta as fronteiras entre a vida e a morte referindo-se ao seu corpo como um cadáver que será “ou já é” e, assim, sugere conceber o tempo como imóvel, inoperante ou ilusório. Congruente com sua percepção, ele expressa seu ceticismo quanto à noção de progresso, vê as “grandes descobertas” como algo sem valor e entende que os jornais têm pouco a dizer a qualquer pessoa. Por fim, como se não bastasse todos esses elementos contestadores do tempo linear-progressivo, o narrador menciona sua “alma”. Como se sabe, uma das propriedades atribuídas à alma é a imortalidade, a imunidade em relação ao tempo.

O narrador, que não adere a nenhuma religião dominante, também pensa que a alma está sujeita a reencarnações, dois motivos que parecem autorizar apelidá-lo de místico. Ele fala em reencarnação quando conversa com um zelador de cemitério: “[...] o senhor sabe que o senhor me lembra uma pessoa que eu não me lembro bem quem seja? – talvez meu pai, não sei, faz tanto tempo, ou um pai que a gente devesse ter tido numa outra encarnação; o senhor não acredita nisso?” (*ibid.*, p. 35). Menciona metempsicose, uma doutrina relacionada à transmigração das almas, que remonta a Pitágoras.³ No excerto a seguir, parece relatar como veio a tomar a metempsicose como uma realidade. Frustrado sexualmente após a guerra, espiando por buracos de fechadura a vida sexual de outros residentes na pensão, observa uma “inglesa fiel” cumprindo sua “metempsicose” durante a ausência do marido:

Na volta [isto é, depois da guerra] não nos quiseram aceitar como pederastas passivos nem ativos [...]. Quem tinha mulher muito bem, quem não tinha que se arrumasse [...]. Restava evidentemente o prazer solitário [...]. [...] eu vagava entre as prostitutas e me sentia um estranho [...].

Foi quando decidi copular por via indireta, através das fechaduras [...]. Às vezes, o marido ausente, eu fazia as vezes dele, tal como o cachorro da inglesa fiel, ela e não o cão, que se esgueirava pelo corredor à hora propícia e lá se ia cumprir sua metempsicose, para grande espanto meu que nunca fui de acreditar nessas coisas (*ibid.*, p. 26).

Até então, o narrador não foi de acreditar “nessas coisas”. Contudo, no início de sua narração não linear ele já se mostra convicto de acumular muitas vidas antepassadas, ainda que não se lembre muito bem delas. Vale apontar novamente que ele expressa, no capítulo 1: “[...] tudo é inútil. Levei milhões de anos para chegar a esta sórdida conclusão, eu e meus antepassados [...]” (*ibid.*, p. 5). Esses “milhões de anos”, hiperbólicos ou não, juntos com os “antepassados”, sugerem uma multiplicidade de vidas vividas, numerosas reencarnações acumuladas, que levaram à constatação do narrador de que “tudo é inútil”. Noutro ponto da narrativa, ele conta haver morrido na guerra, ao que tudo indica numa outra vida: “Faz uma semana que me procuro e não me encontro, na verdade faz uma porção de séculos,

³ Ver, a respeito, *A teoria da metempsicose pitagórica*, de Angelo Balbino Soares Pereira (2010).

desde que sou eu, desde que não sou eu [...]. [...] assim sou eu quando não sou eu, não me lembro de estar assim em nenhum outro momento, nem quando morri na guerra” (*ibid.*, p. 62). Com seu sentimento reiterado de amnésia, uma amnésia entrecortada por reminiscências misteriosas, o narrador teria experienciado outras guerras noutras vidas. Ou, reformulando, talvez tivesse simplesmente experienciado a Guerra, com inicial maiúscula, porque, partindo de seu ponto de vista, ela tem o que se pode chamar de um estatuto supratemporal, trans-histórico.

No final do romance, o narrador confuso trata de sair em busca de si mesmo, de sua identidade, disposto a resistir a outras “guerras” (palavra agora empregada no sentido mais amplo de batalha, luta):

Quem resistiu a tantas guerras há de resistir [...] a outras tantas: para isto embrenho-me no desconhecido, monto de novo minha infância e nela me monto, vou nu sobre o seu dorso e apenas me lembro das coisas: meu mundo acaba onde eu acabo [...]. [...] meu passado me pesava justamente porque não era o meu, nem sequer o meu nome eu sabia direito e só me lembrava dos deles: um soldado desconhecido em suma [...].
[...] Aproveito para entrar no meu desrumo: deixo-vos os trilhos [...], vou ver se ainda me alcançô [...] (*ibid.*, p. 122-123).

Nostálgico quanto à sua origem, o narrador de *Vaca de nariz sutil* deseja retornar a um estado adâmico. Daí pôr-se “nu” sobre sua “infância”, o que lhe auxiliaria a lembrar-se “das coisas”. A passagem acima se dá depois de sua união com a filha do zelador de cemitério, aquele considerado seu provável pai numa outra vida. Sua filha se chama Valquíria, e essa figura feminina torna-se uma obsessão para o narrador:

A filha de um zelador de cemitério, e ainda achava jeito de ser bela a seu modo, os dentes lúcidos. (E os olhos, sobretudo o esquerdo!) Quinze anos, vinte, difícil descobrir naquele fim de tarde, a alameda escura; depois ali era o limiar da eternidade, a pergunta não fazia sentido (*ibid.*, p. 33).

Valquíria atrai o narrador não só por ser bela e jovem, mas também por ter uma relação incomum com o tempo. Ela reside num cemitério, vive no “limiar da eternidade”, donde a sua idade imprecisa (“Quinze anos, vinte, difícil descobrir [...]”). Unir-se a ela equivaleria talvez a livrar-se do tempo e de seu principal efeito deletério, a morte. Afora seu caráter destrutivo evidente, é possível que o tempo se afigure particularmente perturbador ao narrador, pois, para ele, sua alma tem peregrinado de corpo em corpo, perdida e esquecida de si mesma, numa espécie de ciclo, ou numa linha descendente na qual ficaria cada vez mais degradada e afastada da origem, em todo caso numa errância à qual ele gostaria de pôr um fim.

O narrador parece encontrar uma solução para a sua peregrinação quando se une a Valquíria no cemitério. Nessa circunstância, vê-se liberto do tempo e de volta à origem: “O seio esquerdo de Valquíria na minha mão: um ovo. [...] [...] sinto-lhe o coração palpitando na ponta dos dedos, nem um instante se acelera ou

se retrai, é um pêndulo marcando a passo a fuga do tempo – o tempo que aqui não conta e tem a idade dos mortos” (*ibid.*, p. 97). Tocar o seio ou o “ovo” de Valquíria seria atingir a origem. Contudo, para a sua frustração, o narrador, por ser visto deitado sobre a jovem sobre um túmulo, é denunciado por assédio sexual e levado à Justiça. Apesar de ser absolvido, depois do julgamento ele não pode voltar a ver Valquíria e, consequentemente, vê proscrito o seu reencontro com a origem. Decide, então, viajar em busca de si mesmo, procurando conhecer-se melhor.

a chuva imóvel

Em *A chuva imóvel*, um dos temas centrais é a ideia da cisão da unidade masculino-feminino ou, noutros termos, a cisão do androgino.⁴ No romance, André apaixona-se por sua irmã gêmea, Andréa, porém não pode manter um relacionamento amoroso com ela, porque incestuoso e, portanto, socialmente intolerável.

A narrativa, à semelhança de *A lua vem da Ásia*, “Os trilhos” e *Vaca de nariz sutil*, não apresenta um relato linear de ponta a ponta. Sua narração apresenta analepses. Numa delas, o narrador relata sua união com a irmã na adolescência:

[...] propus [a Andréa] tomarmos banho juntos no chuveiro do quintal, você me mostra os seios e eu lhe mostro os meus, ela se ria arrepiada, eu tenho mesmo dois seios, dois ovos se você prefere, veja! [...]. Não há ninguém em casa, vamos! – fomos. [...] a água batia-nos em cheio [...], os seios de Andréa hirtos de frio, [...] sexo contra sexo, de novo voltávamos ao útero, [...] ríamos uma risada só [...] *atrás não!* [...] com a ponta do dedo corro-lhe entre as nádegas [...]: *aí não!* [...].
[...] saímos nus pelo jardim, [...] de novo no Paraíso como devera ser sempre [...] (Carvalho, 1963, pp. 50-51, grifos do autor).

As afinidades dessa passagem com um dos excertos apresentados de *Vaca de nariz sutil* são notáveis: o narrador volta ao “útero”, regressa ao “Paraíso” com Andréa, cujos seios são “ovos”. O singelo “quintal” do início da descrição é transformado em nada menos que um “jardim” após a união dos gêmeos, por onde eles saem nus. Ambos regressam a um estado dir-se-ia adâmico. Um índice às avessas do retorno à origem é a referência ao ânus, não contemplado na união (“*atrás não!*”, “*aí não!*”). Diferentemente dos seios ou “ovos”, o ânus indica, aqui, fim e não começo. Basta, a propósito, que se recorde de dois dos sentidos da palavra “escatologia”.

O regresso relatado de André-Andréa à origem não perdura, repetindo a sina do narrador de *Vaca de nariz sutil*. Oprimido pelo mundo à sua volta, não integrado à sua contraparte feminina, decaído, degenerado, André resolve enforçar-se com uma corda:

⁴ O mito do androgino remonta a uma passagem de *O banquete*, de Platão (2017, pp. 63-65).

Levarão séculos para me içar, se é que estão realmente içando, e enquanto dure esta longa ascensão do meu cadáver, mas também do que está dentro dele, eu e não ele – continuarei minuto a minuto a cuspir-lhes do fundo da minha consciência, com esta corda no pescoço mas cuspindo, em sinal de protesto e sobretudo de nojo – por mim e por todos esses que morreram nos meus testículos, que morreram ou que estão morrendo, juntamente comigo morrendo, nesta matança dos inocentes.

Mesmo morto continuarei dando meu testemunho de morto. Esta chuva imóvel serei eu que estarei cuspindo (*ibid.*, p. 104).

Opondo-se a uma queda incessante, o narrador deseja “matar” seus descendentes, referidos por ele, noutra ocasião, como os filhos e netos “degenerados” em seus testículos (*ibid.*, p. 17). Antes de declarar seu suicídio, afirma que “[...] já não haverá mais descendentes, somos os últimos, e para isso e por isso é que descendemos, e estamos descendo, e continuamos descendo (*ibid.*, pp. 90-91). Para o narrador, o tempo é descendente-regressivo. Sua morte antecipada, por outro lado, ele a descreve, no trecho acima, como uma “ascensão”, um retorno à origem, instância superior e anterior a uma queda.

A sensibilidade do narrador, ligada à sua percepção do tempo como descendente-regressivo, condiciona sua forma de narrar. Numa das citações acima, o tempo linear-progressivo é também contrariado através da oscilação entre tempos verbais e por meio do uso da conjunção condicional “se” e da conjunção alternativa “ou” (“levarão séculos para me içar, se é que não estão realmente içando”; “[...] que morreram ou que estão morrendo”). Assim, o narrador dissolve tempos, com a oscilação do futuro para o presente e do pretérito perfeito para o presente, o mesmo expediente de presentificação observado anteriormente em “Os trilhos”. E, como em *Tribo*, a aparente contradição: ora a percepção de tempo como descendente-regressivo, ora a percepção de não haver diferença entre passado, presente e futuro: a percepção de o tempo ser simultâneo – aparente contradição, cuja consistência se encontra na recusa do tempo linear-progressivo.

Há mais a se dizer a partir de um dos trechos transcritos acima. Nele, o narrador estabelece uma dualidade entre “ele mesmo” e seu corpo ou cadáver (“[...] enquanto dure esta longa ascensão do meu cadáver, mas também do que está dentro dele, eu e não ele [...]”). Também não reconhecem seus corpos como parte de sua identidade verdadeira os narradores de *Vaca de nariz sutil* e *A lua vem da Ásia*. Eles costumam contrapor a alma ao corpo, menosprezando este em favor daquela.

Levando em conta que vários dos narradores carvalhianos investem de importância suas almas, fica mais compreensível o porquê de alguns deles expressarem ter uma idade prodigiosa, como Walter em *Tribo*, que teria “5.000” anos (*idem*, 1954, p. 115), ou Astrogildo, em *A lua vem da Ásia*, que teria uma idade por assim dizer continental: “Sou tão velho quanto a África” (*idem*, 1956, p. 87). Também fica mais compreensível o porquê de alguns narradores de Campos de Carvalho atribuírem pouca importância às suas idades, como o narrador de *A chuva imóvel*: “A mim não me interessa saber se tenho ou vinte ou cinquenta anos” (Carvalho, 1963, p. 12). A maneira de se enxergar dos narradores carvalhianos envolve uma dualidade entre alma e corpo, o que motiva o seu sentimento de estarem além do tempo, além do espaço e além de seus próprios corpos.

Uma continuidade digna de nota entre *Tribo*, *A lua vem da Ásia*, *Vaca de nariz sutil* e *A chuva imóvel* é o sentimento dos narradores de serem forasteiros. “Posso ser um estrangeiro, isto não discuto, um estranho [...]” (*ibid.*, p. 5), declara o narrador de *A chuva imóvel*.

Uma afinidade adicional que *A chuva imóvel* guarda com *Vaca de nariz sutil* e “Os trilhos” é a importância do autoconhecimento. O narrador menciona sua “carteira de identidade inutilmente no bolso” (*ibid.*, p. 4) e entende que a desunião é uma das principais características do mundo onde vive: “*Estados Unidos do...*: nem tão unidos assim, nada, ninguém” (*ibid.*, *idem*). Os itálicos, no trecho, marcam outra voz, são índice de polifonia, apartando o discurso do narrador de um discurso do qual ele discorda. O narrador de *Vaca de nariz sutil* é da mesma opinião quanto ao mundo ser um âmbito de desunião: o homem com quem divide um quarto, Aristides, estaria a uma distância infinita dele: “antípodas a dois metros de distância [...] cada um com o seu umbigo e a sua morte [...] estou mais distante dele do que a última das galáxias” (*idem*, 1961, p. 9). Nesse momento da narrativa, nem mesmo a classe social e a vida modesta em comum tornaria os dois personagens menos estranhos um ao outro.

Complementando a revisão das continuidades entre as narrativas carvalhianas, em *A lua vem da Ásia*, *Vaca de nariz sutil* e *A chuva imóvel* o estatuto nacional do espaço é pouco ou nada relevante. Esse aspecto é observado por Edevaldo Cândido Moraes (2015, p. 81), que vê afinidades entre a ficção de Campos de Carvalho e Franz Kafka por ambos serem “estranhos a [um] ideal nacionalista”.

O púcaro búlgaro

No último romance do autor brasileiro, *O púcaro búlgaro*, o narrador relata um episódio insólito num museu, onde teria encontrado um exemplar de “púcaro búlgaro”. A experiência desperta-lhe vivo interesse de conhecer a Bulgária, equiparada ao mistério, ao desconhecido, e referida não apenas como um país, mas também como um “Reino” (Carvalho, 1964, p. 11). Tamanha impressão causou-lhe a experiência no museu que o narrador abandona sua esposa e começa a planejar uma expedição para a Bulgária. Inicia um diário. Entre as primeiras ações registradas, “matar o tempo”:

Saí para matar o tempo e matei-o.

Quando cheguei em casa o meu relógio de pulso havia parado, e numa hora que nada tinha a ver com o tempo que passei na rua. [...] De qualquer forma, é um relógio cuja corda se move com o movimento do corpo, o que não o torna muito recomendável para defuntos. Mas devo estar mesmo desvairando, que até hoje não vi defunto nenhum carregando o seu relógio, talvez para que não se ponha a cronometrar a eternidade e não acabe perdendo a paciência (*ibid.*, p. 18).

A passagem causa estranhamento, soa absurda, suscita o riso. No entanto, além disso, percebe-se nela o tema austero da morte e uma certa maneira de encarar o tempo. Podem-se pôr, lado a lado, os títulos não lineares das entradas de diário

da primeira parte de *A lua vem da Ásia*, inventariados anteriormente, e estes cabeçalhos não lineares das entradas de diário em *O púcaro búlgaro*: “Outubro, 31” (data curiosa para começar um diário – Dia das Bruxas ou Halloween), seguido de um desconcertante “Outubro, 32”, depois, de um “4 de novembro”, prosseguindo linearmente até o mês de dezembro, retornando porém a um “Outubro” sem dia certo, em seguida a um vago “Século XX”, depois a um inseguro “Século XX (?)”, depois a um desorientador “Século”, terminando em “Outubro, 27”, sugerindo tratar-se de um dia tanto posterior quanto anterior àquele no qual o diário é iniciado. E, deve-se acrescentar, nenhum desses cabeçalhos indica ano exato. Eles sugerem uma percepção inusitada do tempo, atrelada a uma aparente rejeição de todo o mundo manifesto, em favor de outra realidade oculta, outro “Reino” velado. O personagem principal de *O púcaro búlgaro*, mais um narrador carvalhiano com traços qualificáveis de místicos, deixa bem explicitado, como o de *A lua vem da Ásia*, seu interesse pelo ocultismo, ao fazer uma lista incluindo os gêneros de livro que pretende levar para a expedição à Bulgária. Na lista figura uma “Pequena Biblioteca” composta de “[...] Ocultismo, Magia, Mitologia, [...] As Profecias de Nostradamus, O Verdadeiro Livro de São Cipriano [...]” (*ibid.*, p. 83).

Em aparente contraste com *A lua vem da Ásia* e *Vaca de nariz sutil* (nem tanto com *A chuva imóvel*), notam-se índices em *O púcaro búlgaro* de um espaço nacional, isto é, o Brasil. E também citadino, isto é, o Rio de Janeiro. Poder-se-ia deduzir que a narrativa marca um aqui para enfatizar um lá: um Brasil familiar para acentuar uma Bulgária insólita, ignota, misteriosa. Essa visão dicotômica do espaço, contudo, aponta para algo mais abstrato do que dois territórios nacionais. O Rio de Janeiro corresponde, antes, ao mundo familiar e conhecido, “este mundo”, enquanto que, apartada por um colossal oceano, a Bulgária corresponde a um “outro mundo”, outra terra, realidade ou “Reino”. Essa oposição é apresentada no romance por um de seus protagonistas, Radamés Stepanovicinsky, para quem ela, conquanto “desvairada”, não constitui uma solução hipotética descartável ao se considerar o enigma da Bulgária:

[...] não há porque esquecer aqui a [solução] dos que desvairadamente procuram ver na Bulgária o inatingível país dos antípodas, ou o não menos inatingível 3.º Hemisfério, ou ainda o 7.º ou o 8.º Continente, ou aquele reino da Cólquida onde está e sempre esteve o Tosão de Ouro, ou o Paraíso Terrestre do Gênesis, ou o Sete no Dado, ou o Shangri-La com que sonham todos os insones, ou o Cabo Sim em vez do Cabo Não – de qualquer modo a TERRA NOBIS IGNOTA de que sempre falaram os cartógrafos antigos e que forçosamente terá que ser muito mais bela e humana do que esta Terra aterradora na qual vivemos desterrados e onde seremos um dia finalmente enterrados (*ibid.*, p. 52).

Reemerge no trecho o retrato do mundo como um âmbito de mortalidade, aspecto já destacado a propósito de *A lua vem da Ásia* e *Vaca de nariz sutil*. Radamés descreve uma dualidade, contrapondo um aqui familiar a um lá ignoto, ao apresentar a noção de que descobrir a Bulgária poderia equivaler a sair desta “Terra aterradora”. No trecho, nota-se um sentimento comum na literatura de Campos de

Carvalho: há de haver uma terra melhor do que a conhecida, uma terra sem mortalidade, sem “desterrados” nem “enterrados”. Essa terra não estaria nalgum lugar deste mundo concreto, hoje, ontem ou mesmo no porvir, mas sim noutro âmbito ou “Reino” fora do tempo e fora do mundo manifesto. Tendo isso em conta, pode-se concordar com Augusto Guimaraens Cavalcanti (2019, p. 18) quando ele afirma que “[...] [a] Bulgária de *O púcaro búlgaro* sugere ultrapassar qualquer localização cartográfica”.

A “solução” para a problemática condição humana, uma solução que estaria senão noutro mundo, costuma ser, no conjunto da obra literária de Campos de Carvalho, menos uma certeza ingênua do que um fio de esperança. No último romance do autor, a Bulgária é referida pelo narrador Hilário como um “Fabuloso Reino” (*ibid.*, p. 11) e por Radamés como um “feérico Reino” (*ibid.*, p. 52), designações cujos adjetivos indicam dúvida quanto à existência da suposta realidade alternativa. Em adição, o narrador escreve, na “Explicação Desnecessária” a seu diário, que veio a concluir que “o tal mito búlgaro continua a ser cada vez mais e apenas um mito” (*ibid.*, p. 8).

É de se destacar, então, que o desejo de vários protagonistas carvalhianos de transcender o mundo é irredutível a uma fé cega, a uma crença inabalável. Seu desejo de transcender o mundo impulsiona, antes, uma inquirição humilde em sua admissão de ignorância, dinâmica em sua busca por conhecimento, inconformada na medida em que constata haver trabalho investigativo a se fazer. Não se deixa cair nas malhas de doutrinas estanques, dogmatismos religiosos, nem deposita confiança irrestrita nalguma “autoridade”, qualquer que seja. Adota a autonomia e rejeita a heteronomia. A inquirição carvalhiana faz perguntas elementares como “Quem sou eu?”, “Onde estou?”, “De onde vim?”, “Aonde vou?”, para as quais não encontra respostas prontas e infalíveis. Rompe, dessa forma, com as religiões institucionalizadas, afirma a autonomia do indivíduo perante o *establishment*, endossa a heterodoxia e a inquietação no lugar da imobilidade e da letargia, podendo assim ser considerada uma arte anticonformista e rebelde. Logo, é num sentido positivo que o termo “misticismo” pode ser associado à arte literária de Campos de Carvalho. Ele pode ser definido num contraste com a religiosidade convencional. Consoante Hoeller,

[...] a religiosidade convencional, com sua frequente confiança na fé cega e em códigos morais rígidos, não pode ser adequadamente encarada com o treinamento preparatório correto para a busca do misticismo. Com muita frequência, tais crenças e práticas religiosas se tornam um fim em si próprias em lugar de levarem os seus devotos a uma situação de conhecimento intuitivo mais profundo e de sabedoria superior, sem falar da união mística com o poder divino (Hoeller, 1993, p. 16).

Vale perguntar, contudo, se na literatura de Campos de Carvalho o misticismo leva mesmo a uma “sabedoria superior”, a uma “união [...] com o poder divino”. As obras literárias do autor mineiro chegam amiúde a uma destas constatações: 1) um outro mundo, o mundo original, parece existir, mas regressar a ele é tarefa assaz penosa e 2) provavelmente inexiste outro mundo, mas parece haver uma salvação aqui mesmo, por meio da união com o feminino. Essas duas

constatações corresponderiam a uma sabedoria superior? A união com a mulher corresponderia a uma verdadeira salvação, a uma união com o poder divino? São questões difíceis de responder. A literatura de Campos de Carvalho não conclui que há de fato um outro “Reino” ou mundo, que o retorno a ele está garantido e que a plenitude será um dia finalmente alcançada; ou, alternativamente, que uma salvação neste mundo por meio da união com o feminino pode ser facilmente angariada e sustentada. Ao invés do desocultamento ou da revelação de uma realidade mais elevada, o conhecimento adquirido costuma ser escasso ou mesmo nulo. Com frequência, outra realidade superior é suposta, o protagonista sente que já fez parte dela, vê-se um forasteiro exilado numa realidade inferior de tempo e morte, indaga-se quanto à possibilidade de regressar à realidade superior, mas não encontra resposta ou resolução definitivas para as suas angústias.⁵ Pode-se argumentar, portanto, que a obra literária do autor mineiro apresenta uma das principais funções da literatura tratada por Umberto Eco (2003, p. 21): fornecer uma “educação ao Fado e à morte”, posto que seus protagonistas costumam se debater com o tempo, tentam negá-lo, mas enfim se veem incapazes de se desvencilhar dele.

especificidades nas narrativas

Não pode ser demasiadamente enfatizado, porém, que cada obra de Campos de Carvalho tem suas especificidades. Considere-se novamente *A chuva imóvel*. Nesse romance, nenhuma salvação através de uma via mística é garantida; no entanto, um conhecimento especial é alcançado, de acordo com o narrador. Ele afirma: “enfrentei a Deus sem esperar o Dia do Juízo” (Carvalho, 1963, p. 12) e relata uma visão na qual esteve face a face com a deidade, reconhecendo-se nela:

Faz sete anos, poderia fazer sete séculos ou sete minutos [...]. Acordo e vejo-O nitidamente à minha frente, junto à parede, de pé, fitando-me [...]: reconheci-O como se reconhece alguém diante de um espelho [...]. Era, e é, todo negro, um verdadeiro príncipe etíope, só os olhos em brasa para identificá-Lo (*ibid.*, 1963, p. 3).

Porque o narrador se reconhece no “príncipe etíope”, como se estivesse “diante do espelho”, a ideia de tal figura ser o diabo da mitologia judaico-cristã parece imprecisa. A figura corresponde provavelmente ao Criador de André, no qual ele, criatura, vê-se refletido. O tom por vezes melancólico, por vezes perturbado da narração ao longo do livro parece se dever em parte a esse relato visionário. O narrador rompe com a figura da visão, e sugere antagonizá-la: “[...] me desfiz de Deus [...]” (*ibid.*, p. 7). A natureza desse Deus pode ser pensada a partir da expressão *ATOMS AT WORK* reiterada várias vezes pelo narrador, que parece ter dois sentidos. A expressão remete, como a fortuna crítica costuma apontar, ao contexto da Guerra Fria e suas bombas atômicas superpoderosas. Átomos estão sendo trabalhados – *ATOMS AT WORK*. Porém o termo “ATOM”

⁵ Os termos “revelação” e “desocultamento” aqui aproveitados são tomados da crítica Dalila Lello Pereira da Costa (2018), que trata do esoterismo em obras de Fernando Pessoa.

não significa apenas “átomo” em inglês. Pode remeter também à figura do Deus-Criador numa obra seminal de esoterismo, o *Corpus Hermeticum*, atribuído a Hermes Trismegisto (entidade tida como a sobreposição do deus grego Hermes e do deus egípcio Thot). Numa nota de rodapé ao tratado IV da obra, “Atom” é apontado pelo estudioso Américo Sommerman (2019, p. 97) como uma das designações do Deus-Criador. A deidade seria a “Segunda Inteligência: o Segundo Nous, que é o *Nous-Demiurgo*, ou seja, a Inteligência Criadora, Atom, conforme lemos no *Poimandres* [isto é, o primeiro tratado do *Corpus Hermeticum*], Livro I, versículo 9 [...]” (*ibid.*, *idem*). Eis o trecho de Hermes Trismegisto referido por Sommerman:

[...] a Inteligência-Deus (*Nous*), sendo masculina e feminina, existindo como Vida e Luz, engendrou, pela Palavra, outra Inteligência Criadora (outro *Nous-Demiurgo*) [ou Atom]: o Deus do fogo e do fluido, que, por sua vez, configurou sete regentes, ministros ou governadores, os quais envolveram em seus círculos o mundo sensível [...] (Hermes Trismegisto, 2019, p. 68).

Há uma hierarquia entre as duas entidades: a “Inteligência-Deus” superior, simultaneamente masculina e feminina (*Nous*), e o Deus-Criador inferior, Atom, a “Segunda Inteligência”. Ao que tudo indica, o narrador de *A chuva imóvel* alcançou um conhecimento precioso sobre essa deidade inferior, que parece figurar entre outros *ATOMS* ou liderá-los, como a Segunda Inteligência Criadora encabeça sete regentes no *Poimandres*. Desde a sua visão, o narrador parece entender melhor o cosmo à sua volta. Contudo, vive angustiado, pois o mundo é regido não por um Deus altíssimo, mas por deidades inferiores. De acordo com um dos sentidos da expressão, essas deidades estão em plena atividade – “*ATOMS AT WORK*” – e, como sugerem fortemente estes trechos, elas são malignas e não estão a serviço da humanidade: “Que nos espreitam não há dúvida: lá estão seus miradores! Quando não o fossem, da própria Lua, de Vênus, de Marte nos espreitariam. Tramam alguma coisa, sempre tramaram: para isso vivem, vivem para isso. E eu com os meus dois pés, sem asas, igual a todos [...]” (Carvalho, 1963, pp. 7-8); “Lá fora, mais do que aqui, espreitam-nos por trás das nuvens, eu sei disso, e ninguém mais do que eu sabe” (*ibid.*, p. 25). Há fortes indícios, então, de que *A chuva imóvel* dialoga com o *Corpus Hermeticum*. Quanto ao Deus primevo e criado, “masculino e feminino”, a “Primeira Inteligência” de acordo com Hermes Trismegisto, aparenta restar desconhecido ao narrador do romance. Parece que o narrador alcançou apenas um conhecimento modesto sobre o cosmo, aquele atinente ao mundo manifesto, governado pelos *ATOMS AT WORK*. Portanto *A chuva imóvel* sublinha ignorância, a não resolução dos grandes mistérios, ainda que tal ignorância não seja completa.

Cada narrativa de Campos de Carvalho tratada acima sonda o mistério à sua maneira. Trata-se de uma sondagem ironizada, porque acompanhada de fracasso, em maior ou menor grau. Assim, a máquina da escrita carvalhiana é ambivalente, composta de engrenagens contraditórias: esta engrenagem promove o misticismo; aquela coloca o misticismo em xeque. Seus protagonistas estão sempre mais ou menos perdidos, tal como um navio que se serve de precário leme, esse leme sendo alguma forma de misticismo. O narrador de “Os trilhos” menciona,

justamente, servir-se de um “[l]eme [...] inútil, puramente cabalístico” (*idem*, 1960, p. 67). As variedades de misticismo dos protagonistas carvalhianos, sejam quais forem, são apresentadas como falíveis, e eles permanecem navegando num mar confuso, sem uma terra firme à vista capaz de lhes garantir salvação ou transcendência. A metáfora marítima em “Os trilhos” não é gratuita, e é retomada em *O púcaro búlgaro*. Em busca da origem perdida, do “ovo” primordial, há de se navegar por um mar de mistérios:

[...] me interessam as águas [...] que me levarão aonde eu quero e que no momento não consigo recordar o que seja nem onde esteja. Sei que se trata de algo extraordinário, tão extraordinário que me escapa, e por isso e para isso exatamente aqui estou, vertendo a lama do meu pensamento até que escorra o petróleo da sabedoria. A imagem pode não parecer muito boa, e na verdade nem poderia ser, que esta justamente é a fase de sondagem e o que procuro e ainda há de vir é o insondável. Deve ser qualquer coisa relacionada com viagens, que falei muito de Colombo [...]: já tenho assim Colombo, e só me falta o ovo (Carvalho, 1964, p. 17).

Cabe apenas ressalvar, quanto ao trecho acima, que o narrador de *O púcaro búlgaro* parece estar menos interessado no descobrimento de um “Novo Mundo” do que num mundo anterior, original.

espantalho habitado de pássaros

O narrador da novela *Espantalho habitado de pássaros* apresenta uma percepção de tempo semelhante àquela dos demais narradores carvalhianos abordados. Os 11 capítulos da novela apresentam saltos temporais, de modo que a narração não é linear. Em acréscimo, o espaço da narrativa, uma cidade não nomeada, mostra-se despojado de índices nacionais e locais. Como de costume na ficção de Campos de Carvalho, o narrador se considera uma espécie de estrangeiro: “[...] não passo de um forasteiro [...]. [...] Sou um forasteiro [...]” (*idem*, 2001, p. 172), declara ele no capítulo de abertura. De modo parecido com o que se vê em *Vaca de nariz sutil* e em *A chuva imóvel*, uma das obsessões do narrador é uma contrapartida feminina – Desdêmona, sua amiga de infância, dos tempos em que ambos “não tínhamos sexo; naquele tempo o sexo não era o que é hoje, quando parece que já nasce com o indivíduo [...]” (*ibid.*, p. 176).

Perpassa *Espantalho habitado de pássaros* a questão da perda da inocência do narrador e de Desdêmona, agora prostituta. O narrador procura revê-la após receber uma informação sobre ela, e vai ao bordel onde ela trabalha. Ao descrever o estabelecimento e as pessoas ao redor, ele atribui imobilidade ao tempo:

A loura que tentou puxar conversa comigo [...] terá vinte anos, nem isso, e já parece ter a idade de sua profissão, *a mais antiga do mundo*. Aliás, todos aqui estamos velhos de repente, muito

mais do que o prédio e a cidade, e só não digo que já estamos mortos porque isso seria uma ofensa aos mortos: que eles se putrefazem às escondidas (*ibid.*, pp. 179-180, grifos do autor).

No trecho, o narrador funde as fronteiras entre passado, presente e futuro. Não vincula à prostituição fatores históricos e econômicos, como o faz, por exemplo, Emma Goldman (2019) num ensaio dedicado ao tema; pelo contrário: ele destaca a antiguidade da profissão. Além disso, constata velhice em todas as pessoas jovens do lugar, antevendo-as como cadáveres.

Um ponto importante da novela é o reencontro do narrador com Desdêmona. Ao exercer “a profissão mais antiga do mundo”, ela se identifica como “Dorothy” (*ibid.*, p. 191). Esse nome feminino remete a *O Mágico de Oz*, o primeiro de uma série de 14 livros de autoria de L. Frank Baum. No primeiro livro da longa série de Baum, um dos vários protagonizados por Dorothy, a jovem heroína é “varrida de seu próprio país e colocada no meio de uma terra estranha” (Baum, 2020, p. 27), onde faz amizade com figuras peculiares, entre elas o Espantalho. O Espantalho observa com curiosidade três necessidades na garota: a de beber água, a de alimentar-se e a de dormir, nenhuma das quais o acomete. De um modo geral, ele vê-se ileso quanto a vários dos desconfortos possíveis do mundo à sua volta. Livre desses sofrimentos inconvenientes, o Espantalho não se dá, contudo, por satisfeito. Por encontrar dentro de si apenas palha e não um cérebro, conclui, equivocadamente, ser faltó de inteligência. Ele se junta a Dorothy movido pelo desejo de angariar um cérebro que lhe possa conceder Oz, o afamado mágico governador da Cidade das Esmeraldas. Dorothy também se interessa pela ajuda do mágico, pressupondo, também equivocadamente, ser incapaz de voltar para a sua terra natal mediante seus próprios recursos. Aos dois aventureiros unem-se ainda o Lenhador de Lata, supostamente sem coração, e o Leão Covarde, supostamente sem nervo (ou coragem), logo convencidos de que Oz poderá dar-lhes o que não têm. Na realidade, as quatro personagens viajantes não estão cientes de suas habilidades: elas não se autoconhecem. Dorothy não se dá conta, mas já detém os meios para voltar para a sua terra de origem – seus sapatos encantados obtidos com a morte da Bruxa Má do Leste. O Espantalho não se dá conta, mas algumas de suas ações provam-no o mais astuto do grupo. De modo similar, as lágrimas frequentes do Lenhador de Lata confirmam a presença de um “coração” nele e várias das ações do Leão Covarde provam-no valente, dotado de nervo. Uma vez que o grupo de quatro viajantes deseja o que já tem, a viagem empreendida mostra-se um quase perfeito despropósito, o que sublinha quanto pouco eles se autoconhecem.

Há uma dualidade espacial em *O Mágico de Oz*. De um lado o Kansas, a terra natal e cinzenta de Dorothy; de outro, apartada por um deserto de areias mortíferas, a multicolor Terra de Oz. Uma vez que Dorothy se encontra nessa terra encantada, empenha-se em voltar para seu lar (o último capítulo se chama “De volta ao lar”). Ressonâncias de seu impulso de voltar para casa são encontrados no narrador de *Espantalho habitado de pássaros*: nele se observa uma “sede de origem”, para usar uma expressão de Pereira (2017, p. 54) ao tratar de narradores carvalhianos.

Tal sede de origem também pode ser notada no último romance do autor mineiro. Ao ponderar sobre o significado do “púcaro búlgaro”, Gonçalves afirma que o objeto é

um símbolo sexual, já que é um pequeno vaso, e [...] [o vaso] se relaciona, na simbologia universal, ao órgão sexual feminino [...]. O **púcaro** simboliza o desejo de voltar ao **útero**. O útero, por sua vez, simboliza um período de tranquilidade. Assim temos um paraíso perdido [...] (Gonçalves, 2008, pp. 37-38, grifos do autor).

Esse “útero” faz lembrar os “gestos [...] metidos no útero da algibeira” do narrador de “Os trilhos” (Carvalho, 1960, p. 68). Considerando a sede de origem de que fala Pereira (2017, p. 54) e o desejo de narradores carvalhianos de transcender o mundo, a constatação de Gonçalves (2008, pp. 37-38) é relevante. Percorre vários narradores carvalhianos a ideia ora segura, ora insegura, de que deve haver um mundo original e pleno, seu verdadeiro lar, e que no momento eles peregrinam exilados, forasteiros ou estrangeiros num mundo a que não pertencem. Essa ideia não é apreensível exclusivamente em narradores, mas também num dos protagonistas de *O púcaro búlgaro*, Radamés, o professor de “bulgarologia” e “bulgarosofia”. Ele é descrito como brasileiro, “natural de Quixeramobim” (Carvalho, 1964, p. 32), porém depois de ver perdida a possibilidade de ter um relacionamento amoroso com Rosa, empregada doméstica de Hilário, Radamés não tarda a declarar-se búlgaro, aos gritos: “SOU UM BÚLGARO [...]” (*ibid.*, p. 87). Fracassar em unir-se ao feminino, como fica sugerido no romance, é análogo a estar longe da origem, exilado. Fracassado no amor, Radamés, cuja origem pretensamente exótica é sugerida por seu sobrenome, Stepanovicinsky, sente falta de uma terra natal, a qual ele reconhece na Bulgária.

O narrador de *Espantalho habitado de pássaros*, por seu lado, renuncia sua convicção de existir um outro mundo:

Nos anos que se seguiram [à infância], a imagem de Desdêmona não mais me saiu do pensamento, embora eu vivendo [...] às voltas com o meu futuro, o que é hoje apenas este presente. [...] Uma vez, no bonde, tive que ir até o banco da frente para ver se não era ela [...]: só então me dei conta de que ela já seria então uma mulher, e não mais como eu ainda a imaginava, como teimava ainda em imaginá-la – fora do tempo e do espaço (Carvalho, 2001, p. 184).

Quando usa o verbo “teimar” no pretérito imperfeito, o narrador mostra renunciar à convicção de que sua amiga de infância esteja noutro âmbito ou reino separado. A condição em que se encontra o narrador nessa passagem é, portanto, de dupla alienação: alienado do mundo temporal, não totalmente aceito por ele, e alienado do suposto âmbito além do tempo e do espaço, tido por ele melancolicamente, no trecho acima, como conjectura esperançosa e não como algo assegurado.

considerações finais

O mundo retratado nas narrativas carvalhianas é, como se viu, amiúde sugerido como o produto de uma queda, um âmbito decaído cujas principais propriedades são o tempo e a morte. Se os protagonistas carvalhianos costumam rejeitar o mundo, cabe perguntar se conseguem sair vitoriosos dele, transcendê-lo. Considerando *O púcaro búlgaro*, a resposta à pergunta não é tão simples e direta. À primeira vista, parece que não: a “TERRA NOBIS IGNOTA” (*idem*, 1964, p. 52) não é desvelada, e o tempo, ainda que supostamente morto pelo narrador – “saí para matar o tempo e matei-o” (*ibid.*, p. 18) –, não morre realmente, pois se impõe e prevalece: nas páginas finais do romance, com as horas passando no relógio da parede, fica patente, mais do que nunca, o fracasso dos pseudoviajantes, que nunca zarpam. Triunfa o mundo temporal ao som do relógio: “Tic-tac, tic-tac, tic-tac... [...] Tic-tac, tic-tac, tic-tac... [...] Tic-tac, tic-tac, tic-tac...” (*ibid.*, p. 91, 92, 95). Num segundo exame, contudo, pode-se constatar que uma forma de transcendência ou salvação existe, não noutro “Reino”, porém na própria “Terra aterradora”. É de especial interesse para a questão que, entre os pretensos expedicionários, Expedito seja precisamente aquele que foge com Rosa, a trabalhadora doméstica do narrador. Ele trava um relacionamento amoroso com ela, derrotando outros pretendentes, incluindo Radamés e o próprio narrador e, assim, por meio de sua união com o feminino, aparenta lograr uma salvação ou “expedição”. Daí o seu nome próprio, Expedito – aquele que partiu. Os demais aspirantes à fuga veem-se alienados não só da Bulgária, aonde não chegam, como também de uma contrapartida feminina neste mundo, restando-lhes “matar o tempo” no sentido mais banal, jogando uma partida de pôquer, episódio que serve de fecho ao livro.

Nas narrativas de Campos de Carvalho, uma mulher especial costuma fornecer uma possibilidade de salvação no próprio mundo conhecido. Após apresentar uma tanto ruminante quanto cômica especulação sobre a existência de um outro mundo, *O púcaro búlgaro* parece chegar à mesma ideia de André Breton, líder do movimento surrealista, em *Arcano 17*, a ideia de uma “salvação terrestre pela mulher”, salvação esta que tende a “consagrar a carne no mesmo grau que a alma, a fazê-las passar por não dissociáveis” (Breton, 1986, p. 38), de modo que, através do amor carnal, “[a] eternidade está aqui, como em nenhum outro lugar, apreendida no próprio instante” (*ibid.*, p. 107). Essa ideia é sugerida em *O púcaro búlgaro* por meio da fuga amorosa de Expedito e Rosa. Essa é, todavia, a única ocasião em que a salvação terrestre por meio de uma mulher aparentemente comum constitui na literatura carvalhiana uma alternativa de salvação, pois Rosa não parece ser especial, e sim uma mulher como tantas outras, diferentemente das personalíssimas Valquíria e Andréa. Tudo somado, *O púcaro búlgaro* é uma obra otimista na produção carvalhiana, ao contrário do que se costuma pensar, pois nela se sugere a possibilidade de salvação ou transcendência aqui, neste mundo, por meio de uma mulher sem traços especiais, à diferença, por exemplo, da contrapartida feminina do narrador de *Vaca de nariz sutil*, que mora no “limiar da eternidade” (Carvalho, 1961, p. 33).

Evidentemente, as considerações acima sobre o misticismo na ficção de Campos de Carvalho não fazem jus à complexidade do assunto, que merece estudos detidos e detalhados. Entretanto, se elas puderem encorajar novas inquições nesse tocante, este singelo estudo terá alcançado o seu objetivo central.

referências bibliográficas

ALEXANDRIAN, Sarane. *História da filosofia oculta*. Tradução: Carlos Jorge Figueiredo. Lisboa: Edições 70, 1983.

BAUM, L. Frank. *O mágico de Oz*. Tradução: Luis Reyes Gil. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BRETON, André. *Arcano 17*. Tradução: Maria Teresa de Freitas e Rosa Maria Boaventura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

CARVALHO, Campos de. *Tribo*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1954.

CARVALHO, Campos de. *A lua vem da Ásia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

CARVALHO, Campos de. Os trilhos. In: *Revista Senhor*, Ano II, n. 11, jan. 1960, pp. 67-70.

CARVALHO, Campos de. *Vaca de nariz sutil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

CARVALHO, Campos de. *A chuva imóvel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

CARVALHO, Campos de. *O púcaro búlgaro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

CARVALHO, Campos de. *Espantalho habitado de pássaros*. In: Vários autores. *Os Dez Mandamentos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

CAVALCANTI, Augusto Guimaraens. *Campos de Carvalho contra a lógica (uma viagem ensaística em torno de O púcaro búlgaro)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

CORPUS HERMETICUM [obra de autoria desconhecida atribuída a Hermes Trismegisto]. Tradução, edição, introdução e notas de Américo Sommerman. São Paulo: Polar, 2019.

COSTA, Dalila L. Pereira da. *O esoterismo de Fernando Pessoa*. Introdução e posfácio: António Quadros. 5 ed. Porto: Lello Editores, 2018.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FERREIRA, Arthur Barboza. *A lua vem da Ásia* de Campos de Carvalho como paródia de *Viagem ao fim da noite* de Louis-Ferdinand Céline. *ALEA* (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, pp. 119-131, jan./abr. 2023a. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/57676/31519>. Acesso em: 25 jun. 2023.

FERREIRA, Arthur Barboza. O tempo gnóstico como fator estruturante de *A lua vem da Ásia*, de Campos de Carvalho. *O eixo e a roda* (UFMG), Belo Horizonte, v. 32, n. 1, pp. 32-47, 2023b. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/23463. Acesso em: 23 out. 2023.

GOLDMAN, Emma. *Questão feminina*. Tradução e organização: Gabriela Brancaglion. São Paulo: Biblioteca Terra Livre, 2019.

GONÇALVES, Douglas Ferreira. *Da Ásia à Bulgária: um caminho impossível*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2008.

HOELLER, Stephan A. *Os arcanos maiores do tarô e a cabala (A estrada real)*. Tradução: Claudia Gerpe. 9. ed. São Paulo: Editora Pensamento, 1993.

MORAIS, Edevaldo Cândido. *Viagem ao desconhecido: desventuras na obra reunida de Campos de Carvalho*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, MG, 2015.

PEREIRA, Angelo Balbino Soares. *A teoria da metempsicose pitagórica*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2010.

PEREIRA, Roberval Alves. *Campos de Carvalho: maldição e inocência*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2017.

PLATÃO. *O banquete*. Tradução, notas e comentários: Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2017.

SCHOLEM, Gershom Gerhard. *A cabala e seu simbolismo*. Tradução: Hans Borger e J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SOMMERMAN, Américo. Introdução e notas. In: *Corpus Hermeticum*. São Paulo: Polar, 2019.

SPAREMBERGER, Alfeu. *Campos de Carvalho: a subjetividade condicional*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 1989.

O Judeu Errante em *Imortalidade* (1925), de Coelho Neto

The Wandering Jew in Coelho Neto's Imortalidade (1925)

Autoria: Ana Resende

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1294-0740>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4379691112134995>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.222282>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/222282>

Recebido em: 20/02/2024. Aprovado em: 18/07/2024.

Editores responsáveis: Bruno Vitorino e Bruna Martins Coradini.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, ano 13, n. 24, jan.-jun., 2024. E-ISSN: 2525-8133

Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniae>. Contato: opiniae@usp.br

 fb.com/opiniae  [@revista.opiniae](https://twitter.com/revista.opiniae)  <https://usp-br.academia.edu/opiniae>

Como citar (ABNT)

RESENDE, Ana. O judeu errante em *Imortalidade* (1925), de Coelho Neto. *Opiniões*, São Paulo, ano 13, n. 24, jan./jun., pp. 41-55, 2024. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/222282>. DOI:

<https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.222282>. Acesso em: XX mês. 20XX.



Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)

Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniões* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

o judeu errante em *imortalidade* (1925), de coelho neto

The Wandering Jew in Coelho Neto's Imortalidade (1925)

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.222282>

Ana Resende¹

Doutoranda no Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

 <https://orcid.org/0000-0002-1294-0740>

 <http://lattes.cnpq.br/1166924688195273>

 hoelterlein@gmail.com

¹ Ana Resende é doutoranda no Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

No Brasil, para além de alguns esforços individuais, parece não ter havido muito interesse pelo estudo da figura do Judeu Errante. O presente artigo propõe-se mostrar como os temas de Fausto e do Judeu Errante, que já haviam aparecido em *The Monk* (2002), de Matthew Gregory Lewis, em episódios separados, relativos a personagens diferentes, reaparecem no romance *Imortalidade* (1925), de Coelho Neto, em uma combinação engenhosa, que, no entanto, contém os motivos fundamentais da narrativa do Judeu Errante: longevidade sobrenatural, errância e ofensa contra a divindade.

Palavras-chave

Judeu Errante. Imortalidade. Coelho Neto.

Abstract

Despite individual efforts, the figure of the Wandering Jew in Brazilian literature has not been studied enough. The aim of this article is to illustrate how the themes of Faust and the Wandering Jew, which were already mentioned in Matthew Gregory Lewis's *The Monk* (2002), are utilized in Coelho Neto's *Imortalidade* (1925) in an ingenious combination, which nonetheless contains the fundamental themes of the Wandering Jew narrative: supernatural longevity, wandering and offense against divinity.

Keywords

Wandering jew. Imortalidade. Coelho Neto.

[A]ntes de ser um homem, um viajante,
um maldito, um herói de romance –
que horror! –, eu sou um mito.

*Jean D'Ormesson + Histoire du juif errant*²

introdução

No Brasil, para além de alguns esforços individuais, parece não ter havido muito interesse pelo estudo da figura do Judeu Errante. No artigo “Ahasvero, tema literário” (1997), uma das poucas exceções a essa constatação, Hélio Lopes se volta para a produção lírica de Junqueira Freire, Fagundes Varela e Castro Alves e reconhece a presença da lenda associada ao imaginário romântico europeu da época em exemplares do nosso Romantismo:

[d]e que maneira o nosso Romantismo aproveitou-se da legenda célebre? De Junqueira Freire pode-se ler, em *Inspirações do claustro*, um longo poema [...] sob o título de “O renegado/Canção do judeu”. [...] o poema [...] se inclui na tradição que individualiza em Ahasvero o povo judaico. Outra interpretação, a mais comum, encontra-se no título dado por Castro Alves a seu poema: “Ahasverus e o gênio” [...]. A ideia desse poema, escrito em 1868, não é original. Fagundes Varela, três anos antes, empregara a mesma comparação (Lopes, 1997, p. 311).

O interesse pelo tema de Asvero predominou na segunda metade do século XIX em uma variedade de idiomas e meios literários, aspecto que também é constatado por Hélio Lopes ao destacar a contribuição e a importância de autores como os franceses Edgard Quinet e Eugène Sue na diversificação da interpretação da história:

[a] legenda de Ahasvero seduziu os escritores do século dezenove. Provavelmente os franceses Jean-Pierre Béranger (1780-1857), com “Le juif errant” (1831), Edgard Quinet (1803-1875), com o poema “Ahasvérus” (1839), e Eugênio Sue (1804-1857), com o romance “Juif errant” (1844), terão sido os canais literários mais próximos a alimentar nossos poetas (Lopes, 1997, p. 310).

No entanto, percebemos que pouca atenção se deu até agora à prosa de ficção brasileira sobre o Judeu Errante e, em particular, a romances que incluem essa figura. Dentre eles, destacamos *Imortalidade*, publicado em 1925 por Coelho

² No original: “[A]vant d'être un homme, un voyageur, un maudit, un héros de roman – quelle horreur! –, je suis d'abord un mythe”. D'ORMESSON, Jean. *Histoire du juif errant*. Paris: Éditions Gallimard, 1990, p. 491.

Neto. Com Mary Elizabeth Ginway (2023), entendemos que é preciso reavaliar as obras de cunho sobrenatural de Coelho Neto, uma tendência que vem ocorrendo nas últimas décadas com “a emergência do campo dos estudos do gótico no Brasil” (Ginway, 2023, tradução nossa)³, em que a estudiosa destaca os trabalhos de Daniel Serravalle de Sá, Alexander Meireles da Silva e Maurício César Menon.

Ginway observa na introdução da recém-lançada edição norte-americana de *Esfinge: um romance neogótico do Brasil* que “[e]studar Coelho Neto é fazer um curso intensivo sobre canonização literária e política da história literária” (Ginway, 2003, tradução nossa).⁴ A opinião dos críticos a respeito da obra do autor sempre foi ambivalente e, em sua maioria, pouco afeita à diversidade de seus escritos, em que se destacavam ora as características “documentais” e “históricas”, ora as “ornamentais”.

A visão negativa acerca das obras de Coelho Neto em que figuravam temas sobrenaturais já estava presente desde fins do século XIX e não era raro que estivesse associada à crítica pela falta de vinculação desses temas à realidade brasileira, como se pode ver nas considerações de Araripe Júnior no ensaio *Movimento de 1893. O crepúsculo dos povos* (1896). No século seguinte, como recorda Ginway, o crítico e historiador da literatura Alfredo Bosi praticamente ignorou, em seu livro sobre o Pré-modernismo, os romances de cunho sobrenatural, limitando-se a breves referências anedóticas o interesse de Coelho Neto pelo espiritismo e pelas ciências ocultas. No entanto, o “verdadeiro valor da obra de Coelho Neto” (Ginway, 2023, tradução nossa)⁵ parece residir justamente nesses escritos, que desde os anos de 1990 têm sido objeto de atenção de pesquisadores brasileiros e estrangeiros.

Se, porém, o romance *Esfinge*, publicado em 1908, vem chamando a atenção da crítica e teve algumas reedições no Brasil e no exterior (passando a integrar em 2023 a coleção “MLA Texts and Translations”, da Modern Language Association norte-americana), o romance *Imortalidade* ainda permanece esquecido, sem reedições ou bibliografia crítica quase um século depois de ter sido publicado.

1. errâncias

Os alemães o chamaram “*Der ewige Jude*”; os ingleses o definiram como “*The Wandering Jew*” e os espanhóis o trataram por “*Juan Espera en Dios*”. A figura do Judeu Errante⁶ está presente em aparições esporádicas nas crônicas literárias desde o século XIII e, apesar da escassez de evidências históricas e dos

³ No original: “The emergence of the field of gothic studies in Brazil”.

⁴ No original: “To study Coelho Neto is to have a crash course in literary canonization and the politics of literary history”.

⁵ No original: “[T]rue value of Coelho Neto’s oeuvre”.

⁶ A versão tradicional da lenda do Judeu Errante conta que, no trajeto para o Calvário, Jesus parou para descansar diante da casa de um homem judeu. O homem zombou de Jesus, mandando-o andar mais depressa, e Cristo o amaldiçoou a vagar pelo mundo até o seu retorno. Desde então, o judeu imortal, convertido ao cristianismo, passou a percorrer o mundo e contar a todos sua história, servindo de testemunha dos acontecimentos da paixão e da verdade cristã. Com o passar do tempo, várias figuras bíblicas foram associadas ao Judeu Errante, incluindo Cam e Malco, e essas associações também foram alimentadas pela tradição geral do castigo eterno infligido àqueles que ofendem a divindade.

“nomes e circunstâncias associados ao judeu e sua maldição variarem em cada relato” (Baring-Gould, 1867, p. 5, tradução nossa),⁷ sua fama foi tal que por muitos séculos acreditou-se que ele havia realmente existido.

O Judeu Errante é conhecido por muitos nomes.⁸ “Asvero”, provavelmente sua denominação mais popular, incluindo as variantes “Ahsvero”, “Ahasvero”, “Aasvero” e “Assuero”, é “a transcrição hebraica do nome do rei persa Xerxes” (Lopes, 1997, p. 309), além de ser mencionada no panfleto *Kurze Beschreibung und Erzählung von einem jüden mit Namen Ahasverus [Breve descrição e história sobre um judeu chamado Asvero]* (1602).

Richard Cohen destaca que o panfleto forneceu uma boa descrição da aparência física de Asvero: “ele está malvestido e descalço, é alto, magro e descarnado, com cabelos longos e desgrenhados, e semblante macilento” (Cohen, 2008, p. 149, tradução nossa),⁹ e é provável que essa descrição tenha servido de base para as representações posteriores do Judeu Errante que também podiam incluir: bengala ou cajado; barba; a cabeça coberta; um saco; calçados e vestimentas exóticas; marca física; porte ou postura diferenciada.

A variedade de tipos que o Judeu Errante incorporou e a imensa quantidade de elaborações a que sua figura tem se submetido sempre fascinaram os críticos. Ele passou a assombrar a nossa cultura, reaparecendo em momentos de crise, em conjunturas “em que surgem novas correntes de pensamento ou transformações sociais” (Cohen, 2008, p. 147, tradução nossa).¹⁰

Além disso, como afirma Lisa Lampert-Weissig (2016), é possível entender a figura do Judeu Errante como uma espécie de epítome do transnacionalismo e do trans-historicismo, estendendo-se além dos limites das nações e dos períodos, tal como demonstram as diferentes denominações que recebeu, mencionadas no início deste tópico, condicionadas por forças literárias, sociais e culturais específicas de diversos contextos históricos nacionais.

⁷ No original: “The names and the circumstances connected with the Jew and his doom vary in every account”.

⁸ Um dos primeiros estudos a respeito do Judeu Errante foi publicado em 1884 por Leonhard Neubaur, *Die Sage vom ewigen Juden*, e ganhou sucessivas reedições. Além disso, Neubaur publicou o artigo “Bibliographie der Sage vom ewigen Juden” em 1893, que, ampliado em 1911, foi republicado com o título de “Zur Bibliographie der Sage vom ewigen Juden”. À pesquisa de Neubaur, somaram-se no século XX os trabalhos de Gaston Paris, “Le Juif errant” (1903), Alice M. Killen, “L’Évolution de la légende du Juif errant” (1925), George K. Anderson, *The Legend of the Wandering Jew* (1965), provavelmente a pesquisa mais ampla sobre a lenda, suas fontes e ocorrências na literatura mundial, acrescida de um apêndice, “Notes on the Study of the Legend”, no qual o autor forneceu um sumário cronológico das pesquisas publicadas até então. Nas décadas seguintes, Edgar Knecht publicou um artigo bibliográfico em três partes: “Le Mythe du Juif errant: Esquisse de bibliographie raisonnée” (1974, 1976, 1977), e, mais recentemente, podemos destacar os trabalhos de Simonetta Falchi (2012) e Lisa Lampert-Weissig (2016, 2017) sobre o tema. O artigo de Carolina Michaelis, “O Judeu Errante em Portugal” (1887-1889), merece atenção por se tratar de um dos primeiros textos a abordar a presença do Judeu Errante na literatura de língua portuguesa. No entanto, o alcance da figura de “João Espera em Deus” parece ter ficado restrito à Península Ibérica.

⁹ No original: “[H]e is shabbily dressed and barefoot, tall, lean, and gaunt, with long, wild hair and a ragged countenance”.

¹⁰ No original: “[W]hen new currents of thought or social transformations are emerging”.

No entanto, podemos afirmar que a sobrevida do Judeu Errante é resultado da manutenção de um “esqueleto da história” (Baldick, 1987),¹¹ ou ainda, como chamou Marcin Klik (2016, p. 96, tradução nossa),¹² de um “esquema narrativo recorrente” que se repete “em diferentes variantes nas obras literárias”. No caso do Judeu Errante, o tal “esqueleto ou esquema” é a lenda de um mortal que insulta uma divindade e atrai para si uma maldição que lhe proporciona a imortalidade, condenando-o a vagar pelo planeta: “o único ponto em que tudo coincide é que tal indivíduo existe numa condição imortal, vagando pela face da Terra, buscando descanso, mas sem encontrar” (Baring-Gould, 1867, p. 5, tradução nossa).¹³

É possível produzir um “esqueleto” ligeiramente diferente, acrescentando ou distorcendo detalhes da narrativa original, mas nenhum dos elementos que aparecem no primeiro “esqueleto” poderia ser deixado de fora. Como podemos constatar neste esquema narrativo, que também é mencionado por Marie-France Rouart (1996), o aspecto determinante é a imortalidade e não a errância do personagem maldito.

Não é raro, porém, que essa narrativa, aberta a todo tipo de adaptação e elaboração, englobe também diversas histórias incompatíveis. Rouart (1996) destaca as inúmeras metamorfoses sofridas pela figura mítica do errante que, graças à sua plasticidade, foi capaz de integrar e se adaptar aos mais diversos cenários históricos e sociais correspondentes aos períodos nos quais se viu inserida, incluindo a nossa própria época.

Eino Railo (2019, tradução nossa)¹⁴ observa que suas “intermináveis andanças [...] fizeram dele uma testemunha viva da história”, mas também um “veículo adequado para ideias acerca das vicissitudes e do futuro da humanidade”, enfatizando a dupla temporalidade que informa a representação do Judeu Errante. Para Lisa Lampert-Weissig (2017, p. 175, tradução nossa),¹⁵ “esses elementos duais estão relacionados entre si de formas complexas e múltiplas”.

Provavelmente, o que explica a extraordinária vitalidade literária do Judeu Errante é sua “capacidade camaleônica de assumir uma forma que reflete determinada época” (Felsenstein, 1995, p. 62, tradução nossa),¹⁶ bem como sua importância como meio de exorcizar fantasmas culturais, dando-lhes, pelo menos, um formato reconhecível.

Como destaca Richard Cohen (2001, p. 31, tradução nossa),¹⁷ “o Judeu Errante serviu de suporte para a projeção e reformulação de ideias e sonhos políticos, teológicos, sociais e pessoais”. Com o passar do tempo, o interesse que a obra despertou levou a muitas reimpressões, traduções e adaptações do panfleto anônimo por artistas e intelectuais judeus e não judeus, e frequentemente a figura

¹¹ No original: “[S]keleton story”. Optamos pela tradução direta, mas é importante não perder de vista o outro sentido da expressão: “história-mestra”.

¹² No original: “[R]ecurrent narrative schema” e “in different variants in literary works”.

¹³ No original: “The only point upon which all coincide is, that such an individual exists in an undying condition, wandering over the face of the earth, seeking rest and finding none”.

¹⁴ No original: “The endless wanderings of the Jew made him a living witness to history” e “a suitable vehicle for ideas concerning the vicissitudes and future of humanity.”

¹⁵ No original: “These dual elements are related to one another in ways that are complex and multiple.”

¹⁶ No original: “[C]hameleon-like ability to take on a form that reflects a given age”.

¹⁷ No original: “[Le] Juif errant servait de support à la projection et à la reformulation d’idées et de rêves politiques, théologiques, sociaux et personnels”.

do Judeu Errante se desviou do sentido original da lenda e confiou a Asvero uma mensagem que correspondia às múltiplas conotações literárias associadas a ele. E foi assim que o mito medieval se transformou em metáfora moderna.

2. *imortalidade*

O enredo de *Imortalidade* se desenvolve a partir da história de Everardo, jovem castelão de Crèvecœur, que, aos 25 anos, herda o castelo arruinado de seu pai. Se, por um lado, a crueldade dos senhores de Crèvecœur fizera com que seus rivais passassem “ao largo da orgulhosa fortaleza, por não se sentir[em] forte[s] bastante para impor[em]-se à hoste [...] em campo”, temerosos de que os “defensores da monstruosa mole” fossem, na verdade, “demônios que saíam a combate cavalgando dragos e basiliscos” (Coelho Neto, 1925, pp. 10-12); por outro, ela despovoou o solar, dando lugar a “ruínas do casario” que “parecia[m] resto de um incêndio, ainda em rescaldo rubro” (Coelho Neto, 1925, p. 14). Ainda no início da narrativa, portanto, Coelho Neto se vale de procedimentos característicos da ficção gótica, a saber, a descrição de espaços do medo (ou *loci horribiles*) e a figuração de personagens monstruosas para caracterizar a cidadela de Crèvecœur e seus senhores.

“[C]om o sangue árdeo da raça a ferver-lhe nas veias”, o jovem castelão não pensava em outra coisa que não fosse “restaurar a força e a riqueza perdida da sua casa” (Coelho Neto, 1925, p. 14). As motivações de Everardo, no entanto, só estão relacionadas ao desejo de restaurar a glória do castelo para o uso da força e da violência:

[para] cometer arrancadas, [...] entrar por terras de vilões apoderando-se-lhes de toda a colheita, [...] aforciar mulheres, [...] raptar donzelas ou [...] intimar conventos investindo-lhes às portas para apossar-se, com mão sacrílega, do que era do altar e de Deus (Coelho Neto, 1925, p. 15).

Um desejo que parece prestes a se realizar quando Everardo oferece hospedagem a um homem idoso que alega estar em posse dos elixires da riqueza e da vida eterna. Após beber do elixir que roubou do idoso, Everardo é condenado a viver eternamente:

[...] viver sempre, sempre! [...]. Que rumo tomar? Para onde seguir? Não conhecia a terra, mudada como estava; não conhecia a gente, os próprios costumes. Estrangeiro no tempo! Do passado era ele o único no mundo. [...]; ele, porém, vindo de outro século, como se havia de adaptar ao tempo novo? Como? (Coelho Neto, 1925, p. 178).

Nos anos de 1800, o Judeu Errante iniciou sua carreira na literatura inglesa como protagonista ou limitando-se a breves aparições. Ele conheceu grande popularidade entre poetas românticos e autores góticos, que contribuíram para sua

transformação “em uma criatura romântica universal” (Anderson, 1947, p. 382, tradução nossa),¹⁸ enfatizando sua simbologia não mais como “o arrenegado ou o amaldiçoado de Deus”, mas como “o desenraizado marginal e rebelde, o cosmopolita revolucionário e livre” (Pereira, 2014, p. 3). Para Marie-France Rouart (1996, p. 829, tradução nossa)¹⁹, a maldição do Judeu Errante se transformou na “condição de toda a humanidade em seu enfrentamento com o espaço e o tempo”.

Em *The Haunted Castle: A Study of the Elements of English Romanticism* (2019), considerado um dos mais importantes estudos sobre a presença do Judeu Errante na literatura de língua inglesa, Eino Railo enfatizou os “elementos góticos” [Gothic elements] (Anderson, 1965, p. 41, tradução nossa) da figura errante, reconhecendo, no entanto, que o judeu era retratado a partir de “características colhidas promiscuamente de lendas e da literatura que já aparecera sobre o assunto” (Railo, 2019, tradução nossa).²⁰

Mas ele chamou atenção para a importância do romance *The Monk* (2002), de Matthew Gregory Lewis, responsável não só pela introdução do Judeu Errante na literatura inglesa, como também pela sua transformação em um dos grandes mitos da modernidade, assim como ocorreu com o personagem Fausto, ao incorporar “a ambição do homem moderno”²¹ (Falchi, 2012, p. 49, tradução nossa)²² e sua conturbada relação com a divindade, que será tematizada mais de um século depois em *Imortalidade*.

Não é raro que o interesse pela vida eterna aparecesse associado a outros temas, como o do “elixir vitae” (Scarborough, 1917, p. 181). Para Eino Railo (2019, tradução nossa),²³ a ideia do homem que “[desafia] a morte por meios sobrenaturais” serviu de base para esta hibridização entre Fausto e o Judeu Errante,²⁴ que o transformou em uma fonte de horror e de “terror demoníaco” (Railo, 2019, tradução nossa),²⁵ como em *The Monk*:

¹⁸ No original: “[A] universal romantic European creature”.

¹⁹ No original: “[C]ondition of all human beings faced with space and time”.

²⁰ No original: “[F]eatures gathered promiscuously from legends and the literature that had previously appeared on the subject”.

²¹ No original: “[T]he ambition of modern man”.

²² Para Anderson (1965, p. 408), a associação entre as figuras de Fausto e Asvero foi consequência do fato de ambos os personagens “estarem lutando para alcançar um objetivo inatingível, os fins paradoxais de um instinto de vida, por um lado, e um desejo de morte, por outro”, e ele exemplificou isso com a obra *Faust und Ahasver* (1894), de Wilhelm Dworaczek. No entanto, o estudioso reconhece que isso não é suficiente para transformar os dois personagens em um só. Para Simonetta Falchi (2012), essa proximidade entre os personagens também está relacionada ao fato de que *Historia von D. Johann Fausten [História do Dr. Johann Fausto]* (1587), de Johann Spies, e o já mencionado *Kurze Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit Namen Ahasverus*, impresso no ano de 1602, foram publicados em um intervalo de menos de duas décadas e certamente circularam ao mesmo tempo na Europa.

²³ No original: “[D]efying death by supernatural means”.

²⁴ Em *The Monk*, o Judeu Errante aparece como o estranho misterioso que livra Raymond da fantasmagórica freira sangrenta. Seu sotaque faz com que todos pensem que ele é estrangeiro, e muitos chegam a declarar que se tratava, na verdade, do Doutor Fausto, que o Diabo tinha enviado de volta para a Alemanha (Lewis, 2002). Muitas obras inspiradas no episódio da freira sangrenta, publicadas nas décadas seguintes, são a prova da enorme popularidade da narrativa, como, por exemplo, *Almagro and Claude, or Monastic Murder; Exemplified in the Dreadful Doom of an Unfortunate Nun* (1803), *Father Innocent, Abbot of the Capuchins, or, The Crimes of the Cloister* (1803) e *The Demon of Sicily* (1807).

²⁵ No original: “[D]emoniac terror”.

[n]inguém [...] é capaz de compreender a miséria da minha sorte! O fado obriga-me a estar em constante movimento: [...] não tenho um amigo no mundo, e pela inquietação do meu destino nunca vou poder ter. De bom grado eu abriria mão da minha vida miserável, pois invejo quem desfruta do silêncio do túmulo; mas a morte me escapa e foge do meu abraço. Em vão me lanço no caminho do perigo. Mergulho no oceano; as ondas me jogam de volta com horror na praia; [...] o tigre faminto estremece quando me aproximo, e o jacaré foge de um monstro mais terrível do que ele mesmo. Deus colocou seu selo sobre mim, e todas as suas criaturas respeitam esta marca fatal! (Lewis, 2002, tradução nossa).²⁶

Railo afirmava que o que permitiu essa transformação foi o fato de que a lenda do Judeu Errante havia atingido um estágio de desenvolvimento na literatura artística e destacava que Lewis apontou o caminho para a lenda de Fausto ao permitir que o monge Ambrósio, após “[cair] sob o poder da Inquisição e ser torturado, concordasse em vender sua alma a Satanás” (Railo, 2019, tradução nossa).²⁷

Combinadas, a “vida sem fim [...] como punição” e “a troca de bem-aventurança eterna” (Railo, 2019, tradução nossa)²⁸ por prazeres terrenos dão origem à ideia da troca da bem-aventurança eterna por uma vida terrena sem fim. Além disso, como observa Simonetta Falchi, a sobreposição entre o Judeu Errante e Fausto possibilitou que o Judeu se adaptasse à sua realidade contemporânea, entrando num território novo e inexplorado, a saber, o do conhecimento, “concebido [...] como rememoração de elementos da história humana, mas também como compreensão do super-humano e do sobrenatural” (Falchi, 2012, p. 52, tradução nossa),²⁹ o que permitiu abordar nas narrativas sobre o Judeu Errante tanto os temores do excesso quanto os da ausência do conhecimento.

Para Falchi, essa justaposição entre as lendas possibilitou capturar a “duplicidade” (Falchi, 2012, p. 52) e as contradições da época de Lewis, o que pode ser resumido na fórmula de Edgar Rosenberg (1960, p. 209, tradução nossa)³⁰: “[p]ara cada d’Alembert, havia três Cagliostros e mais três condes Saint-Germain procurando a pedra filosofal”. O autor prossegue, apontando que a versão moderna

²⁶ No original: “No one [...] is adequate to comprehending the misery of my lot! Fate obliges me to be constantly in movement [...]. I have no Friend in the world, and from the restlessness of my destiny I never can acquire one. Fain would I lay down my miserable life, for I envy those who enjoy the quiet of the Grave: But Death eludes me, and flies from my embrace. In vain do I throw myself in the way of danger. I plunge into the Ocean; The Waves throw me back with abhorrence upon the shore [...]: The hungry Tiger shudders at my approach, and the Alligator flies from a Monster more horrible than itself. God has set his seal upon me, and all his Creatures respect this fatal mark!”

²⁷ No original: “[A]fter the monk had fallen into the power of the Inquisition and suffered torture, to agree to sell his soul to Satan”.

²⁸ No original: “[N]ever-ending life [...] as a punishment” e “[T]he exchange of eternal bliss”.

²⁹ No original: “[I]ntended not just as recollection of elements of human history, but also as understanding of the super-human and super-natural.”

³⁰ No original: “For each d’Alembert there were three Cagliostros and three more Count Saint-Germains, unriddling the philosopher’s stone”.

de Asvero “já est[ava] despojada de todas as suas armadilhas bíblicas” (Rosenberg, 1960, p. 207, tradução nossa).³¹

Transformado em “figura comum em uma história de terror”, a longevidade do Judeu Errante é usada como aspecto intensificador do horror, mas também “para ‘validar’ suas credenciais como feiticeiro” (Rosenberg, 1960, p. 207, tradução nossa)³² ou, em outras palavras, a história de Asvero “é em grande medida a história de sua transposição de figura religiosa [...] para necromante” (Rosenberg, 1960, p. 206, tradução nossa).³³

Para analisar como os temas mencionados na parte inicial do presente artigo se configuraram no romance *Imortalidade*, selecionamos três momentos da trama. A primeira das passagens escolhidas ocorre no capítulo V da parte I. Em uma noite em que um “vento áspero” parecia agitar “as labaredas do fogão e as chamas dos archotes” no castelo arruinado de Crèvecoeur, Everardo recebe a visita de um homem idoso, uma estranha figura gigantesca e esguia, “enrolado em negro manto que se lhe abicava à cabeça em bioco, levantando-se atrás, em cauda, alçado por uma farrancha”, cuja sombra, projetando-se na parede, assemelhava-se a um “imenso corvo que caminhasse soberbamente empinado” (Coelho Neto, 1925, pp. 75-76).

O encontro tem as características de um pacto fáustico: o desconhecido afirma que atravessou o “Além da Morte” munido de um elixir da vida e, abrindo seu cinturão, exibe dois pequenos frascos de cristal contendo líquidos, “um, cor de ouro, [que] rebrilhava fulmíneo; outro rubro, [que] era como sangue”. Segundo ele, o primeiro frasco continha a “essência do ouro” e bastava uma gota para transformar “em ouro um escudo de aço ou qualquer peça do mais vil metal” (Coelho Neto, 1925, p. 81-82); o segundo, que lembrava sangue, prometia vida eterna a quem dele tomasse uma única gota. Não tardou para que o castelão fosse até a câmara onde o hóspede adormecera e roubasse seu cinturão de couro numa cena violenta, mas que também traz aspectos sobrenaturais para a narrativa:

tentou Everardo retirá-lo, puxou-o; o homem, porém, agitou-se com um resmungo rouco, apertando mais fortemente o seu tesouro. Então, no receio de que despertasse e resistisse, não hesitou mais tempo: agarrando o manchil a mãos ambas vibrou tão violento golpe que a cabeça saltou do tronco, caiu do leito e rolou no largo tapete com um clarão que alumiou toda a câmara e, em vez de sangue, o que jorrava, aos borbotões, do corpo sacudido em estrebuchos era uma torrente de fogo que refervia e chiava (Coelho Neto, 1925, pp. 95-96).

Ao constatar a morte do homem, Everardo abre a bolsa que continha os dois frascos e se põe a “saltar e a rir” “sobre o sangue que coalhara no tapete”, livrando-se, em seguida, do cadáver. Após empurrar com o pé a cabeça do desconhecido para dentro de um alçapão juntamente com o restante de seu corpo, o

³¹ No original: “[I]s already divested of all his Scriptural trappings”.

³² No original: “[S]tock-figure in a horror story” e “‘authenticate’ his credentials as a sorcerer”.

³³ No original: “[I]s largely the story of his translation from a religious figure [...] to a black magician”.

jovem castelão ouve “o estardalhaço duma gargalhada repercuti[ndo] na profundeza” (Coelho Neto, 1925, p. 97).

Em outro momento da trama, narrado no capítulo I da parte II, após tomar todo o conteúdo do frasco que prometia a vida eterna e em posse do elixir que lhe permitia transformar em ouro qualquer metal, Everardo “[despacha] emissários em vários rumos a fim de contratarem trabalhadores [...] para restaurar o castelo” e passam a surgir “gentes estranhas falando idiomas rudes” que, “acampad[as] a esmo, começaram [...] a abater o arvoredo para construir moradias” (Coelho Neto, 1925, pp. 109-110). O jovem castelão também se ocupa da administração do solar, “distribuindo os vários cargos do governo a oficiais da sua confiança” (Coelho Neto, 1925, p. 113).

Além disso, para alimentar seu “vigor para o gozo”, Everardo manda seus navios invadirem cidades e palácios para a “pilhagem de donzelas”. Ele “divertia-se com tais espetáculos ferozes” (Coelho Neto, 1925, pp. 118-119). O episódio é uma alusão implícita à narrativa bíblica sobre a Torre de Babel, mas também associa a degradação social e administrativa do castelo de Crèvecoeur à luxúria de Everardo.

No entanto, ao ver o resultado de todos os anos de má administração e devassidão – a destruição que ele mesmo causara – e ao perceber que só restara “um povo de famintos e sedentos, sem migalha de pão, sem uma gota d’água” (Coelho Neto, 1925, p. 145), o castelão decide abandonar o solar de Crèvecoeur e embrenhar-se na floresta. É possível perceber, como registra o trecho a seguir, que mesmo isolado Everardo não abandona seus anseios de dominação. Para Coelho Neto, o Judeu Errante é um símbolo da alienação da sociedade. Ele dá significado simbólico à lenda ao concebê-la como um estudo sobre o pecado do homem e sua consequência, a saber, a alienação:

[a]li teria o que jamais tivera – o silêncio; seria o homem único, o dominador e, inatacável na vida, acabaria por domesticar todos os animais, tornando-se, assim, rei, como nenhum outro, de um império inexpugnável, defendido por muralhas vivas e com um exército como não havia igual, nem tão numeroso nem tão forte (Coelho Neto, 1925, p. 192).

A redenção de Everardo só pode se dar por meio de sua morte. No terceiro momento destacado do romance, retirado dos capítulos V e VI da parte IV, Everardo se encontra no fundo da caverna onde jazia o “cadáver da filha”, sobre o qual ele se debruça e chora, “não mais enfuriado: [mas] humilde, invocando a piedade de Deus”. Ele avista “uma austera figura”, “um ancião de longas barbas alvas”, que lhe “[estende] acolhedoramente os braços” (Coelho Neto, 1925, pp. 321-323). Arrependido, se joga aos pés do eremita e pede-lhe que ouça sua confissão e “o [absolva] de tantas culpas que lhe infamavam a alma” (Coelho Neto, 1925, p. 322). O velho faz, então, o sinal da cruz e pede que Everardo repita as “palavras de contrição, que preparam a alma para aparecer na presença de Deus” (Coelho Neto, 1925, pp. 325-326).

Everardo faz sua confissão, e o ancião revela que “por ordem do Céu” fora sua “própria sombra”, acompanhando-o desde a noite em que o jovem castelão havia se rendido ao Inferno “para disputar [Everardo] ao Demônio e tentar a [sua]

redenção” (Coelho Neto, 1925, p. 328). O ancião questiona as vantagens do prolongamento da vida por meios sobrenaturais e aponta que uma vida mais extensa só amplia e multiplica as misérias da existência humana:

Tiveste a imortalidade e dela não aproveitaste um só minuto; possuíste o elixir do ouro, mais do que todas as minas da terra, e não deste jamais esmola a um pobre. Que ficou dos séculos que viveste? nada. Que resta do ouro que possuíste? nada. Eleva o teu coração a Deus que não recusa misericórdia aos que se arrependem, aos que lavam com lágrimas as manchas dos pecados. (Coelho Neto, 1925, pp. 329-330)

Ao ouvir o ancião, Everardo eleva o olhar para a cruz no fundo da caverna e, ao fitar o tronco e os braços de Jesus, eles assumem “forma humana”, como se não fosse mais apenas uma imagem, “mas o próprio corpo vivo de Jesus, com as chagas irradiantes e um sorriso que se lhe abria docemente nos lábios”. “[R]aios de luz” que partiam de suas chagas e “[iam] ao fundo do coração, até a alma” (Coelho Neto, 1925, p. 330) de Everardo retiraram o “prestígio funesto do elixir demoníaco que lhe mantinha a vida” numa cena que evoca o encontro entre o Judeu Errante e Jesus a caminho do Calvário. Como se lê na última frase do romance, foi assim que “começou para Everardo a verdadeira imortalidade” (Coelho Neto, 1925, pp. 330-332).

Aqui, Coelho Neto parece retomar um aspecto importante da figura do Judeu Errante, a saber, o de história da regeneração de uma alma por meio da penitência que, como observa Marie-France Rouart (1996, p. 833, tradução nossa),³⁴ “transformada em figura de luz”, proclama “a vitória [...] sobre o pecado”. Coelho Neto não estava interessado em perpetuar a tradicional lenda do Judeu Errante, mas em explorar o caráter espiritual do ser humano, e o romance *Imortalidade* não deixa de ser um estudo sobre o isolamento do homem em sua personificação do tema universal da alienação.

considerações finais

Como procuramos mostrar no presente artigo, no romance *Imortalidade*, de Coelho Neto, as lendas de Fausto e do Judeu Errante aparecem fundidas em um tema básico e representadas pelo mesmo personagem. O romance se insere, portanto, numa tradição iniciada com *The Monk* (2002), de Matthew Gregory Lewis, de “reinterpretações” da lenda, em que o Judeu Errante ganha uma nova fisionomia e indumentária, adaptando-se a circunstâncias e a locais inesperados. E, dadas as suas características, é provável que sua figura continue aparecendo em situações surpreendentes.

³⁴ No original: “[T]ransformed into a figure of light” e “victory over sin”.

referências bibliográficas

ANDERSON, George Kumler. Popular Survivals of the Wandering Jew in England. *The Journal of English and Germanic Philology*, v. 46, n. 4, pp. 367-382, 1947.

ANDERSON, George Kumler. *The Legend of the Wandering Jew*. Providence: Brown University Press, 1965.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Movimento de 1893. O crepúsculo dos povos*. Rio de Janeiro: Tipografia da Empresa Democrática Editora, 1896.

BALDICK, Chris. *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

BARING-GOULD, Sabine. *Curious Myths of the Middle Ages*. Boston: Roberts Brothers, 1867.

COHEN, Richard I. Images et Contexte du Juif Errant Depuis le Mythe Médiéval Jusqu'à la Métaphore Moderne. In: SIGAL-KLAGSBALD, Laurence (ed.). *Le Juif Errant: un témoin du temps*. Paris: Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2001. pp. 13-31.

COHEN, Richard I. The “Wandering Jew” from Medieval Legend to Modern Metaphor. In: KARP, Jonathan; KIRSHENBLATT-GIMBLET, Barbara (ed.). *The Art of Being Jewish in Modern Times*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2008. pp. 147-175.

FALCHI, Simonetta. The Wandering Jew and his other self: Faust. In: COCCO, Simona Maria; DELL'UTRI, Massimo; FALCHI, Simonetta (Orgs.). *L'altro. I molteplici volti di un'ineludibile presenza*. Roma: Aracne editrice, 2012. pp. 47-59.

FELSENSTEIN, Frank. *Anti-semitic Stereotypes. A Paradigm of Otherness in English Popular Culture, 1660-1830*. Baltimore; Londres: The Johns Hopkins University Press, 1995.

GINWAY, Mary Elizabeth. Introduction. In: COELHO NETO. *Esfinge: um romance neogótico do Brasil*. Nova York: Modern Language Association of America, 2023. Disponível em: <https://www.google.com.br/books/edition/Esfinge/Q4nSEAAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=0> Acesso em: 6 dez. 2023.

KLICK, Marcin. The Crisis of the Notion of Literary Myth in French Literary Studies. In: LIPSCOMB, Antonella; LOSADA, José Manuel (Org.). *Myths in Crisis. The Crisis of Myth*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2015. pp. 91-102.

LAMPERT-WEISSIG, Lisa. The Time of the Wandering Jew in the *Chronica Majora* and the De Brailes Hours. *Philological Quarterly* 96.2, pp. 171-202, 2017.

LAMPERT-WEISSIG, Lisa. The Transnational Wandering Jew and the Medieval English Nation. *Literature Compass*, v. 13, n. 12, pp. 771-783, dez. 2016.

LEWIS, Mathew Gregory. *The Monk*. Nova York: The Modern Library, 2002.

LOPES, Hélio. Ahasvero, tema literário. In: LOPES, Hélio; BOSI, Alfredo (org.). *Letras de Minas e outros Ensaios*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. pp. 309-314.

COELHO NETO. *Imortalidade*. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão, L.da editores, 1925.

PEREIRA, K. M. de A. O andarilho e o romântico: o mito do Judeu Errante em Castro Alves, *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, v. 8, n. 15, pp. 79-94, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/14234>. DOI: <https://doi.org/10.17851/1982-3053.8.15.79-94>. Acesso em: 01 jul. 2024.

RAILO, Eino. *The Haunted Castle: A Study of the Elements of English Romanticism*. Nova York: Taylor and Francis, 2019. Disponível em: <https://www.perlego.com/book/1503605/the-haunted-castle-a-study-of-the-elements-of-english-romanticism-pdf>. Acesso em: 6 dez. 2023.

ROSENBERG, Edgar. *From Shylock to Svengali. Jewish Stereotypes in English Fiction*. Stanford: Stanford University Press, 1960.

ROUART, Marie-France. The Myth of the Wandering Jew. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. Nova York: Routledge, 1996. pp. 826-834.

SCARBOROUGH, Dorothy. *The Supernatural in Modern English Fiction*. Nova York: The Knickerbocker Press, 1917.

VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. O Judeu Errante em Portugal. *Revista Lusitana*, pp. 34-45, 1887/1889.

VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. O Judeu Errante em Portugal. *Revista Lusitana*, n. 2, pp. 74-76, 1893/1895.

A feiticeira do Paranamiri e o gado fantasma da Serra do Valha-me-Deus: uma leitura de dois contos fantásticos de Inglês de Sousa

The Sorceress from the Paranamiri River and the Ghost Cattle from the Valha-me-Deus Ridge: A Reading of Two Fantastic Short Stories of Inglês de Sousa

Autoria: José Francisco da Silva Queiroz

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6232-0753>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1268264102836755>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaeas.2024.222601>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaeas/article/view/222601>

Recebido em: 01/03/2024. Aprovado em: 03/07/2024.

Editores responsáveis: Admarcio Rodrigues Machado e Eduardo Marinho da Silva.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, ano 13, n. 24, jan./jun., 2024. E-ISSN: 2525-8133

Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaeas>. Contato: opiniaeas@usp.br

 fb.com/opiniaeas  @revista.opiniaeas  <https://usp-br.academia.edu/opiniaeas>

Como citar (ABNT)

QUEIROZ, José Francisco da Silva. A feiticeira do Paranamiri e o gado fantasma da Serra do Valha-me-Deus: uma leitura de dois contos fantásticos de Inglês de Sousa.

Opiniões, São Paulo, ano 13, n. 24, jan./jun., pp. 56-75, 2024. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaeas/article/view/222601>. DOI:

<https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaeas.2024.222601>. Acesso em: XX mês. 20XX.



Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)

Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniões* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

a feiticeira do paranamiri e o gado fantasma da serra do valha-me-deus: uma leitura de dois contos fantásticos de inglês de sousa

The Sorceress from the Paranamiri River and the Ghost Cattle from the Valha-me-Deus Ridge: A Reading of Two Fantastic Short Stories of Inglês de Sousa

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.222601>

José Francisco da Silva Queiroz¹

Professor adjunto na Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA), Tomé-Açu, PA, Brasil.

 <https://orcid.org/0000-0001-6232-0753>
 <http://lattes.cnpq.br/1268264102836755>
 jose.queiroz@ufra.edu.br

¹ Professor adjunto na Universidade Federal Rural da Amazônia atuando na graduação do curso de Letras-Língua Portuguesa, Campus de Tomé-Açu. Mestre e Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará.

Resumo

A obra ficcional de Inglês de Sousa costuma ser compreendida dentro dos parâmetros estéticos do Realismo-Naturalismo, o que se mostra coerente e produtivo quando discutimos os seus romances. Mas em seu último livro, *Contos amazônicos* (1893), algumas narrativas subvertem essa suposta simplicidade hermenêutica. Contos como “A feiticeira” e “O gado do Valha-me-Deus” divergem da representação histórica ou sociológica constituindo um *corpus* da narrativa fantástica brasileira pouco explorado, contudo repleto de aspectos que dialogam com as discussões desenvolvidas quanto aos elementos discursivos que sustentam o evento fantástico no enredo de uma história. Ao tratarmos desses contos de Inglês de Sousa, usaremos os conceitos de “fantasia intrusiva” (*intrusion fantasy*) e “fantasia da jornada através do portal” (*portal-quest fantasy*), desenvolvidos por Mendlesohn (2008), para abordarmos a construção do “mundo narrado” (*narrated world*) (Schmid, 2010) onde se revelam os eventos fantásticos.

Palavras-chave

Contos fantásticos. Amazônia. Inglês de Sousa.

Abstract

Inglês de Sousa's fictional work is usually understood within the aesthetic parameters of Realism-Naturalism, which is coherent and productive when we discuss his novels. However, in his last book, *Contos amazônicos* (1893), some narratives subvert this supposed hermeneutic simplicity. Short stories such as “A feiticeira” and “O gado do Valha-me-Deus” diverge from historical or sociological representation, constituting a corpus of Brazilian fantastic narrative that has not been much explored, yet is full of aspects that dialogue with the discussions developed on the discursive elements that sustain the fantastic event in the plot of a story. When dealing with these short stories by Inglês de Sousa, we will use the concepts of “intrusion fantasy” and “portal-quest fantasy”, developed by Mendlesohn (2008), to approach the construction of the “narrated world” (Schmid, 2010) in which the fantastic events are revealed.

Keywords

Fantastic short stories. Amazon. Inglês de Sousa.

Juro-vos que se me negais esta certíssima história sois dez vezes mais
descridos do que S. Tomé antes de ser grande santo. E não sei se eu
estarei de ânimo de perdoar-vos, como Cristo lhe perdoou.

Alexandre Herculano, *A dama pé-de-cabra* (1858)

introdução. do realismo para o fantástico

Os primeiros três livros de Herculano Marcos Inglês de Sousa (1853-1918), de quando ainda era um estudante da Faculdade de Direito de São Paulo, foram publicados sob o pseudônimo de Luiz Dolzani e se constituíram de *O cacaúlista* (1876), *História de um pescador* (1876) e *O coronel sangrado* (1877). A primeira edição de *O missionário* (1891) também foi assinada com esse pseudônimo, mas a obra não teve grande repercussão. Foi apenas com a “refinada publicação” (Ferreira, 2015, p. 44) de *Contos amazônicos*, editada pelos irmãos Laemmert, em 1893, que o autor assinou pela primeira vez o nome H. Inglês de Sousa, presente também na segunda edição d’*O missionário* (1899), obra publicada em dois volumes e contendo um valioso prólogo de Araripe Júnior – texto que fez com que o escritor fosse lembrado nas historiografias da literatura brasileira como um autor naturalista.

A recepção imediata de *Contos amazônicos*, volume composto por nove histórias conectadas por uma estrutura emoldurada de vozes narrativas que disputam a atenção de seus ouvintes,² dividiu-se basicamente em duas vertentes: 1) ou tivemos a interpretação de matriz sociológico-realista aplicada aos contos “Voluntário”, “Amor de Maria”, “O donativo do capitão Silvestre”, “A quadrilha de Jacó Patacho” e “O rebelde”; ou 2) as leituras críticas focalizaram os traços folclóricos evocados no universo ficcional das narrativas “A feiticeira”, “Acauã”, “O gado do Valha-me-Deus” e “O baile do Judeu”, tornando-as caudatárias do imaginário indígena, marcado pela ingenuidade primitiva e sem qualquer complexidade hermenêutica aparente.

É por meio dessas linhas interpretativas que Osório Duque-Estrada (1870-1927), no jornal *O Paiz*, em maio de 1893, encara o conjunto de narrativas amazônicas aludindo aos episódios históricos recortados por simpáticas lendas inofensivas:

A soberba natureza do Amazonas pintada a traços largos, com pineladas firmes que dão, ora a pintura fresca de um florestal emergido de bruma, ora trecho de rio, ora a catástrofe das inundações frequentes daquelas plagas, ora a vegetação e a mudez da região sombria; a vida sedentária e ingênuas dos caboclos do norte, com todo o seu cortejo de crenças e superstições, as crueldades de que foram vítimas em tempos da nossa mais terrível degradação social; os contos feiticeiros narrados na ingenuidade primitiva dos bons habitantes do

² A respeito dessa estrutura narrativa emoldurada, cf. QUEIROZ, José Francisco da Silva. Narradores em conflito nos *Contos Amazônicos* de Inglês de Sousa: uma leitura narratológica. *Revista Organon*, Porto Alegre, v. 35, n. 70, pp. 1-17, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2238-8915.103054>. Acesso em: 8 jul. 2024.

Amazonas, as lendas da *Acauã* e da *Mãe d'água*, tudo isso é admiravelmente contado neste pequeno volume de 260 páginas de um cunho altamente indígena e significativamente original (Duque-Estrada, 1893, p. 1).

Sem se afastar muito da compreensão de que Inglês de Sousa fizera um pequeno catálogo de lendas amazônicas, uma breve resenha publicada na revista *O Álbum*, em maio de 1893, assinada pelo pseudônimo Amarante, reitera o caráter atávico do encanto dos mitos indígenas, mesmo que se vissem entrecruzados por narrativas mais de acordo com as modas literárias em voga. Apesar da superficialidade das observações, o resenhista consegue perceber a tensão narrativa entre uma voz “realista” e uma outra voz, testemunha de eventos intrigantes:

Não é, positivamente, como a Fênix, de mitológica memória, a pobre literatura indígena. Mas há ocasiões em que ela parece renascer das próprias cinzas. [...] Enquanto entoavam hinos às instituições inauguradas, como que se ouvia rezar o *Requiescat in pace* à morena virgem embalada, nos primeiros sonhos, ao ritmo das cascatas e à sombra das nossas florestas, robusta e esbelta como as mulheres viçosas das tribos mais fortes. [...] Esse belo livrinho de duzentas e tantas páginas, escrito num estilo que agrada principalmente pela simplicidade, constitui mais uma valiosa recomendação para o nome de que muito justamente goza o ilustre literato. Contém a obra nove contos de um fino naturalismo, caracterizado pela escolha do vocabulário e que perfeitamente nos identifica com a vida e os costumes, aliás bem conhecidos pelo autor do livro, do extremo norte do Brasil (Amarante, 1893, p. 174).

Por seu turno, Araripe Júnior (1848-1911), na revista *A Semana*, no mês de agosto de 1894, destaca que os contos de Inglês de Sousa estão marcados pela habilidade paisagística com que descreve cenários amazônicos, sem ceder a “pimenta moderna da pornografia” (Araripe Júnior, 1894, p. 418). Para o crítico cearense, o interesse principal do volume recai na ambientação histórica dos eventos narrados durante a Revolta da Cabanagem, destacando exclusivamente essa matriz belicosa que passa ao largo das abusões supostamente folclóricas:

Nos *Contos amazônicos* a maior parte dos fatos narrados referem-se ao nefasto período da *Cabanagem*, de que Raiol nos deu tão curiosos relatos no seu livro *Motins políticos*. Como se sabe, o período da história do Pará que decorreu de 1820 até 1835 é talvez um dos mais ricos em episódios que se encontram nos anais de nossa terra. As paixões políticas e até as de raça tomaram então um incremento desesperador. O nacionalismo assumiu ali formas imprevistas e o encontro das raças, na luta entre o português e o tapuia, no momento crítico da formação da nacionalidade brasileira, proporcionou a constituição de tipos extraordinários e pitorescos, que perduram na imaginação do povo (Araripe Júnior, 1894, p. 418).

As narrativas “A feiticeira”, “Acauã”, “O gado do Valha-me-Deus” e “O baile do Judeu”, para além de serem meras transposições de lendas amazônicas para o circuito literário oitocentista, demonstram a consciência do autor quanto às possibilidades da invenção ficcional no que tange ao aproveitamento de “motivos” lendários que desafiam tanto a compreensão das personagens como a dos leitores.

Esse pouco caso ou animosidade dos críticos diante de histórias que escapam à reflexão positivista do século XIX submeteu o universo ficcional de Inglês de Sousa a um nicho de interpretação limitado, ignorando que as personagens de suas narrativas transitam entre suas obras da mesma forma que a realidade e o fantástico se entrechocam nos contos mencionados. É o que se nota na reflexão de Maria Cristina Batalha quanto às vicissitudes das narrativas fantásticas no cenário literário brasileiro:

Diante de um veto mais ou menos explícito, um corpus narrativo da literatura fantástica consistente e fixado na tradição das letras brasileiras não pôde, então, constituir-se de forma sólida. A irregularidade dessa produção não se explica pela ausência nem pela sua baixa qualidade, mas sim por uma política sistemática que deixava de lado outras leituras de mundo e outras sensibilidades em favor do cânone realista, construído pelas instâncias legitimadoras do valor e do gosto literários em determinados períodos. Dessa forma, predominou a exclusividade e a monocronia em detrimento da diversidade e do plural (Batalha, 2013, p. 17).

Mesmo que contos de matriz histórica ou sociológica como “Voluntário”, “Amor de Maria”, “O donativo do capitão Silvestre”, “A quadrilha de Jacó Patacho” e “O rebelde” insiram no mundo ficcional eventos pouco conhecidos pelo público leitor brasileiro, nosso enfoque neste artigo pretende refletir quanto à urdidura das narrativas erigidas pela manifestação do sobrenatural em que se modula com muita eficácia o crescente do medo até o clímax do afloramento de um evento fantástico.

Convém observar que o conto “O baile do Judeu” integrou a coletânea *O conto fantástico*, organizada por Jerônimo Monteiro e publicada em 1959. Lauro Roberto do Carmo Figueira (2005), elenca várias leituras que reiteram o regionalismo, o “teor panfletário” da estética realista, o fundo mítico-lendário e o “fantástico primitivo” como marcas principais do livro *Contos amazônicos*. Maria Cristina Batalha também comenta que os contos “Acauã” e “A feiticeira” estão “baseados em lendas e mitos regionais” (2013, p. 31), mas não se aprofunda nessa definição. Podemos inferir que Batalha baseou sua interpretação na versão de “Acauã” publicada no ano de 1893, que é estruturalmente muito diferente daquela publicada com o subtítulo “conto fantástico” na *Revista Brasileira* em 1880.³

Dito isso, o nosso recorte analítico se voltará para os contos: “A feiticeira”, que será discutido fora do escopo lendário,⁴ uma vez que a temática da feitiçaria

³ Em notícia do jornal *Correio Paulistano*, de 4 de agosto de 1876, temos o anúncio da publicação de “O Acauã” na revista *A Academia de S. Paulo*, no número 12, mas infelizmente essa edição se extraviou.

⁴ A respeito do diálogo entre as narrativas de Inglês de Sousa com as lendas e o folclore amazônico, cf. CORRÊA, Paulo Maués. Mito e folclore na obra de Inglês de Souza. *Asas da Palavra*, v. 8, n. 1,

não é uma exclusividade amazônica; e “O gado do Valha-me-Deus”, narrativa pouquíssimo lembrada, mas que apresenta grande originalidade tanto na modulação da diegese como na instauração da atmosfera fantástica. Esses dois contos têm perspectivas narrativas bastante distintas, o que nos motivou a selecioná-los para que pudéssemos discorrer quanto ao modo de apresentação do que “parece não ser, mas é”; além de ponderarmos a respeito da postura epistemológica que encara a realidade do “ente fantástico” a partir de focos narrativos diferentes.

1. a fantasia intrusiva (*intrusion fantasy*) no conto “a feiticeira”

A estrutura narrativa de *Contos amazônicos* comporta um molde em que se revezam, no domínio da diegese, um narrador responsável pelos relatos “realistas”, o Dr. Silveira, e outro narrador, o velho Estevão, apelidado também de Domingos Espalha, que testemunha em favor de realidades sobrenaturais. Esse embate narrativo reencena os serões no interior da Amazônia, em que os mais velhos repassam suas experiências de vida e admoestam os mais jovens. Vê-se, então, que os relatos se desenrolam em um espaço especial, o qual se reveste de certa aura de sacralidade pelo teor dos eventos que serão contados. Assim, essa moldura que comporta uma alternância de discursos narrativos é definida por John Clute (2002) como a instância do “clube de histórias” (*club story*):

O Clube de Histórias é simples o suficiente para ser descrito: mostra-se como um conto ou contos que são recontados oralmente para um grupo de ouvintes reunidos em um espaço protegido de interrupções. Sua estrutura é normalmente dupla: há uma história sendo contada e uma moldura que introduz o narrador do conto – o qual pode afirmar ter vivido o que está sendo contado – com seu auditório e o lugar de encontro. Em sua forma primitiva, o Clube de Histórias usualmente posiciona Contos Extraordinários de forma a facilitar a nossa suspensão de descrença durante a narração [...], mas submete o conto ao julgamento de todos uma vez que ele for finalizado. Em todos os níveis de sofisticação, a forma do Clube de Histórias enfatiza a compreensão de que *um conto foi contado* (Clute, 2002, pp. 421-422, tradução nossa, grifos do autor).⁵

Os elementos básicos descritos por Clute encontram-se todos na primeira narrativa fantástica de *Contos amazônicos*, “A feiticeira”, pois nela temos a voz que

pp. 47-59, 2003. Disponível em: <https://revistas.unama.br/index.php/asasdapalavra/article/view/1661>. Acesso em: 8 jul. 2024.

⁵ No original: “The Club Story is simple enough to describe: it is a tale or tales recounted orally to a group of listeners forgathered in a venue safe from interruption. Its structure is normally twofold: there is the tale told; and encompassing that a frame which introduces the teller of the tale – who may well claim to have himself lived the story he’s telling – along with its auditors and the venue. At its most primitive, the Club Story usefully frames Tall Tales in a way that eases our suspensions of disbelief during of the telling [...] but surrender the tale to the judgment of the world once it has been told. At all levels of sophistication, the Club Story form enforces our understanding that *a tale has been told*”.

emoldura e introduz o narrador do evento: “Chegou a vez do velho Estevão, que falou assim: ...” (Sousa, 1893, p. 35); a audiência inscrita em perguntas como: “quereis saber uma coisa?” (Sousa, 1893, p. 36) e revelada com mais clareza em outros contos; além do testemunho de um evento verdadeiro e igualmente extraordinário.

Partindo das reflexões de Wolf Schmid (2010), quanto ao processo de criação do “mundo narrado” (*narrated world*) por meio da focalização da diegese, ou mesmo da estilização da narração, observamos que em “A feiticeira” o narrador se coloca como portador de um conhecimento recebido de pessoas fidedignas e que, apesar do seu conteúdo ser explicitamente sobrenatural, tudo o que será contado precisa ser encarado seriamente. Embora o narrador não tenha participado dos eventos narrados, assumindo um status não-diegético, ele se coloca como perpetuador de uma tradição pedagogicamente orientada, em que subsiste uma advertência que impõe cautela perante forças que não são visíveis, mas que estão pacificamente contidas. E uma vez que o narrador se mostre não-diegético, ele atua fortemente no plano exegético deixando sua personalidade e sua mundividência transparecer integralmente no ato da narração.

Outro conceito que se aplica eficazmente a esse contexto narrativo é descrito por Mendlesohn (2008) como “a fantasia intrusiva” (*the intrusion fantasy*), um modelo retórico que opera a manifestação da fantasia pelo escalonamento da ameaça e a retenção dos seus efeitos, o que nos leva novamente ao tipo de narrador não-diegético. O velho Estevão não viveu o que conta, mas ele é o portador de um conhecimento que esclarece e ao mesmo tempo protege aqueles que o escutam; afinal, “a fantasia intrusiva demanda crença [...] e requer fé em uma superfície subjacente, a percepção de que há sempre algo à espreita” (Mendlesohn, 2008, p. 116, tradução nossa).⁶ Por isso, o velho Estevão se coloca, desde o início de sua história, como o “mensageiro” de uma advertência que precisa ser obedecida por seus ouvintes, uma vez que as convicções rationalistas e céticas de Antônio de Sousa acabaram por perdê-lo. O temerário jovem é descrito nesses termos:

O tenente Antônio de Sousa era um desses moços que se gabam de não crer em nada, que zombam das coisas mais sérias e riem dos santos e dos milagres. Costumava dizer que isso de almas do outro mundo era uma grande mentira, que só os tolos temem o lobisomem e feiticeiras. Jurava ser capaz de dormir uma noite inteira dentro do cemitério, e até de passear às dez horas pela frente da casa do judeu, em sexta-feira maior (Sousa, 1893, p. 35).

Os ouvintes do velho Estevão se veem enleados, desde o início da narrativa, pela personalidade impulsiva de um indivíduo “descrente”, o que o levará a sofrer terríveis consequências por causa de suas ações. A preparação para o *turning point* é cuidadosamente hierarquizada por um discurso de legitimação de realidades extramundanas aceitáveis pela probidade de quem as conta. O narrador prepara as consciências para perceberem e aprenderem a partir do que será contado, uma vez que “há fantasias que se passam no mundo empiricamente conhecido, mas

⁶ No original: “the intrusion fantasy demands belief [...] [it] requires faith in the *sub*-surface, the sense that there is always something lurking”.

esse mundo também está juxtaposto ou transfigurado pela presença de algo sobrenatural" (Manlove, 1978, p. 3, tradução nossa).⁷ Há uma clara apologia ontológica em favor do que é misterioso, sagrado, tradicional e até profético:

Acredito no que vejo e no que me contam pessoas fidedignas, por mais extraordinário que pareça. Sei que o poder do Criador é infinito e a arte do inimigo varia. Mas o tenente Sousa pensava de modo contrário! Apontava à lua com o dedo, deixava-se ficar deitado quando passava um enterro, não se benzia ouvindo o canto da mortalha, dormia sem camisa, ria-se do trovão! Alardeava o ardente desejo de encontrar um curupira, um lobisomem ou uma feiticeira. Ficava impassível vendo cair uma estrela e achava graça ao canto agoureiro do acauã, que tantas desgraças ocasiona. Enfim, ao encontrar um agouro, sorria e passava tranquilamente sem tirar da boca o seu cachimbo de verdadeira espuma do mar (Sousa, 1893, p. 50, grifo nosso).

Nessa passagem, o velho Estevão chega a antecipar outros casos fantásticos instaurados pelo entrecruzamento do que é manifesto e aquilo que se desvela a contragosto ou como forma de punição. E isso serve como o ensejo para introduzir o primeiro encontro entre o tenente Antônio de Sousa, então delegado da cidade de Óbidos, com a antiga caseira do Padre João, Maria Mucuim. Em meio às suas diligências de ofício, o delegado teve a sua incauta curiosidade atiçada pelo Ribeiro, um fazendeiro da região do Paranamiri, braço do rio Amazonas, onde também morava a alegada feiticeira. A forma desrespeitosa com que Antônio de Sousa tratou a velha Maria prenunciava algo inaudito:

– É certo que você é feiticeira?
O demônio da mulher continuou calada e, levantando um feixe de lenha, pôs-se a caminhar com passos trôpegos.
Sousa impacientou-se:
– Falas ou não falas, mulher do...?
Como moço de agora, o tenente gastava muito o nome do inimigo do gênero humano.
Os lábios da velha arregançaram-se, deixando ver o único dente. Ela lançou ao rapaz um olhar longo, longo que parecia querer traspassar-lhe o coração. Olhar diabólico, olhar terrível, de que Nossa Senhora nos defende, a mim e a todos os bons cristãos.
O riso murchou na boca de Antônio de Sousa. A gargalhada próxima a arrebentar ficou-lhe presa na garganta, e ele sentiu o sangue gelar-se-lhe nas veias. O seu olhar sarcástico e curioso submeteu-se à influência dos olhos da feiticeira. Quiçá pela primeira vez na vida soubesse então o que era medo (Sousa, 1893, pp. 42-43, grifo nosso).

Não fora suficiente o olhar intimidador e perturbadoramente maléfico de Maria Mucuim para domar a temeridade do tenente Antônio de Sousa, ele precisava suprimir o medo causado por aquela débil mulher e impor a sua incredulidade por

⁷ No original: "there are fantasies which are set in the empirically known world, but the world is either juxtaposed with or transfigured by the presence of the supernatural".

meio da força. O velho Estevão interpõe detalhes pavorosos antes do confronto derradeiro entre a feiticeira e o delegado, amplificando a circunspecção com que a tratavam, pois na “palhoça miserável, na narrativa de pessoas dignas de toda a consideração, se passavam as cenas estranhas que firmaram a reputação da antiga caseira do vigário” (Sousa, 1893, p. 46). Naquela imagem decrepita de mulher desprezada escondia-se habilidades que a tornavam invulgar diante de todos e sua alcunha mostrar-se-ia poderosamente justificada:

Já houve quem visse, ao clarão de um grande incêndio que iluminava a tapera, a Maria Mucuim dançando sobre a cumeeira danças diabólicas, abraçada a um bode negro, coberto com um chapéu de três bicos, tal qual como ultimamente usava o defunto padre. Alguém, ao passar por ali a desoras, ouviu o triste piar do murucututu, ao passo que o sufocava um forte cheiro de enxofre (Sousa, 1893, p. 46).

Antônio de Sousa, decidido a vencer os temores causados no primeiro encontro com Maria Mucuim, chega-se à cabana da velha disposto a revelar que ela era uma farsante e que os que a temiam não passavam de toleirões. Após uma altercação com a mulher, ele invade a casa e o quarto de dormir de Maria Mucuim e se depara com um lúgubre ambiente onde estavam animais acomodados de forma no mínimo esquisita:

Era um quarto singular o quarto de dormir de Maria Mucuim. Ao fundo, uma rede rota e suja; um canto, um montão de ossos humanos; pousada nos punhos da rede, uma coruja, branca como algodão, parecia dormir; e ao pé dela, um gato preto descansava numa cama de palhas de milho. Sobre um banco rústico, estavam várias panelas de forma estranha, e das traves do teto pendiam cumbucas rachadas, donde escorria um líquido vermelho parecendo sangue. Um enorme urubu, preso por uma embira ao esteio central do quarto, tentava picar um grande bode, preto e barbado, que passeava solto, como se fora o dono da casa (Sousa, 1893, p. 49).

O arranjo de objetos bizarros, indício de práticas mágicas, e dos animais igualmente associados aos ritos de feitiçaria, funciona como o ponto de colisão entre dois estados da existência: o natural e o sobre-humano. Nessa ocasião, os animais, subjugados por algum encantamento, se mostram como a extensão dos membros da feiticeira, a vontade dela atuando “magicamente” sobre esses seres, o que gera a percepção no leitor e na personagem Antônio de Sousa de que as forças com as quais estamos lidando ultrapassam qualquer conhecimento disponível:

Foi então que, animada por gestos misteriosos da velha, a bicharia toda avançou com uma fúria incrível. O gato correndo em roda do rapaz procurava morder, fugindo sempre ao terçado. O urubu, solto como por encanto da corda que o prendia, esvoaçava-lhe em torno da cabeça, querendo bicar-lhe os olhos. Parecia-lhe que se moviam os ossos humanos, amontoados a um canto, e que das cumbucas corria sangue vivo. Antônio começou

a arrepender-se da imprudência que cometera. Mas era um valente moço, e o perigo lhe redobrava a coragem. Num lance certeiro, conseguiu ferir o bode no coração, ao mesmo tempo que dos lábios lhe saía inconscientemente uma invocação religiosa.
– Jesus, Maria! (Sousa, 1893, p. 50, grifo nosso).

O feitiço entra em cena e a fronteira que fora protegida por Maria Mucuim tenta agora tragar o incrédulo invasor. A partir de então há um desequilíbrio que se propagará pela natureza circundante, pois ao fugir dos animais e da feiticeira, Antônio de Sousa se vê cercado por uma natureza hostil, em que a chuva torrencial avança inundando todo o ambiente e o deixa completamente solitário, jazendo num limbo maligno. Desnorteado, sem encontrar viva alma ao conseguir fugir da casa da feiticeira, e vendo que o sítio do Ribeiro submergia ao crescimento das águas, Antônio de Sousa procura um meio de salvamento, ao mesmo tempo em que é perseguido por uma voz que grita: “A cheia!”.

Onde salvar-se, se as águas cresciam sempre, e o delegado já começava a sentir-se cansado de nadar. Nadava, nadava. As forças começavam a abandoná-lo, os braços recusavam-se ao serviço, câimbras agudas lhe invadiam os pés e as pernas. Onde e como salvar-se? De súbito viu aproximar-se uma luzinha e logo uma canoa, dentro da qual lhe pareceu estar o tenente Ribeiro. Pelo menos era dele a voz que o chamava. – Socorro! – gritou desesperado o Antônio de Sousa, e, juntando as forças num violento esforço, nadou para a montaria, salvação única que lhe restava, no doloroso transe. Mas não era o tenente Ribeiro o tripulante da canoa. Acocorada à proa da montaria, Maria Mucuim fitava-o com os olhos amortecidos, e aquele olhar sem luz, que lhe queria traspassar o coração... (Sousa, 1893, pp. 53-54).

A conclusão da narrativa é absolutamente subversiva. Antônio de Sousa achava-se à mercê da feiticeira, que aparece em todo o seu poder manipulando as forças da natureza e subjugando por completo a empáfia do delegado. Ele deixara de ser o intrépido e destemido homem que desejava desbaratar os temores folclóricos dos habitantes de Óbidos, o seu pretenso heroísmo dilui-se ao passo que Maria Mucuim se agiganta e persegue o seu perseguidor. Ocorre, de fato, uma intrusão da fantasia no mundo dos leitores e das personagens, mas essa intrusão se mostra forçada pela atitude do delegado orgulhoso e as consequências disso possuem um valor moral, o qual deveria ser retido pelos ouvintes da história.

A fantasia intrusiva lida com o prolongamento de uma tibieza. O reconhecimento (ou quem sabe a *revelação*) é frequentemente demorado, a pressa não faz parte de sua forma, e está conectado com a importância da *escalada*. Se a latência é uma poderosa técnica da fantasia intrusiva, essa forma reside pesadamente na *escalada* do efeito. As intrusões começam pequenas e muitas vezes distantes. Elas aumentam em magnitude, no escopo, ou no

número de vítimas (Mendlesohn, 2008, p. 116, tradução nossa, grifos do autor).⁸

A feiticeira atuava, enfim, como a guardiã e a intermediadora de dois mundos, uma vez que os eventos estranhos atribuídos a ela eram como que emanações de outra realidade. A sua pobreza e recolhimento a preservavam de mais questionamentos, embora isso também perpetuasse a aura de mistério, a latência de forças incompreendidas e ameaçadoras. A intromissão de Antônio de Sousa provoca um extravasamento do mundo fantástico na realidade ordinária, e esses dois planos de uma mesma existência coexistiam unicamente por meio de um acordo tácito que precisava ser respeitado, pois há coisas que devem permanecer retiradas dos olhos da maioria das pessoas e escondidas nas taperas da floresta. Todo esse clima de terror só é interrompido pela risada do Dr. Silveira, o narrador que analogicamente se aproxima do ceticismo de Antônio de Sousa: “Uma gargalhada nervosa do Dr. Silveira interrompeu o velho Estevão neste ponto da sua narrativa” (Sousa, 1893, p. 54).

2. a fantasia da jornada através do portal (*portal-quest fantasy*) no conto “o gado do valha-me-deus”

O conto “O gado do Valha-me-Deus” é uma das narrativas mais inventivas de Inglês de Sousa, pois a sua trama comporta dois elementos que contribuem para o desenvolvimento dos eventos fantásticos, sendo eles a imposição de uma missão às personagens e a transposição de um portal, mesmo que essa passagem não ocorra de maneira explícita.

Ao tratar de narrativas que combinam essas duas condições para a manifestação do fantástico, Mendlesohn (2008) cunhou o conceito de “fantasia da jornada através do portal” (*portal-quest fantasy*): uma história que leva as suas personagens a transporem a fronteira em direção a uma terra desconhecida habitada por perigos ou repleta de desafios, um lugar distante e ameaçador onde alguma tarefa precisará ser desempenhada pondo à prova as habilidades dos envolvidos e gerando alguma recompensa material ou moral. Na definição mínima de Mendlesohn, “uma personagem deixa as suas imediações familiares e passa através de um portal para um lugar desconhecido” (2008, p. 1, tradução nossa).⁹

Isso implica dizer, necessariamente, que o protagonista faz de tudo para naturalizar os eventos vivenciados, os quais podem ser incomuns de início, estranhos pela repetição, assustadores pela infiltração psicológica até atingirem o ápice da impossibilidade, forçando o reconhecimento de que algo fantástico está em curso.

⁸ No original: “The intrusion fantasy plays one prolonged not of thinning. Recognition (or perhaps revelation) is frequently a late, and hurried not in this form, and this is connected to the importance of *escalation*. If latency is one of the most powerful techniques of the intrusion fantasy, the form also relies heavily on the *escalation* of effect. Intrusions begin small and often quite distant. They increase in magnitude, in scope, or in the number of victims”.

⁹ No original: “a Character leaves her familiar surroundings and passes through a portal into an unknown place”.

Eu poderia dizer que todos os tipos de fantástico, não importando se forem categorizados como estranho, fantástico puro ou maravilhoso (ou mesmo uma forma fronteiriça), eles precisam estar solidamente ancorados em algum tipo de ficcionalidade mimética da “realidade”, não somente para serem tão plausíveis quanto o possível dentro da implausibilidade, mas para enfatizar o contraste entre os elementos naturais e os sobrenaturais. Essa “realidade” pode até estar reduzida ao maravilhoso puro, mas ainda continua sendo necessária. Então, mesmo nos mitos, os deuses podem comer, beber, namorar, reunir-se em concílio; e nos contos de fada o herói viverá em uma cabana na floresta, ou nos subúrbios de Bagdá, e ele terá aventuras concretas entre rios, matas, ruas, palácios, e as pessoas terão suas roupas descritas e assim por diante (Brooke-Rose, 1981, p. 234, tradução nossa).¹⁰

Essa estrutura se manifestará no conto em questão segundo a ambientação amazônica e o contexto cultural que acompanhamos durante as demais histórias de *Contos amazônicos*. Temos, assim, um enredo bastante prosaico, em que dois vaqueiros experimentados, o Domingos Espalha, apelido de juventude do velho Estevão, e o Chico Pitanga empreendem uma “jornada inesperada” ao cumprirem a determinação do novo proprietário da fazenda Paraíso, o Amaro Pais, que pede aos vaqueiros a captura de algumas cabeças de gado para a celebração do São João.

Temos nesse conto, novamente utilizando a teorização de Schmid (2010), a clara diferença entre a atual condição de “eu narrando” (*narrating self*) – o velho Estevão, uma instância narrativa que permite a modalização da exegese com elementos interpretativos e performáticos –, e a sua contraparte ficcionalizada, o “eu narrado” (*narrated self*), o Domingos Espalha, a instância do discurso que é epistemologicamente inferior diante do sujeito atual que encampa a narração: ele não sabia o que agora sabe.

O eu narrando e o eu narrado devem ser vistos como duas entidades funcionalmente diferenciadas, tal como o *narrador* (portador da *narratio*) e o *ator* (portador da *actio*), entre as quais um relacionamento psicofísico mais ou menos convencional é representado. Do ponto de vista funcional, os relatos do eu narrando relacionam-se com o eu narrado da mesma maneira que, em uma narrativa não-diegética, o narrador se relaciona com uma personagem (Schmid, 2010, p. 78, tradução nossa).¹¹

¹⁰ No original: “I should say at once that all types of fantastic, whether uncanny, pure fantastic or marvelous (or merged), need to be solidly anchored in some kind of fictionally mimed ‘reality’, not only to be as plausible as possible within the implausible, but to emphasize the contrast between the natural and supernatural elements. This ‘reality’ may be reduced in the pure marvelous but it still necessary. Thus even in a myth gods may eat, drink, mate and hold councils, and in a fairy-tale the hero will live in a hut in the forest, or in the outskirts of Baghdad, and have concrete adventures among streams, woods, streets, palaces, people wearing clothes that may be described, and so on”.

¹¹ No original: “Narrating and narrated self should be seen as two functionally differentiated entities, as *narrator* (bearer of the *narration*) and *actor* (bearer of the *actio*), between whom a more or less conventional psychophysical relationship is represented. From a functional viewpoint, the narrating relates to the narrated self in the same way as, in a non-diegetic work, the narrator does to a character”.

A narrativa de “O gado do Valha-me-Deus” inicia-se por meio de uma sutil provocação feita ao velho Estevão, mostrando que os ouvintes continuavam interessados em seus relatos e que permanecemos dentro da moldura do “clube de histórias” (*club story*). Atendendo à curiosidade dos presentes, o narrador dará ao seu “eu prévio” (*previous self*) uma configuração de intrepidez responsável por introduzir a mudança na percepção de acontecimentos aparentemente corriqueiros.

O narrador amplia a sua autoridade sobre os presentes mostrando que detinha um discernimento maior da realidade em razão das experiências vivenciadas durante a juventude; posto isso, ele pode claramente desfazer a compreensão ingênua de seus ouvintes a respeito de certo “gado perdido” e demarcar a existência de seres que habitam para além dos espaços conhecidos. Ao participar da diegese, esse narrador reforça a sua perícia na lida com o gado, passando a afirmar que a missão recebida, e que será agora relatada, apenas fracassou em razão de forças que ultrapassavam a sua compreensão e capacidades físicas:

Sim, para além da grande Serra do Valha-me-Deus, há muito gado perdido nos campos que, tenho para mim, se estendem desde o Rio Branco até as bocas do Amazonas! [...] Cá, o tio Domingos tem outra ideia, e não é nenhuma maluquice dos seus setenta anos puxados até o dia de S. Bartolomeu, que é isso a causa de todos os meus pecados, ainda que mal discorra; tanto que se querem saber a razão desta minha teima, lá vai a história tão certa como se ela passou, que nem contada em letra de forma, ou pregada do púlpito, salvo seja em dia de sexta-feira maior. [...] Pois foi, já vão bons quarenta anos ou talvez quarenta e cinco, que nisto de contagem de anos não sou nenhum sábio da Grécia, tinha morrido de fresco o defunto padre Geraldo, que Deus haja na sua santa glória, e cá na terra foi o dono da fazenda Paraíso, em Faro, e possuía também os campos do Jamari, onde bem bons tucumãs-açu eu comi no tempo em que ainda tinha mobília na sala, ou, salvo seja, dentes esta boca que nunca mentiu, e que a terra fria há de comer (Sousa, 1893, pp. 121-122).

Com a morte do padre Geraldo, a fazenda Paraíso e o seu rebanho de gado foram herdados por Amaro Pais, mas, diferente do antigo dono, que passou “quinze anos de sua vida sem comer carne fresca, por não ter ânimo de mandar sangrar uma rês” (Sousa, 1893, p. 123), o novo proprietário tratava os animais com crueldade, matando-os por pura diversão e deixando a fazenda sem nenhum cuidado. Esse estado de coisas leva o narrador a ponderar, crendo sempre na ação de forças sobrenaturais, que “a alma do padre lá em cima havia de estar se mordendo de zanga, vendo as suas reses postas naquele estado pelo estrompa do herdeiro” (Sousa, 1893, p. 124). Passagens como essa ancoram a percepção dos leitores e dos ouvintes em uma instância de atuação de seres extramundanos, renunciando à interpretação alegórica, onírica ou meramente fantasiosa do que será contado.

A insistência na competência narrativa e descritiva do protagonista – mesmo quando somos informados de que as personagens envolvidas não entendem o que está ocorrendo – diminui a complexidade do mundo tornando-o uma pintura

apagada do local visitado. A fantasia da jornada através do portal, por sua própria natureza, necessita negar a possibilidade de um discurso polissêmico em razão da validação da “jornada”. Só pode haver uma única compreensão desse outro mundo: uma justificativa da aventura empreendida (Mendlesohn, 2008, pp. 12-13, tradução nossa).¹²

A missão imposta pelo novo dono da fazenda Paraíso será o elemento propulsor que levará o jovem Domingos Espalha a transcender o vestíbulo do “outro mundo”, o que nesse momento inicial acontece por meio de sutis advertências de outros vaqueiros:

Pois para a festa de S. João, que o Amaro Pais ia passar na vila, queria ele uma vaca bem gorda para comer, e me incumbia a mim e ao Chico Pitanga de tomarmos conta da fazenda, assinalar o gado orelhudo, e remeter a vaca a tempo de chegar descansada nas vésperas da festa, o que me parecia a mim que era a tarefa mais à toa de que me encarregara até então, *embora os outros vaqueiros me dissessem que havia de perder o meu latim com o tal gadinho de uma figura* (Sousa, 1893, p. 125, grifo nosso).

Com semelhante indício de fantasmagoria, o “eu narrando” novamente organiza uma possibilidade de explicação, que se não sacia todas as indagações do leitor e dos ouvintes, ao menos reforça a perspectiva fantástica que está sendo erigida. A preparação para o serviço, após a chegada à fazenda Paraíso, ocorre sem nenhum contratempo. Domingos Espalha e Chico Pitanga aprontam uma refeição composta por “pirarucu assado e farinha” acompanhada por “aguardente de beiju” (Sousa, 1893, p. 126). Depois, dormem para, na sequência, durante a madrugada, saírem de cavalo à caça do gado disperso. A latêncio do incomum então começa a se revelar por meio das distâncias percorridas serem excessivas, pois “em muitas fantasias de jornada, o portal é meramente um movimento da aldeia familiar para um mundo estranho” (Mendlesohn, 2008, p. 13).¹³

Qual gado, nem pera gado! Batemos tudo em roda, caminhamos todo o santo dia, e eu já dizia pra o Chico Pitanga que a fama do Espalha tinha espalhado a boiama, quando lá pelo cair da tarde fomos parar à ilha da Pacova-Sororoca, que fica bem no meio do campo, a umas duas léguas da casa grande. Bonita ilha, sim senhores, é mesmo de alegrar a gente aquele imenso pacoval no meio do campo baixo, que parece um enfeite que Deus Nossa Senhor botou ali para se não dizer que quis fazer campo, campo e mais nada (Sousa, 1893, p. 126, grifo nosso).

¹² No original: “The insistence on the narrative and descriptive competence of the protagonist – even when we are told that they do not understand what is happening – thins the complexity of the world and makes of it a poorly painted stage set. The portal-quest fantasy by its very nature needs to deny the possibility of a polysemic discourse in order to The Portal-Quest Fantasy validate the “quest.” There can be only one understanding of the world: an understanding that validates the quest”.

¹³ No original: “In many fantasies, the portal is merely a move from the familiar village to the unfamiliar world”.

Mas se a demora para encontrar o gado incomodava os dois vaqueiros, o que até já fora antecipado, os eventos a seguir mostrariam que algo bem mais intrincado se escondia por trás da aparente dificuldade na realização do serviço. Os dois vaqueiros, ao depararem com uma ilha que se destaca no cenário ermo, onde uma única vaca instava como guardiã, achegam-se ao limiar de uma realidade que os levaria quase que aos limites da força humana. A ilha demarca o portal entre o mundo conhecido e o mundo sobrenatural, o que ficará evidente quando os vaqueiros tentarem capturar a “rês perdida” e ela manifestar outra natureza incompreensível para aqueles viajantes inoportunos.

Bonita ilha, sim senhores, porém muito mais bonita era a vaca que lá encontramos, deitada debaixo de uma árvore, mastigando, olhando pra gente muito senhora de si, sem se afligir com a nossa presença, parecia uma rainha no seu palácio, tomando conta daquela ilha toda, com um jeito bonzinho de quem gosta de receber uma visita, e tem prazer em que a visita se assente debaixo da mesma árvore, goze da mesma sombra, e descanse como está descansando. Não, senhores, não tinha nada de gado bravo a tal vaquinha, grande, gorda, roliça de fazer sela, negra da cor da noite, com um ar de tão boa carne que o diacho do Chico Pitanga ficou logo de água da boca, e vai não vai prepara laço para lhe botar nos madeiros, com perdão da palavra (Sousa, 1893, p. 127).

O golpe de surpresa do relato e a transposição da fronteira surgem implicitamente por meio desse encontro. A vaca tão cobiçada e tão apetecível para o repasto se torna impossível de ser capturada, o que, somado a outras estranhezas, instaura a atmosfera do insólito e do fantástico. Ao avanço dos vaqueiros, a vaca arrebenta as cordas utilizadas para dominá-la “como se fossem linha de coser” e, sem maiores danos que essa tentativa de amarração, “cai a vaca no chão e fica espichada que nem defunto” (Sousa, 1893, p. 128). A percepção do narrador diante do ocorrido titubeia entre o pasmo e a oportunidade de cumprir a missão, mas vence o interesse prático e imediato que trará novo lance inexplicável:

Mas era tão nova a morte, e havia já mais de uma semana que não comíamos senão pirarucu seco, que aquela gordura toda me fez ferver o sangue, me deu uma fome de carne fresca, que parecia que já tinha o sal na boca, da baba que me caia pelos beiços abaixo; trepei acima da vaca, e sangrei-a na veia do pescoço, e logo o Chico Pitanga lhe furou a barriga, rasgando-a dos peitos até as maminhas, com perdão de vosmecês. *O diacho da vaca, dando um estouro, arrebentou como uma bexiga cheia de vento, e em vez de aparecer a carne fresca, era espuma e mais espuma, uma espuma branca como algodão em rama, que saia da barriga, dos peitos, dos quartos, do lombo, de toda parte enfim, pois que a vaca não era senão ossos, espuma e couro por fora, e acabou-se;* e logo (me disse depois o Chico Pitanga) o demônio da rês começou a escorrer choro pelos olhos, como se lhe doesse muito aquela nossa ingratidão (Sousa, 1893, p. 129, grifo nosso).

A obstinação dos vaqueiros, mesmo diante de sucessos incompreensíveis, acumulará singularidade após singularidade, como se a cobiça, a imprudência, e por que não, até mesmo a gula, fossem punidas por intermédio daquela impossibilidade de levar a cabo a tarefa pensada como trivial. A sequência de desventuras no conto estará sempre “assombrada” pela latência da presença dos animais jamais desvelada. Somente o rastro de um imenso rebanho aparece secundado pelos sons dos animais em movimento ou mugindo à curta distância. Cada dia de perseguição ao “rebanho fantasma” é marcado por novo ludibrio e o ambiente começa a tomar proporções maléficas: a comida acaba, o cansaço se intensifica à medida que as noites em vigília se seguem e até a presença de outros animais indica que o espaço percorrido se tornara inteiramente hostil. A passagem a seguir é longa, mas necessária para demonstrar que a natureza circundante não era mais a mesma, esse “outro mundo” era dominado por alguma força capaz de entorpecer os sentidos e produzir novos espantos:

Galopamos, galopamos atrás deles, mas qual gado, nem pera gado, só víamos diante da cara dos cavalos aquele imenso mar de capim com as pontas torradas por um sol de brasa, parecendo sujas de sangue, e no fundo a Serra do Valha-me Deus, que parecia fugir de nós a toda a pressa. [...] Eu já estava mesmo levado da carepa, anojado, triste, desesperado da vida, cansado na alma de ouvir aquela prantina desenfreada todas as noites, sem me deixar pregar o olho, e o Chico Pitanga cada vez mais pateta, dizendo que aquilo era castigo por termos assassinado a mãe do gado; ambos com fome, já não podíamos mover os braços e as pernas, galopando, galopando por cima do rastro da boiada, e nada de vermos coisa que se parecesse com boi nem vaca, e só campo e céu, céu e campo, e de vez em quando bandos e bandos de marrecas, colhereiras, nambus, maguaris, garças, tuiuiús, guarás, carões, gaivotas, maçaricos e arapapas que levantam o voo debaixo das patas dos cavalos, soltando gritos agudos, verdadeiras gargalhadas por se estarem rindo do nosso vexame lá na sua língua deles. E os cavalos cansados, trocando a andadura, nós com pena deles, a farinha acabada, de pirarucu nem uma isca, sem arma para atirar nos pássaros, nem vontade para isso, sem uma pinga da aguardente, sem uma rodelha de tabaco, e a batida do gado espichando diante de nós, cada vez mais comprida, para nunca mais acabar, até que uma tarde, já de todo sem coragem, fomos dar com os peitos bem na encosta da Serra do Valha-me-Deus, onde nunca sonhei chegar, e bem raros são os que se têm atrevido a aproximar-se dela (Sousa, 1893, p. 135, grifo nosso).

A última incongruência com que Domingos Espalha e Chico Pitanga deparam diz respeito às pegadas do gado subindo serra acima, encerrando definitivamente a jornada em busca do gado disperso, o que revela a existência de uma dimensão ainda mais recôndita e que até então se resguardava da penetração de intrusos, não permitindo que um novo portal fosse transposto.

Mas o diacho das pegadas do gado subiam pela serra acima, trepavam em riba uma das outras até se perder de vista, por um

caminho estreito que volteava no monte e parecia sem fim. Ali paramos, quando vimos aquele mundo da Serra do Valha-me-Deus, que ninguém subiu até hoje, nos tapando o caminho, que era mesmo uma maldição; pois se não fosse o diacho da serra, eu cumpriria a minha promessa, ainda que tivesse de largar a alma no campo (Sousa, 1893, pp. 135-136).

Porém, o interesse na conclusão da narrativa fica por conta da postura do narrador, o qual está mais preocupado em reafirmar sua perícia como vaqueiro do que enfatizar a sobrenaturalidade dos acontecimentos experimentados de forma tão desgastante e intensa. O aparente menoscabo diante dos eventos fantásticos presenciados funciona tanto como uma demonstração de coragem diante dos ouvintes como o natural distanciamento temporal dos fatos ocorridos. O narrador retornou do “outro mundo”, superou o medo, levou a missão até onde foi possível; ele e o seu companheiro não falharam por omissão, mas pela existência de um portal que não se abriria a ninguém, o gado estava salvo em um mundo ainda mais inacessível, que vez ou outra ficava translúcido, permitindo que o rebanho fantasma fosse visto até no tempo da velhice do narrador.

conclusão

A perspectiva narrativa que diferencia os dois contos acima discutidos nos permite compreender o processo de composição de um “mundo narrado” onde a realidade estabelecida dentro de certos limites de possibilidades recebe a intervenção de algo que lhe é alheio ou que permanece contido por forças misteriosas, perfazendo a “fantasia intrusiva” (*intrusion fantasy*), aquela que é capaz de instaurar o senso de surpresa ou medo diante do desconhecido. Ao passo que esse mesmo mundo estabelecido pela familiaridade do leitor e das personagens vê-se abandonado por outro espaço que contraria a realidade despedida e as impulsiona a cumprir alguma demanda expedita; temos assim a “fantasia da jornada através do portal” (*portal-quest fantasy*).

Mas em *Contos amazônicos* essa transição de entrada ou de saída do mundo comum e corriqueiro só pode ser realizada por causa da ordem narrativa em que os eventos fantásticos são apresentados. Primeiramente, o narrador não-diegético é o elo de continuidade entre verdades ancestrais e a nova geração de ouvintes, pois essa autoridade se torna quase inquestionável em razão da sua própria experiência com “aquito que parece não ser”. O velho Estevão, agora como um narrador diegético, também viveu e até mesmo viajou por lugares que poucos puderam conhecer. Por isso, a narrativa “O gado do Valha-me-Deus” se mostra cronologicamente como a história mais antiga que pudemos escutar. O jovem Domingos Espalha conheceu empiricamente outra dimensão da realidade repleta de situações misteriosas, por isso ele guarda e transmite os relatos de “A feiticeira”, do “Acauã” e de “O baile do Judeu”.

O recurso narrativo do “clube de histórias” admite também certa familiaridade entre o narrador e os ouvintes ao permitir que os relatos contados tenham uma superior relevância cognitiva, a qual é partilhada com o leitor. A habilidade narrativa do velho Estevão igualmente provém dessa Amazônia em que se cruzam as mazelas sociais com as ameaças de ordem transcendente e a sua

performance captura a atenção de quase todos, lembremo-nos do Dr. Silveira, misturando aconselhamento com deleite. Inglês de Sousa, como competente autor de histórias que buscam o “efeito do real”, sabia que a verossimilhança do relato fantástico só é conseguida por meio da renúncia inicial diante da possibilidade da existência de seres e mundos avessos à estabilidade doméstica. Afinal, por mais que alguém nunca veja uma feiticeira ou escute o choro de um rebanho fantasma, ainda continuará receoso de que esses elementos sobrenaturais possam existir.

referências bibliográficas

AMARANTE. Contos amazônicos. *O Álbum*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 22, p. 174, maio 1893. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706841&pesq=&pagfis=196>. Acesso em: 30 jul. 2024.

ARARIPE JÚNIOR. Retrospecto literário do ano de 1893. *A Semana*, Rio de Janeiro, ano 5, tomo 5, n. 53, p. 418, 4 ago. 1894. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=383422&pasta=ano%20189&pesq=&pagfis=1745>. Acesso em: 30 jul. 2024.

BATALHA, Maria Cristina. A literatura fantástica no Brasil: alguns marcos referenciais. In: RAMOS, Maria Celeste Tommasello; ALVES, Maria Cláudia Rodrigues; HATTNHER, Álvaro Luiz (Orgs.). *Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto: HN, 2013.

BROOKE-ROSE, Christine. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

CLUTE, John. Beyond the Pale. *Conjunctions*, n. 39, pp. 420-433, 2002. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24516171>. Acesso em: 30 jul. 2024.

DUQUE-ESTRADA, Osório. Contos amazônicos (Inglês de Sousa). *O Paiz*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 4033, p. 1, 23 maio. 1893. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_02&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=7708. Acesso em: 30 jul. 2024.

FERREIRA, Marcela. *Inglês de Sousa: imprensa, literatura e realismo*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

FIGUEIRA, Lauro Roberto do Carmo. A recepção dos Contos Amazônicos, de Inglês de Sousa. *Espaço Científico*, Santarém, v. 6, n. 1/2, pp. 57-62, 2005.

MANLOVE, Colin Nicholas. *Modern Fantasy: Five Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

MENDLESOHN, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.

SCHMID, Wolf. *Narratology: An Introduction*. Tradução: Alexander Starritt. Berlim: De Gruyter, 2010.

SOUSA, H. Inglês de. *Contos amazônicos*. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1893.

Humanizar o animal, animalizar o humano: a formação do bestiário de Ana Paula Maia

Humanizing the Animal, Animalizing the Human: The Construction of Ana Paula Maia's Bestiary

Autoria: Natália Lima Ribeiro

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0721-8606>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4087859544398619>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaeas.2024.222571>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaeas/article/view/222571>

Recebido em: 29/02/2024. Aprovado em: 13/07/2024.

Editores responsáveis pela avaliação do artigo: Tania Yumi Tokairin e Admarcio Rodrigues Machado

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 13, n. 24, jan./jun., 2024. E-ISSN: 2525-8133

Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaeas>. Contato: opiniaeas@usp.br

 [fb.com/opiniaeas](https://www.facebook.com/opiniaeas)  [@revista.opiniaeas](https://www.instagram.com/revista.opiniaeas)  <https://usp-br.academia.edu/opiniaeas>

Como citar (ABNT)

RIBEIRO, Natália Lima. Humanizar o animal, animalizar o humano: a formação do bestiário de Ana Paula Maia. *Opiniões*, São Paulo, ano 13, n. 24, jan./jul., pp. 76-92, 2024. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaeas/article/view/222571>. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaeas.2024.222571>. Acesso em: XX mês 20XX.



Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)

Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, con quanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniões* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

humanizar o animal, animalizar o humano: a formação do bestiário de ana paula maia

Humanizing the Animal, Animalizing the Human: The Construction of Ana Paula Maia's Bestiary

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.222571>

Natália Lima Ribeiro¹

Doutoranda em Filologia Romântica e Literatura pela Fakultät Für Geisteswissenschaften (Faculdade de Ciências Humanas), na Universidade de Hamburgo (UHH), Hamburgo, Alemanha.

DOI <https://orcid.org/0000-0002-0721-8606>
Lattes <http://lattes.cnpq.br/4087859544398619>
Email natalia.limar21@gmail.com

¹ Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Pará (UEPA). Mestra em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Desde outubro de 2023, doutoranda em Filologia Romântica e Literatura na Universidade de Hamburgo (UHH), Alemanha, com bolsa de doutorado pleno pela Capes e DAAD, orientada pelo Dr. Markus Klaus Schäffauer. Esse estudo foi financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Processo número: 88881.718805/2022-01.

Resumo

A obra de Ana Paula Maia instaura sua importância no cenário literário brasileiro ao retratar homens marginalizados, seja por sua origem humilde, seja pelo trabalho que exercem. Além da violência e da brutalização da vida desses personagens, os animais aparecem, nesse universo literário, como parte do processo de desumanização e de questionamento do que é ser humano. No universo literário de Maia, a presença dos animais confronta a humanidade desses homens e a animalização da vida humana. O artigo proposto analisa como ocorre a animalização dos homens e a humanização dos animais nas novelas *Entre rinha de cachorros e porcos abatidos* (2009) e *De gados e homens* (2013). Para o intento dessa pesquisa, traremos à baila trabalhos teóricos sobre a biopolítica e a questão da vida nua de Giorgio Agamben (2002), a presença do animal na literatura de Maria Esther Maciel (2021) e o devir-animal de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997).

Palavras-chave

Ana Paula Maia. Devir-animal. Vida nua. Literatura contemporânea. Animalidade.

Abstract

Ana Paula Maia's work establishes its relevance on the Brazilian literary scene by depicting marginalized men, be it because of their humble origins or because of the work they do. In addition to the violence and brutalization of their lives, animals appear in this literary universe as a part of the process of dehumanization and interrogation of what it truly means to be human. In Maia's literary world, the presence of animals confronts the humanity of those men and the animalization of human life. The proposed article will analyse how the animalization of men and the humanization of animals occur in the novels *Entre rinha de cachorros e porcos abatidos* (2009) and *De gados e homens* (2013). For the purpose of this essay, we bring up theoretical works on biopolitics and the issues motives of bare life by Giorgio Agamben (2002), the presence of the animal in literature by Maria Esther Maciel (2021) and the becoming-animal by Gilles Deleuze and Félix Guattari (1997).

Keywords

Ana Paula Maia. Becoming-animal. Bare life. Contemporary literature. Animality.

introdução

O limite impreciso e permeável entre o homem e o animal é um dos vértices temáticos mais representados na literatura latino-americana, em uma simbiose de “fronteiras de menos que humano e inumano” (Giorgi, 2016, p. 102). A figura do animal e suas peculiaridades congregam o imaginário cultural, já que esse é explorado das mais diversas formas e limites: do animal como ser místico, próximo do indivisível, do sagrado; ou, no outro lado do limite, o indiscriminado uso de suas vísceras em larga escala industrial. Entretanto, a literatura consegue trazer à baila os limites e deslimites entre esses dois seres em espaços que margeiam a sociedade: o humano e o animal.

A distinção entre humano e animal se tornará cada vez mais precária, menos sustentável em suas formas e seus sentidos, e deixará lugar a uma vida animal sem forma precisa, contagiosa, que já não se deixa submeter às prescrições da metáfora e, em geral, da linguagem figurativa, mas começa a funcionar num contínuo orgânico, afetivo, material e político com o humano (Giorgi, 2016, p. 8).

Nesse intercâmbio orgânico entre humanos e animais, percebemos a perspectiva multifacetada em que o animal se apresenta na literatura: avizinhando-se do sagrado e descendo ao seu mais completo estado de vida nua. A “vida nua” é uma tese do filósofo italiano Giorgio Agamben (2004), a qual analisa a vida nua como forma do estado soberano de reconhecer a vida apenas em sua esfera biológica, sem direitos ou acesso a políticas públicas, as quais poderiam conferir condições básicas para vida perdurar. As vidas inscritas nessa dimensão são sacrificáveis, as quais são os refugos humanos, os prisioneiros, os bandidos e todos aqueles que margeiam a sociedade. Essa vida nua se expressa nas condições empregatícias e os locais sociais em que estão os personagens da obra de Maia, e, além disso, os animais participam também desse entorno apolítico. Dessa forma, percebemos que animais e homens fazem parte do mesmo bando.

A relação de exceção é uma relação de bando. Aquele que foi banido não é, na verdade, simplesmente posto fora da lei e indiferente a esta, mas é abandonado por ela, ou seja, exposto e colocado em risco no limiar em que vida e direito, externo e interno se confundem (Agamben, 2002, p. 36).

Aos animais vêm sendo negados direitos, ou qualquer forma de vida digna, como se eles estivessem em uma constante batalha contra o humano, sem direito de defesa, eternos prisioneiros de guerra. Dessa forma, os animais e os humanos na obra de Maia conseguem apenas experenciar a vida no seu estado nu. A vida animal está mais próxima da vida nua, haja vista que a formação do humano, no pensamento antropocêntrico, esteve fora dessas condições aniquilantes de vivência. Então, a formação do humano é instaurada nessa contraposição ao animal, pois “foi precisamente pela negação da animalidade que se forjou uma definição de humano ao logo dos séculos no mundo ocidental, não obstante a espécie humana seja, como

se sabe, fundamentalmente animal” (Maciel, 2021, p. 16). A literatura consegue ser o horizonte em que essa dicotomia e a contraposição humano/animal é interpelada. Na verdade, várias obras literárias do cânone questionam esse local recôndito que é dado aos animais, que, na realidade, questiona a própria humanidade do homem.

A animalidade, ao se avizinhar do humano, retira do homem sua hegemonia científica e humanista. A animalidade seria uma parte maldita, segundo a visão antropocêntrica de mundo, pois “a parte animal, uma vez manifesta, despojaria o homem de sua humanidade, conduzindo ao grau-zero de sua própria natureza (Maciel, 2021, p. 17). A proximidade entre o humano e o animal é engendrada também pelos espaços e políticas na América Latina. Assim, na arte há a questão da presença do animal nos diversos espaços considerados humanos, sendo esses urbanos ou rurais. Segundo Gabriel Giorgi (2016), as manifestações artísticas na América Latina constroem uma nova dimensão dessa dinâmica homem/animal:

Nesse contexto, uma série de materiais estéticos produzidos na América Latina começa a explorar, sobretudo a partir dos anos 1960, uma contiguidade e uma proximidade nova com a vida animal, um reordenamento das relações entre o animal e o humano e uma nova distribuição entre corpos na imaginação da cultura. Nesses materiais, o animal muda de lugar nos repertórios da cultura: a vida animal começará, de modos cada vez mais insistentes, a irromper no interior das casas, das prisões, das cidades, os espaços da política e do político verão emergir em seu interior uma vida animal para a qual não têm nome; sobretudo, ali onde se interroga o corpo, seus desejos, suas doenças, suas paixões, seus afetos (Giorgi, 2016, p. 8).

No universo literário brasileiro, o animal, sua animalidade, sempre esteve presente. Ana Paula Maia, então, não inaugura uma zooliteratura brasileira, mas engendra a presença do animal de maneira visceral e humana, ao mesmo tempo e em ressonância, ao retratar o humano na sua evisceração e animalidade. Ao trazer as vísceras, tanto humanas quanto animais, Maia crava sua literatura no limiar entre o absurdo e a realidade, transplantando para as páginas dos seus livros o universo brutalizado da vida.

1. O bestiário de Maia: entre animais e humanos

A formação do bestiário literário de Ana Paula Maia remonta aos seus primeiros textos, em que os animais participamativamente na violência desmedida em *Guerras dos bastardos*: “penso que esses malditos pombos comeriam a minha cara, ou melhor, eles me comeriam até os ossos e depois me cagariam por toda a cidade” (Maia, 2007, p. 145). E em alguns momentos, os animais fazem parte da expurgação dessa violência como forma de divertimento: “me divirto como posso, matando os pombos do telhado” (Maia, 2007, p. 143). Nessa linha temática, Maia congrega diversas formas de ver o animal, em sua relação de submissão completa ou de agentes de violência. Com isso, os personagens e os animais participam da mesma problemática biopolítica social.

Apesar de viver em um processo constante de desumanização, a construção de Edgar Wilson como personagem mostra a variação entre suas

diversas facetas no modo como lida com a vida animal. Em *Guerra dos Bastardos*, para o personagem é normal descarnar animais em uma forma de anular totalmente esse outro: “Edgar, que mania de tornar tudo menor. Eu acho que [...] ele sempre teve esse costume de diminuir as pessoas, inferiorizá-las” (Maia, 2007, p. 261). Já em *De gados e homens*, o personagem empreende em todo seu trabalho como atordoador um rito de passagem, um sacrifício humanizado dos bovinos:

O boi bate uma das patas, abana o rabo e bufá. Edgar cicia e o animal abranda seus movimentos. Há algo nesse cicio que deixa o gado sonolento, intimamente ligado a Edgar Wilson, e dessa forma estabelecem confiança mútua. Com o polegar lambuzado de cal, faz o sinal da cruz entre os olhos do ruminante e se afasta dois passos para trás. É o seu ritual como atordoador. Suspende a marreta e acerta a frente com precisão, provocando um desmaio causado por uma hemorragia cerebral. O boi caído no chão sofre de breves espasmos até se aquietar. Não haverá sofrimento, ele acredita. Agora o bicho descansa sereno, inconsciente (Maia, 2013, pp. 11-12).

É importante ressaltar a cronologia de Edgar Wilson. O início de sua jornada está na novela *Carvão animal* (2011), quando, ainda jovem, trabalha na mina de carvão horas a fio. Dentro daquelas cavernas, a luz do céu lhe era negada com a jornada de trabalho inumana. Essas condições começam a forjar seu caráter, já que esse personagem encontra no trabalho sua animalização máxima:

Edgar desce para a mina às cinco e meia da manhã e só retorna às cinco e meia da tarde. As refeições são feitas em uma das galerias da mina. Há três anos, esse homem conhece apenas o crepúsculo da manhã e do entardecer. Às vezes, quando está quieto numa parte do alojamento, tem dificuldades para se lembrar da cor do dia, da claridade do sol e do seu calor (Maia, 2011, p. 75).

Ao final de *Carvão animal*, o jovem evade a mina após a grande explosão e desabamento, fugindo da cidade morta de Abalurdes. Decide, após três anos de trabalho subterrâneo, não se privar mais da luz solar: “ele nunca mais perdeu o sol de vista” (Maia, 2011, p. 85). Depois, o jovem se dirige para a fazenda do senhor Milo, na obra *De gados e homens*, em busca de um novo emprego e de uma nova vida. Apesar do trabalho como atordoador de bovinos ser um ofício exaustivo, em que sua mão de obra é paga em centavos por animal abatido, pelo menos ele consegue ver o sol novamente.

Após o suicídio em massa dos bovinos, Edgar Wilson aceita um trabalho em uma nova cidade, em um espaço mais urbano. Nesse novo trabalho, seu serviço é abater porcos, o que será marrado na obra *Entre rinha de cachorros e porcos abatidos* (2009). Os espaços mudam, assim como os empregos, mas a brutalização da vida animal e humana perdura. Dessa forma, há uma união entre os corpos, em “uma animalidade que já não poderá ser separada com precisão da vida humana” (Giorgi, 2016, p. 8). Nessa dimensão da obra de Maia, a cisão entre a esfera humana

e animal torna-se vaga, em que um se alimenta do outro, sem que haja um horizonte limitado e visível.

Em suas obras posteriores, entretanto, os animais ganham novas dimensões no universo literário dos brutos. O ano de 2009, com o lançamento das duas primeiras partes da *Trilogia dos brutos*, as novelas *Entre rinha de cachorros e porcos abatidos* e *O trabalho sujo dos outros*, traz ao bestiário de Maia novas tonalidades. Nessas novelas, os animais aparecem mais próximos dos personagens, e não apenas no sentido físico, no espaço em que os personagens transitam e nos trabalham que exercem, mas sim próximos em um sentido social e emocional. O gari Erasmo Wagner, personagem principal da novela *O trabalho sujo dos outros*, vê no seu trabalho como está igualado ao animal. Ele então deve disputar o lixo com seus iguais: “Disputam a chutes com os cachorros o lixo que precisam recolher, e a tapas, com os mendigos que buscam o que comer” (Maia, 2009, p. 94).

A epígrafe da obra consiste em uma famosa frase do ex-presidente americano Harry Truman: “a nenhum homem deve ser permitido chegar à presidência da República se não souber entender os porcos”. Ao iniciar as novelas dando destaque aos porcos, assim como no título do livro, Maia instaura uma importância e centralidade dos animais nessa nova fase de seu universo literário em contraponto ao papel secundário que é dado aos animais em suas obras anteriores. Aos porcos não se atribuem apenas as qualidades referentes à imundície, mas há uma dimensão mais inquietante: os porcos não conseguem ver o céu.

Apesar de ter sido criado feito cão de rinha, aprendeu que isso é melhor do que ser um porco. Isto porque os porcos não podem olhar para o céu. Eles não conseguem. Anatomicamente, porcos foram feitos para olhar basicamente para o chão e se alimentar do que nele encontrarem. Edgar sabe que é um cão de briga criado para matar porcos, coelhos e homens. Porém, do porco tudo se aproveita. Coelhos podem ser comidos com azeitonas verdes e amêndoas. Para os homens oferecemos uma missa. Eles nos dão a chance de acender uma vela e rezar (Maia, 2009, p. 70).

Os porcos aparecem em todo o romance, em contraponto com os diferentes animais. Nesse direcionamento, percebemos que, no bestiário de Ana Paula Maia, há uma relação hierárquica entre os porcos e os cachorros. Na citação acima, observamos que Edgar Wilson foi criado à maneira dos cães de rinha: pronto para matar, cheio de marcas e feridas: “Podem ser reconhecidos pelas orelhas curtas ou amputadas e pelas cicatrizes, pontos e lacerações. Não tiveram escolhas. Exatamente como Edgar Wilson, que foi adestrado desde muito pequeno, matando coelhos e rãs” (Maia, 2009, p. 69). Dentro desse universo em que os porcos são os seres mais desprezíveis por não conseguirem olhar para o céu e terem sido condenados a chafurdar no lixo pelo resto da vida, o cão de rinha está acima dos outros animais. Dentro dessa hierarquização, percebemos que há os animais (e humanos) que matam e os que morrem. Edgar é aquele que mata, que eviscera porcos ou homens, pois seu ofício é matar. Ao ser um cão de rinha, Edgar Wilson consegue controlar, de certa forma, os animais para o abate. Para ele, ser cão de rinha é estar acima dos porcos. Sobre a iconicidade dadas aos porcos, Ricardo

Barbarena expressa a relação entre os porcos e outros personagens, em um jogo de espelhos formados no romance:

Torna-se bastante explícita a simbologia do porco enquanto animal que vive na sujeira e nunca olha para cima. E é justamente na construção dessa alteridade animal que surge um terrível paralelismo identitário. Afinal, como os porcos, os dois personagens vivem no lixo e numa área onde as táticas de amnésia social são presentificadas através do não reconhecimento dos valores daqueles que transitam na periferia. Acostumados com o esquelético colchão e com a rala comida no prato, esses habitantes de uma identidade nacional clandestina têm poucas forças para olhar para cima na busca de saída reparadora, epifânica e salvacionista. Aos seus olhos resta apenas o triste espetáculo de uma polpa de sangue, tripas e excremento (Barbarena, 2016, p. 20).

Nos animais e nos homens brutos instaura-se o império da imundície e da selvageria. No universo de Maia, há apenas duas opções: ser porco ou ser cão de rinha. Desse modo, todos, independentemente da origem, estão submetidos a uma brutalização e animalização da vida, sejam homens, sejam animais. É nesse lugar que os personagens encontram sua identidade no interlúdio da humanização e da animalização, em um devir-animal. Esse espaço de flutuação entre humano e animal é a “realidade do devir-animal, sem que, na realidade, nos tornemos animal” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 56). E é nessa zona de indeterminação que a obra de Ana Paula Maia se instaura:

Um devir não é um nem dois, nem relação de dois, mas entre-dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois. Se o devir é um bloco (bloco-linha), é porque ele constitui uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade, um *no man's land*, uma relação não localizável arrastando os dois pontos distantes ou contíguos, levando um para a vizinhança do outro, – e a vizinhança- fronteira é tão indiferente à contigüidade quanto à distância. Na linha ou bloco do devir que une a vespa e a orquídea produz-se como que uma desterritorialização, da vespa enquanto ela se torna uma peça liberada do aparelho de reprodução da orquídea, mas também da orquídea enquanto ela se torna objeto de um orgasmo da própria vespa liberada de sua reprodução (Deleuze; Guattari, 1997, p. 80).

2. O devir-animal: a humanização e a animalidade

Os espaços na obra, tanto o rural quanto o urbano, carregam a sanguinolência da vida nua. De fato, em *De gados e homens* temos Rio das Moscas, local em que os dejetos dispensáveis do Vale dos Ruminantes são descartados. Nesse rio, o sangue se mistura à água, e “lugares onde o sangue se mistura ao solo e à água é difícil fazer qualquer tipo de distinção entre o humano e o animal” (Maia,

2013, p. 68). O espaço que transitam animais e humanos é um espaço em que a distinção é quase imperceptível, ou até nula. Dessa forma, podemos perceber que as zonas de interação do humano e do animal tornam-se indeterminadas, em um devir-animal:

Devir-animal do homem é real, sem que seja real o animal que ele se torna; e, simultaneamente, o devir-outro do animal é real sem que esse outro seja real. É este ponto que será necessário explicar: como um devir não tem sujeito distinto de si mesmo; mas também como ele não tem termo, porque seu termo por sua vez só existe tomado num outro devir do qual ele é o sujeito, e que coexiste, que faz bloco com o primeiro. É o princípio de uma realidade própria ao devir (a ideia bergsoniana de uma coexistência de “durações” muito diferentes, superiores ou inferiores à “nossa”, e todas comunicantes) (Deleuze; Guattari, 1997, p. 15).

Nesse sentido, a obra de Maia congrega nesses espaços mais do que uma contraposição entre humanidade e animalidade, mas sim a indeterminação existente entre essas duas esferas da vida nua, em um movimento de devir-animal, no qual não há espaços para cisões ou determinações. Os refugos animais se misturam aos refugos humanos, criando uma simbiose de tudo que é descartável, seja homem, seja animal, seja qualquer tipo de vida matável.

O devir-animal não seria da ordem da imitação, da representação, da mimese, mas de uma zona de indiscernibilidade, de vizinhança entre o homem e o animal, onde é impossível demarcar uma fronteira, um limite: é um encontro entre dois reinos, um curto-circuito, uma captura de código onde cada um se desterritorializa. Pensar o devir-animal do homem, nesse caso, significa se instalar nesse inter-reino, nessa contaminação mútua (homem/animal), nessa zona indeterminada, e não na passagem de um estado a outro, de uma forma a outra (Azara, 2013, p. 60).

O Rio das Moscas aparece como uma grande sopa de dejetos e muito sangue, o qual impacta até na vermelhidão pungente das flores que margeiam esse cemitério aquático. Sendo esse espaço literário sedimentado em uma relação de vida e morte, Edgar Wilson decide jogar os restos mortais de seu colega de trabalho, Zeca, nesse rio. A morte de Zeca é uma represália ao tratamento desumano que ele destina aos animais:

Zeca é um garoto de dezoito anos, perturbado. Gosta de ver o animal sofrer. Gosta de matar. Se prepara para a tarefa quando Edgar entra no boxe e o adverte:

– Zeca, coloca o boi pra dormir, entendeu? Não deixa o bicho sofrer.

Zeca apanha a marreta, faz sinal para que o funcionário deixe o boi entrar. Quando o animal fica frente a frente com ele, a marretada propositalmente não é certeira, e o boi, gemendo, caído no chão, se debate em espasmos agonizantes. Zeca suspende a marreta e arrebenta a cabeça do animal com duas pancadas seguidas, fazendo o sangue respingar em seu rosto.

– Assim, Edgar? Ele tá dormindo agora, não tá? – Zeca pisca diversas vezes os olhos com força e puxa a saliva entre os dentes, ruidosamente (Maia, 2013, p. 12).

Zeca não é como Edgar Wilson, que encomenda a alma dos bichos para Deus. Zeca gosta de ver e causar sofrimento ao animal, o que é algo abominável na ética laboral de Edgar. Para ele, é inadmissível deixar o animal morrer em sofrimento, mas não por questões biológicas, mas sim por enxergar nas vacas e nos bois algo de divino, que já perdeu há muito tempo, que lhe escapa à compreensão. Segundo Maria Esther Maciel, o animal está numa condição fronteiriça, em que o homem questiona sua proximidade e distância:

Os animais, sob o olhar do humano, são signos vivos daquilo que sempre escapa a nossa compreensão. Radicalmente outros, mas também nossos semelhantes, distantes e próximos de nós, eles nos fascinam ao mesmo tempo que nos assombram e desafiam a nossa razão. Temidos, subjugados, amados, marginalizados, admirados, confinados, comidos, torturados, classificados, *humanizados*, eles não se deixam, paradoxalmente, capturar em sua alteridade radical (Maciel, 2021, p. 13, grifo nosso).

Todas essas formas de ver o animal aparecem na obra de Maia, mas é importante ressaltar que o animal questiona a própria humanidade de Edgar Wilson. Dessa forma, o personagem vê uma forma radical de sua condição animalesca, ao mesmo tempo em que tenta humanizar os animais, reprovando atitudes sádicas de seu colega de trabalho, Zeca. Há nessa postura de Edgar Wilson sua forma de lidar com a vida animal:

Seu golpe preciso é um talento raro que carrega em si uma ciência oculta em lidar com os ruminantes. Se a pancada na fronte for muito forte, o animal morre e a carne endurece. Se o animal sentir medo, o nível de pH no sangue é elevado, o que deixa a carne com um gosto ruim. Alguns abatedores não se importam. O que Edgar Wilson faz é encomendar a alma de cada animal que abate e fazê-lo dormir antes de ser degolado. Não sente orgulho do trabalho que executa, mas se alguém deve fazê-lo que seja ele, que tem piedade dos irracionais (Maia, 2013, p. 13).

Essa proximidade com os animais revela um processo de desumanização em que esses personagens são submetidos pelo trabalho que devem fazer, principalmente no ofício de descarnar animais, atividade precária e mal

remunerada. Entretanto, ao estar próximos ao animal, os personagens questionam sua condição e até a si mesmos. Nesse contato com o animal, podemos perceber que há algo de misterioso e sagrado, e que Edgar Wilson consegue sentir os animais: “Edgar sente-se tão afinado com os ruminantes, com seus olhares insondáveis e a vibração do sangue em suas correntes sanguíneas, que às vezes perde consciência ao questionar quem é homem e quem é ruminante” (Maia, 2013, p. 68).

Ao lidar com a vida animal, Edgar Wilson encontra-se com algo insondável, que, de uma certa maneira, entende os bovinos e até partilha com eles uma cumplicidade. Nesse limiar entre sua animalidade e a humanidade dos bichos, Edgar Wilson constrói sua ética, no sentido de criar suas próprias formas de justiçamento, de como lidar com a alma animal e o bestial dos seus iguais. Quando entrega os animais ao sacrifício, é notória a presença do divino, haja vista que “a religião aparece para Edgar como norteadora de seus princípios, embora ele reconheça que o seu comportamento violento o afasta do perdão divino” (Barros; Abreu, 2022, p. 54). Por esse motivo, decide encomendar a morte de Zeca, pois o prazer em matar e fazer sofrer dos bichos é algo que deve ser pago com a própria vida:

Edgar Wilson entra no banheiro do alojamento. Espera que reste apenas o Zeca no banho. Com a marreta, sua ferramenta de trabalho, acerta precisamente a fronte do rapaz, que cai no chão em espasmos violentos e gême baixinho. Edgar Wilson faz o sinal da cruz antes de suspender o corpo morto de Zeca e o enrolar num cobertor. Nenhuma gota de sangue foi derramada. Seu trabalho é limpo. No fundo do rio, com restos de sangue e vísceras de gado, é onde deixa o corpo de Zeca, que, com o fluxo das águas, assim como o rio, também seguirá para o mar (Maia, 2013, p. 21).

A banalização da morte é uma das temáticas mais flagrantes na obra de Ana Paula Maia. No universo literário maiano existe uma banalidade da morte de homens e animais; sendo assim, não há uma hierarquização de vidas, todas fazem parte da mesma brutalização. No mundo de Edgar Wilson, sua conduta no trabalho, o compromisso de fazer um trabalho limpo e higiênico, segue juntamente com um rito de passagem, em que acredita não empreender sofrimento para nenhuma de suas vítimas, humanas ou animais. Apesar de ter em Zeca alguém antiético e perverso, não se deixa levar pelos mesmos anseios sádicos do jovem. Em *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*, Edgar continua descarnando animais, mas agora os porcos. Nessa análise, é possível perceber que Edgar Wilson se transforma em um agente da morte, tanto animal quanto humana, sem fazer nenhuma diferenciação. Ao assassinar Pedro, irmão de seu melhor amigo, Gerson, Edgar eviscera o corpo de maneira que consiga animalizar aquele ser:

Curioso que só ele, Edgar Wilson rasga Pedro ao meio, remove seus órgãos e fica admirado pelo seu peso. Pedro vale tanto quanto a maioria dos porcos, e suas tripas, bucho, bofe, compensaria a perda do outro porco. Um sujeito que engana pelas aparências. Jamais seria alvo de suspeitas de estar tendo um caso

com Rosemery, muito menos de estar carregando uma fortuna em tripas dentro da barriga. Edgar Wilson admira-se em ter subestimado Pedro algum dia. Ele moeria os restos mortais no triturador junto com os ossos da saca e venderia para a fabricação de ração para cães (Maia, 2009, p. 28).

Nesse lugar, os homens são como animais em um processo de animalização radical. A construção desses personagens converge para um plano maior, em que a estrutura intercambia as relações morais e fenômenos sociais desses homens brutos. Em Ana Paula Maia, podemos analisar essa subversão da cisão metafísica entre os homens e os animais. Trata-se, em resumo, da forma como os animais e os homens são hierarquizados e transformados nas narrativas. A condição binária homem-animal é a égide da construção civilizatória. Essa redução do animal aos espaços bestiais, demoníacos e ancestrais, em que a temporalidade e a história se encontram em suspensão, condena os animais a uma outridade radical em que a vida nua se encontra de maneira mais ainda terminal. Assim, cabe ao homem o sagrado, a inteligência e a História. Entramos em um binarismo bastante contestado: o humano e o animal irracional, razão e instinto.

Na obra seminal sobre esse discursão, Michel de Montaigne (2016) observa a antropomorfização do mundo e discute sobre a capacidade do humano de se arvorar no direito de dividir e divisar entre os animais como possuidor e nomeador dessa diferença. É imprescindível afirmar que a obra de Maia se instaura nessa zooliteratura como questionadora desses padrões produzidos pelo legado da metafísica ocidental; na verdade há, em sua obra, a continuação desses moldes. Dentro do escopo da análise, Edgar Wilson consegue observar a racionalidade animal e a irracionalidade humana:

Edgar gosta de observar os animais confinados. Sozinhos ou em pequenos grupos, eles mantêm o mesmo ritmo quando mastigam ou abanam os rabos. Os bovinos, todos eles, quando pastam se orientam para o norte, pois são capazes de sentir o campo magnético terrestre. Poucos sabem o motivo disso, mas os que lidam com os bovinos diariamente sabem que eles mantêm um código de comportamento e que permanecem na mesma direção ao pastar. *Esse equilíbrio não se vê nos homens, em nenhum deles* (Maia, 2013, p. 27, grifo nosso).

Edgar Wilson consegue se aproximar de maneira mais radical de sua outridade animal, condicionado pelo trabalho e seu local social. No bojo da literatura brasileira, há autores que conseguem fazer dessa aproximação radical com o animal uma forma de questionar sua própria humanidade, ou até se desvencilhar das amarras civilizatórias em busca da poeticidade potente e magistral da vida. Em Maia, encontramos, na proximidade com esse outro lado, esse Outro irremediavelmente outro, um encontro com o insondável da experiência humana.

Os homens brutos estão mais inseridos nesse mundo biológico, da vida nua, em detrimento dos animais, que parecem resguardar algo de sagrado e misterioso da vida. No bestiário de Ana Paula Maia, os homens brutos pertencem a

uma categoria de animal, mas nesse contato entre os dois, há uma aproximação com o sagrado, ou até mesmo uma relação de humanização intercambiada pelo olhar. Edgar Wilson descobre, nesse olhar do animal, sua própria condição. Nesse insondável limite e deslimite do olhar animal:

– O pior na hora de abater o gado é olhar para os olhos dele.
– E o que tem neles?
– Não sei. Não dá pra ver nada no fundo do olho do boi. – Edgar Wilson faz uma pausa inquietante. – Eu fico olhando, tentando enxergar alguma coisa, mas não dá pra ver nada. [...] Edgar Wilson mantém seu pensamento fixo na escuridão dos olhos dos ruminantes, esforçando-se para desenhar um leve traço que o intente a desvendá-los. Nem todo o esforço da sua imaginação é capaz de lançar luz nas trevas; nem naquelas produzidas por olhos insondáveis, *nem na própria treva que encobre a sua maldade* (Maia, 2013, pp. 16-17, grifo nosso).

Ao abater os animais, Edgar Wilson consegue se espelhar naquela escuridão ocular. Durante as obras de Maia, o contato com o animal faz os personagens refletirem sobre sua natureza. A partir de tais contatos, o leitor de Maia consegue acessar a introspecção dos personagens, o que é algo que acontece pontualmente nas narrativas. A introspecção é um território dentro do espaço da narrativa em que temos contato com o mundo interior das personagens. A partir dessa perspectiva, a narração é um processo que modula o acesso narrativo a certos estados de consciência e de inconsciência. Em Maia, é importante destacar que tais acessos à introspeção são raros e quase sempre aparecem em momentos de contato com os animais na obra. A partir disso, temos acesso, mesmo que limitado, ao mundo interior dos homens brutos. Esse acesso é uma forma de modulação narrativa, e o que é um gatilho para entrar nesses questionamentos está condicionado, em várias passagens, ao contato com os animais.

Como todo olhar sem fundo, como os olhos do outro, esse olhar dito “animal” me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar. E nesses momentos de nudez, diante do olhar do animal, tudo pode me ocorrer, eu sou como uma criança pronta para o apocalipse, eu sou o próprio apocalipse, ou seja, o último e o primeiro evento do fim, o desvelamento e o veredito. Eu sou o apocalipse, eu me identifico a ele correndo-lhe atrás, atrás dele, atrás de toda sua zoologia (Derrida, 2002, p. 31).

Dessa forma, os brutos de Maia se encontram com a sua humanidade ao estar mais perto da animalidade. Para Derrida (2002), o olhar do animal perante o humano o torna questionador de sua própria humanidade, dessa forma desconstruindo um império do homem em relação ao animal. Esse olhar insondável,

infinito, pode se tornar um lugar em que o homem encontre em si a outridade radical que impõe aos animais (ou aos homens subalternos e matáveis). Esse local em que reina o conflito primordial que engendra a disputa do animal do humano, do humano do animal, é um local à margem. Não é na *pólis*, as cidades-estados, na sociedade capitalista, que os personagens de Ana Paula Maia transitam fisicamente e culturalmente. Eles vivem no meio, no entre, na margem da sociedade, de forma que certas convenções sociais são suspensas e contravenções penais são aceitáveis. Nesse lugar em que a vida nua se apresenta com maior latência, nesses espaços de trânsito da carne, do humano, os animais se metamorfosem em algo para além desses preceitos metafísicos. Em resumo, homens e animais compartilham a mesma suspensão de uma configuração social mais próxima da “civilidade”.

Esses homens e animais, apesar de se encontrarem à margem, na verdade são o motor para o centro comercial e social sobreviver, pois, sem eles, o mundo cairia em um estado total de vida nua. Mas, para manter o estado e a sociedade em pé, alguns seres devem ser sacrificados – o *homo sacer*. Para Heidegger, segundo Agamben, a “máquina antropológica, decidindo e recompondo, a cada vez, o conflito entre o homem e o animal, entre o aberto e não aberto, pudesse produzir para um povo história e destino” (Agamben, 2021, pp. 119-120). O conflito, a égide da construção antropocêntrica, inverteu sua lógica, como podemos perceber na narrativa de Maia, a qual retrata de maneira terminal os fins e os meios que levaram à exacerbada animalização do homem.

A morte é uma das situações em que o humano se diferencia do animal. Segundo Georges Bataille, a morte avizinha o homem de sua animalidade, pois “a morte é, num sentido vulgar, inacessível. O animal a ignora, embora ela lance o homem de volta à animalidade” (Bataille, 2016, p. 106). A maior parte dos trabalhos que os personagens das obras empreende são relacionados ao descarnar de animais e suas eviscerações, então a banalidade e dessacralização da morte no universo literário é latente. Além disso, há pouca ou nenhuma diferenciação entre o morrer animal e o humano, haja vista a questão do devir-animal presente na obra. Entretanto, algumas mortes aparecem no sentido de subverter conceitos metafísicos, como o suicídio em massa das vacas da fazenda de Seu Milo:

Os três homens decidem apenas observar o movimento tranquilo do gado e, quando todas saem do galpão, eles a seguem à distância. A primeira vaca pula e logo depois a segunda. Bronco Gil tenta evitar, mas é impedido por Edgar e Helmuth, que decidem apenas assistir ao espetáculo de horror. E assim, uma seguida da outra, até que todas se lancem no abismo após emitir um longo mugido.

À beira do despenhadeiro eles espiam lá embaixo, mas não enxergam nada. Somente pela manhã, quando o sol se levantar, é que poderão contemplar o *suicídio coletivo das vacas* (Maia, 2013, p. 111, grifo nosso).

Ao longo dos romances, em algumas passagens, evidencia-se um desequilíbrio natural. Quem nota de maneira mais evidente esse problema é Edgar Wilson que, entre todos os trabalhadores da fazenda, parece compreender o estado de instabilidade, que há uma catástrofe em movimento, pois, próximo aos animais,

torna-se latente sua relação com o natural. É até com certa incredulidade que outros personagens custam a perceber os desastres causados por esse desequilíbrio, mas Bronco Gil, capataz da fazenda, homem de origem indígena, nota que não há mais nascimento de bezerros, que tudo que nasce ali é um morto:

Bronco Gil olha para o aborto, agora jogado sobre um carrinho.

Tenta recordar-se há quanto tempo não vê bezerros nos pastos.

– Pelo menos uns seis meses – murmura Bronco Gil.

– É por aí mesmo – responde o homem, arrastando o bezerro para dentro do forno com a ajuda de outro peão. Ele toma fôlego e continua: – Tenho cremado muitos abortos nos últimos meses (Maia, 2013, p. 52).

Na obra de Maia, os animais, de uma certa maneira, entendem o que é a morte. As vacas, em manadas, se lançam uma a uma do Vale dos Ruminantes, em que, ao cair para morte, ficam próximas do Rio das Moscas. A tonalidade de distopia, presente nessas passagens da obra da autora, revela uma tendência em vislumbrar para além do antropocêntrico, uma zona em que os animais conseguem sentir e mostrar que um desastre natural se avizinha e não querem fazer mais parte desse universo. Todos os trabalhadores ficam atordoados com o fato, e seu Milo questiona quem pagará por seu prejuízo. Durante o dia, hordas de miseráveis se juntam aos arredores dos Rios para resgatar a carniça animal, que será transformada em alimento. Nesse momento, alguns acreditam que seja milagre, pois poderão sanar a fome, mas há algo de inumano nesse fato, pois os restos são um banquete para os refugos humanos: “À frente deles uma procissão faz o caminhão diminuir a velocidade. Passam devagar no meio de homens, mulheres e crianças. Edgar Wilson reconhece alguns rostos, alguns dos que carregaram o gado morto do despenhadeiro” (Maia, 2013, p. 123). Dessa forma, o ciclo da vida se encerra e no outro dia, é preciso começar de novo, para homens e gados.

conclusão

A construção literária de Ana Paula Maia acontece a partir da brutalização da vida. Essa temática intercambia vários questionamentos sobre a construção dos personagens. Nesse sentido, a análise proposta pelo artigo buscou abordar o modo como os animais e os humanos aparecem na construção do bestiário da autora. Nessa zooliteratura, as bestas (animais e humanos) vinculam-se à vida nua, e, pelo devir-animal, as zonas de contato entre esses seres tornam-se horizontes indeterminados. Dilaceradas pela brutalização, as vidas humanas e animais se encontram espelhadas, em um ciclo de humanizar e animalizar.

Face à realidade hostil do mundo brutalizado, Edgar Wilson nos conduz aos confins urbanos e rurais em que a vida humana e animal se indefinem. Ao longo da jornada de Edgar, é possível notar a mudança de conduta em empreender com os animais. Em sua primeira aparição no universo literário de Maia, os pombos são animais que servem unicamente para morte e divertimento. Nas obras posteriores, os bichos se tornam elemento central de sua jornada, em que se intensifica a condição desumana dos homens. Esses trabalhadores, tão perto da animalização da

vida, pertencem a uma margem social em que a vida nua é brutalizada de todas as formas. Apesar disso, para Edgar Wilson, a morte do animal precisa de um rito, um rito em que a tonalidade da morte seja a menos dolorosa possível, em que o animal passe desse plano para o outro, mesmo que seja meramente para ser consumido. O destino do animal é mais importante que o destino de homens brutos, e Edgar Wilson se espelha no animal para encontrar em si alguma paz, ou até sua origem humana; desse modo, Edgar Wilson humaniza o animal e animaliza as bestas.

Desse imbricamento insular do dentro-fora, as fronteiras estão em apagamento e, na ilha, as distinções entre animal e humano também podem ser suspensas para disporem novos significados. Logo, é com o apelo a novos sentidos que a ilha continuamente se perfaz, sem aceitar uma representação microcósmica ou metonímica capaz de reproduzir um sentido social. Assim, as personagens não configuram nem animais humanizados, nem humanos animalizados. Não há zoomorfismo, há uma condição que, ao não nos diferir, agrupa e nos iguala numa perspectiva questionadora da sobrevivência nessa margem que é menos espacial que constitutiva dessa articulação (Garbero, 2015, p. 5).

O horizonte humano de Edgar é questionado, seja na presença dos bovinos, ou ao espelhar os cães de rinha. No contato com os animais, surgem questões ambientais, da vida e da morte, do sagrado e do demoníaco. Os porcos aparecem como figuras desprezíveis, aos quais é negado o céu, ou qualquer tipo de redenção. Na hierarquia do mundo de Maia, os porcos são todos aqueles que menos têm dignidade e por isso são descartáveis, assim como aqueles homens que buscam no animal expurgar os desejos sádicos.

Na esteira dessa temática literária, analisamos como a obra de Maia instaura seu bestiário no interlúdio entre humanizar o animal e animalizar o humano. Nessa zona indeterminada, o devir-animal surge como forma de intensificar o processo de deslimites entre o humano e o animal. Os animais colocam em xeque as diferenciações biopolíticas e quais são as vidas dignas ou matáveis. No bestiário de Maia, em que há uma simbiose de brutos e bestas, há a criação de um universo que deflagra de maneira radical os seres matáveis ou as vidas brutalizadas e evisceradas. Os animais coexistem nesse universo de forma que o animal e o humano se tornam uma zona permeável: qual a diferença entre os restos animais jogados nos Rios das Moscas em contraponto aos restos mortais de Zeca? Ou, elevando a questão ao nível econômico e político: qual a diferença anatômica e financeira entre as vísceras dos porcos e de Pedro? Haja vista que Edgar Wilson consegue ver no jovem apenas a fortuna em vísceras que há naquele corpo. Essa zona entre o humano e animal no universo de Maia é apenas em relação ao que mata e ao que é morto, mas todos estão nessa mesma economia: da brutalização da vida nua.

referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*: o poder soberano e a vida nua I. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG: Humanitas, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *O aberto*: o homem e o animal. 3. ed. Tradução: Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

AZARA, Michel Mingote Ferreira de. O animal no humano. *Revista Internacional de Ciências Humanas*, v. 2, 2013. Disponível em: <https://journals.eagora.org/revHUMAN/article/download/707/277>. Acesso em: 20 fev. 2024.

BARBARENA, Ricardo Araújo. A trilogia do refugo humano: o imaginário abjeto de Ana Paula Maia. *Revista Iberic@l: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, n. 2, pp. 19-26, 2016. Disponível em: <https://hal.science/hal-04069787/document>. Acesso em: 20 jan. 2024.

BARROS, Lidiane de Oliveira; ABREU, Fernanda Maria. De gados e homens: a carne processada na obra de Ana Paula Maia. *Terra Roxa e outras Terras – Revista de Estudos literários*, v. 42, n. 1, pp. 46-56, 2022. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/45288>. Acesso em: 30 jan. 2024.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*: seguida de método de meditação e Postscriptum. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia (v. 4). Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

GARBERO, Maria Fernanda. A brutalidade como lugar: os bastardos de Ana Paula Maia. *LL Journal*, Nova York, v. 10, n. 2, pp. 1-11, 2015. Disponível em: <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/files/2015/12/2015-2-garbero.pdf>. Acesso em: 8 fev. 2024.

GIORGI, Gabriel. *Formas comuns*: animalidade, literatura, biopolítica. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

MAIA, Ana Paula. *A guerra dos bastardos*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

MAIA, Ana Paula. *O trabalho sujo dos outros*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

MAIA, Ana Paula. *Carvão animal*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

MAIA, Ana Paula. *De gados e homens*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2016.

A presença do insólito na literatura policial e suas manifestações em *Crimes à moda antiga: contos verdade*, de Valêncio Xavier

The Presence of the Unusual in Crime Fiction and its Manifestations in “Crimes à moda antiga: contos verdade”, by Valêncio Xavier

Autoria: Taynara Leszczynski

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8219-0885>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6045444396132214>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaeas.2024.222651>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaeas/article/view/222651>

Recebido em: 01/03/2024. Aprovado em: 22/07/2024.

Editores responsáveis: Bruna Martins Coradini e Admárcio Rodrigues Machado.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, ano 13, n. 24, jan.-jun., 2024. E-ISSN: 2525-8133

Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaeas>. Contato: opiniaeas@usp.br

 [fb.com/opiniaeas](https://www.facebook.com/opiniaeas)  [@revista.opiniaeas](https://www.instagram.com/@revista.opiniaeas)  <https://usp-br.academia.edu/opiniaeas>

Como citar (ABNT)

LESZCZYNSKI, Taynara. A presença do insólito na literatura policial e suas manifestações em *Crimes à moda antiga: contos verdade*, de Valêncio Xavier. *Opiniões*, São Paulo, ano 13, n. 24, jan./jun., pp. 93-113, 2024. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaeas/article/view/222651>. Acesso em: XX mês. 20XX. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaeas.2024.222651>.



Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)

Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, con quanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniões* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

a presença do insólito na literatura policial e suas manifestações em *crimes à moda antiga: contos verdade,* de Valêncio Xavier

*The Presence of the Unusual in Crime Fiction and its Manifestations in Crimes à moda antiga:
contos verdade, by Valêncio Xavier*

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.222651>

Taynara Leszczynski¹

Doutoranda em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, PR, Brasil.

 <https://orcid.org/0000-0002-8219-0885>

 <http://lattes.cnpq.br/6045444396132214>

 taynaraleszczynski97@hotmail.com

¹ Taynara Leszczynski desenvolve pesquisas voltadas, principalmente, à literatura policial; realizou seu doutorado sanduíche na University of Oxford, Inglaterra, e, atualmente, é bolsista Capes-Print na modalidade “capacitação”, cursando-a na Monash University, Austrália.

Resumo

Este artigo tem como objetivo principal discutir a presença do insólito na literatura policial. Embora, inicialmente, essa questão possa ser vista como problemática, levando em consideração que corresponde a um gênero bastante conectado à realidade, ela se sustenta pelo não entendimento do insólito apenas como um mero sinônimo de sobrenatural, mas sim como um termo capaz de abranger diversas narrativas que causem estranhamento por abordarem acontecimentos inusuais. Para entender melhor esse apontamento e aprofundar a discussão, analisaram-se as manifestações do insólito em *Crimes à moda antiga: contos verdade*, de Valêncio Xavier, um livro composto por oito contos que abordam oito casos criminais reais, ocorridos no Brasil no século XX. Para definir o conceito de insólito, o trabalho pautou-se nas contribuições de García (2007) (2014); e, para estudá-lo no gênero policiaresco, nas ideias de Todorov (1981) e Lovecraft (2007). Assim, foi possível compreender que o insólito na literatura policial se constitui por meio da ambiguidade, ele é uma alusão ao sobrenatural, não uma confirmação dele. Portanto, essa vertente não abandona a verossimilhança e ainda realça a atmosfera de tensão das narrativas, ressignificando-as.

Palavras-chave

Literatura policial. Insólito. Contos.

Abstract

The aim of this paper is to discuss the presence of the unusual in crime fiction. Although this issue may be seen as problematic, because Crime Fiction is a genre very connected to reality, it is sustained by the understanding of the Unusual not only as a mere analogue of supernatural, but rather as a term capable of covering several narratives that cause strangeness since they address weird events. In order to better approach it, the manifestations of the unusual were analyzed in *Crimes à moda antiga: contos verdade*, by Valêncio Xavier, a book composed of eight short stories that address eight real criminal cases that happened in Brazil in the 20th century. To define the concept of Unusual this work is based mainly on the contributions of García (2007) (2014); and, to think about the unusual in crime fiction, on the ideas of Todorov (1981) and Lovecraft (2007). It was possible to understand that the unusual in crime fiction is constituted through ambiguity, it is an allusion to the supernatural, not a confirmation of it. This aspect of the unusual does not give up verisimilitude, it enhances the atmosphere of tension of the narrative and creates new meanings.

Keywords

Crime fiction. Unusual. Short stories.

noções sobre o conceito de insólito

Sabe-se que a literatura policial está intrinsecamente conectada à realidade. Primeiramente, por advir dos relatos jornalísticos. Depois, por muitas vezes trabalhar com crimes reais dentro da ficção, utilizando o real como “matéria-prima” e transitando por espaços como o âmbito investigativo e o judiciário, que têm como compromisso a busca pela verdade. Diante disso, em um primeiro olhar, o insólito parece ser incabível ao contexto detivesco. No entanto, conforme veremos a seguir, ele propõe ressignificações bastante ricas, intensificando os efeitos da narrativa.

Refletir sobre o insólito na literatura é uma árdua tarefa, devido à sua vasta gama de possibilidades e, consequentemente, ao conflito de divisões, de classificações, de conceitos e de nomenclaturas que o rodeiam. Assim, primeiramente, é interessante apresentar a visão de insólito adotada aqui:

[...] os eventos insólitos seriam aqueles que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiência da realidade [...] Se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso (Garcia, 2007, pp. 20-21).

Ao refletir sobre o insólito na literatura, em uma entrevista concedida a Bruno Anselmi Matangrano, publicada na *Revista Desassossego* em 2014, Flavio García traz uma contextualização da relação entre o conceito e os elementos da narrativa, baseando-se, sobretudo, nas ideias do semiólogo boliviano Renato Prada Oropeza:

Tratar-se-ia da manifestação, em uma ou mais categorias básicas da narrativa – personagens, tempo e espaço – ou na ação narrada – sua natureza –, de alguma incoerência, incongruência, fratura de “representação” – no sentido mais primário da mimesis – referencial da realidade vivida e experienciada pelos seres de carne e osso em seu real quotidiano, como por exemplo, mimetiza a verossimilhança real-naturalista. Nesse sentido, pode-se dizer que existem, no mínimo, dois sistemas narrativo-literários: um real-naturalista, comprometido com a representação referencial da realidade extratextual; outro insólito – “não real-naturalista” –, que prima pela ruptura com a

representação coerente, congruente, verossímil da realidade extratextual (Garcia, 2014, p. 181).

Desse modo, discorda-se aqui da ideia de que o insólito seria apenas um sinônimo de sobrenatural. Certamente, o sobrenatural pode ser visto como insólito, mas nem todo acontecimento insólito será sobrenatural. Nesse sentido, a hipótese deste trabalho é que o insólito na literatura policial aparece como uma ambiguidade que faz uma alusão ao sobrenatural, mas que não o confirma. Também se acredita aqui que as histórias insólitas são bastante únicas, logo, cada uma merece ser analisada com as suas particularidades. Conforme explica Lovecraft:

Naturalmente não podemos esperar que todas as histórias estranhas se adaptem absolutamente a qualquer modelo teórico. As mentes criativas são desiguais e os melhores tecidos têm manchas opacas. Além disso, grande parte do trabalho estranho mais escolhido é inconsciente; aparecendo em fragmentos memoráveis espalhados por materiais cujo efeito de massa pode ser de um tipo muito diferente (Lovecraft, 2016, p. 5, tradução minha).²

Concordando com Lovecraft, García (2007, p. 21) também pontua que há uma “[...] demanda constante frente às múltiplas e sempre diversificadas experiências que o ser humano tem diante das manifestações do insólito e da literatura”. Assim, o autor evidencia que sempre devemos atualizar o arcabouço teórico da tradição de acordo com os textos a serem interpretados. Isto é, sem prender-se a quaisquer classificações de forma a tomá-las como únicas e imutáveis. E, como não há como dar conta de conceituar o insólito em sua totalidade, “[...] acabou-se por concluir que a resposta encontrada era apenas circunstancial e transitória” (Garcia, 2007, p. 14).

Ademais, considerando que o insólito é mais comum a outros gêneros, como o horror, a fantasia e a ficção científica, ele traz uma quebra de expectativa na narrativa policial que aguça a sua atmosfera de tensão e de suspense. Ou seja, o leitor não espera que irá encontrar uma alusão ao sobrenatural dentro de um gênero que emerge na lógica e na racionalidade.

O insólito na literatura policial

Em 1928, S. S. Van Dine³ publicou um texto bastante polêmico e controverso chamado “Vinte regras para o romance policial” [Twenty Rules for Writing Detective Stories]. Embora tais regras não sejam realmente levadas a sério por estudiosos do gênero,⁴ devido ao exagero explícito de certas passagens,

² No original: Naturally we cannot expect all weird tales to conform absolutely to any theoretical model. Creative minds are uneven, and the best of fabrics have their dull spots. Moreover, much of the choicest weird work is unconscious; appearing in memorable fragments scattered through material whose massed effect may be of a very different cast (Lovecraft, 2016, p. 5).

³ Pseudônimo de Willard Huntington Wright.

⁴ De acordo com Albuquerque (1979) especula-se que o próprio Van Dine fez algumas regras em tons jocosos propositalmente, para divertir-se zombando de algumas colegas que iam de contrário a elas.

curiosamente, costumam ser bastante mencionadas por eles.⁵ Provavelmente, porque algumas ideias são válidas, mas acabam sendo ofuscadas pelo excesso de limites que o autor tentou estabelecer, bem como pelo seu “esnobismo”, como menciona Albuquerque (1979), ao impor um modelo conveniente à sua obra.

A seu modo, Van Dine (1928 *apud* Albuquerque 1979, pp. 23-24) também considera o “acordo” entre leitor e autor citado anteriormente: “A história policial é um torneio intelectual. Mais do que isso, é um torneio esportivo. E o autor tem que se comportar corretamente com o leitor. Não pode recorrer a truques e escamoteações, sem comprometer sua sinceridade”.

Na sequência, o autor também questiona o uso de elementos sobrenaturais nas narrativas policiais:

O problema do crime deve ser solucionado por meios rigorosamente naturais. Métodos tais, para tomar conhecimento da verdade, como a leitura das mentes, reuniões espíritas, bolas de cristal, coisas assim acham-se excluídos. O leitor tem oportunidade quando usa o raciocínio em competição com um detetive dotado de raciocínio, mas se tiver de competir com o mundo dos espíritos e sair divagando pela quarta dimensão da metafísica, estará abatido desde o começo (Van Dine, 1928 *apud* Albuquerque, 1979, pp. 23-24, grifos meus).

Essa ideia de Van Dine é bastante válida, uma vez que a “confirmação” do sobrenatural na narrativa policial inviabilizaria a sua verossimilhança, uma característica presente nela desde a sua criação. O autor também parece estar correto no que diz respeito à “oportunidade ao leitor” que menciona. É relevante observar que o leitor de histórias detetivescas tem um papel bastante ativo. Assim como o detetive, ele também fica atento às pistas em busca de decifrar o mistério. Logo, se a solução do problema advir de meios sobrenaturais, o leitor, certamente, sairá em “desvantagem”.

Contudo, percebe-se que essa reflexão é oportuna no que tange ao desvendamento do mistério. Ele precisa ter uma resposta racional. Todavia, as manifestações do insólito na narrativa policial, geralmente, encontram-se na sua fase inicial, durante a coleta de pistas e a investigação, e não na final, que se constitui pela apresentação da solução, conforme explica Todorov:

Além disso, em um e outro gênero, o acento não recai sobre os mesmos elementos: na novela policial está posto sobre a solução do enigma; nos textos relacionados com o estranho (como no conto fantástico), sobre as reações provocadas por esse enigma. Desta proximidade estrutural, resulta, entretanto, uma semelhança que é preciso assinalar (Todorov, 1981, pp. 27-28).

Diante disso, vê-se que o insólito aparece como um desafio às leis do nosso mundo, um acontecimento que parece sobrenatural, mas que pode ter uma explicação lógica. E o leitor vai em busca dessa explicação, assim como o detetive.

⁵ Também é importante realçar que Van Dine foi um grande escritor de histórias policiais. O autor norte-americano publicou vários livros e, inclusive, criou o famoso detetive Philo Vance.

Essa procura acontece de maneira bem semelhante à busca pela resolução dos casos tradicionais à moda *whodunnit*. Em resumo, o insólito se configura como um mistério a ser desvendado, pautando-se na ideia de que ele é passível de explicação.

Nesse contexto, vemos que o diálogo entre insólito e narrativa policial faz bastante sentido. Não por acaso, Todorov (1981) cita os trabalhos de Poe como exemplo para evidenciar algumas intersecções entre contos fantásticos e policiais:

Sabemos também que Poe deu origem à novela policial contemporânea, e esta cercanía não é fruto da casualidade; frequentemente, se afirma, por outro lado, que os contos policiais substituíram os contos de fantasmas. Esclareçamos a natureza desta relação. A novela policial com enigmas, em que se trata de descobrir a identidade do culpado, está construída da seguinte maneira: por uma parte, propõem-se várias soluções fáceis, a primeira vista tentadoras, que entretanto, resultam falsas; por outra parte, há uma solução absolutamente inverossímil, a qual só se chegará ao final, e que resultará ser a única verdadeira. Vimos já o que emparenta a novela policial com o conto fantástico. Recordemos as definições de Soloviov e de James: o relato fantástico tem também duas soluções, uma verossímil e sobrenatural, e a outra inverossímil e racional. *Na novela policial, basta que a dificuldade desta segunda solução seja tão grande que chegue a “desafiar a razão”, para que estejamos dispostos a aceitar a existência do sobrenatural mais que a falta de toda explicação* (Todorov, 1981, pp. 27-28, grifos meus).

Em outras palavras, Todorov considera o insólito na literatura policial como uma intensificação da dificuldade de resolver o mistério que ela apresenta. Na sequência, o autor discute outro grande nome da literatura policial: Agatha Christie, evidenciando que ela também traz elementos insólitos para algumas de suas histórias que, em um primeiro momento, parecem ser sobrenaturais, mas que são explicados no fim:

Temos um exemplo clássico: *O caso dos dez negrinhos* de Agatha Christie. Dez personagens se encontram presos em uma ilha; lhes anuncia (por disco) que todos terão que morrer, castigados por um crime que a lei não pode condenar; além disso, a natureza da morte de cada um deles se encontra descrita no canto dos “Dez negrinhos”. Os condenados – e junto com eles o leitor – tratam em vão de descobrir quem executa os sucessivos castigos: estão sozinhos nas ilha, morrem um após o outro, cada um conforme o anunciou a canção; até o último que – e isto é o que produz a impressão do sobrenatural –, não se suicida mas sim é assassinado. Nenhuma explicação racional parece possível, terá que admitir a existência de seres invisíveis ou de espíritos. Por certo, esta hipótese não é verdadeiramente necessária e o leitor receberá a explicação racional. A novela policial com enigmas se

relaciona com o fantástico, mas é, ao mesmo tempo seu oposto: nos textos fantásticos, inclinamo-nos, de todos os modos, pela explicação sobrenatural, em tanto que a novela policial, uma vez concluída, não deixa dúvida alguma quanto à ausência de acontecimentos sobrenaturais. Por outro lado, esta comparação só é válida para um certo tipo de novela policial com enigmas (o local fechado) e um certo tipo de relato estranho (o sobrenatural explicado) (Todorov, 1981, pp. 27-28).⁶

É de amplo conhecimento que muitas das ideias de Todorov, em especial, no que condiz à classificação do estranho, do fantástico e do maravilhoso, já foram refutadas ou mostraram-se incompletas. No entanto, suas reflexões serviram de base para diversos estudos, não apenas da literatura fantástica e policial, mas também de outras áreas, como a sociologia e a filosofia, sendo que muitas delas são ainda válidas.

Como sugeriu Todorov (1981), a ambiguidade de alguns acontecimentos na literatura policial é adequada, desde que se esclareça ao fim. Isto é, é possível que haja duas (ou mais) interpretações do acontecimento, sendo uma verossímil e outra sobrenatural, até certo ponto da narrativa. Essa ambiguidade se relaciona diretamente ao efeito de “hesitação” que, embora o autor tenha pensado nele em relação ao fantástico, é inegável que esteja presente em outros gêneros que contemplam o insólito como, por exemplo, a literatura policial. Assim, a hesitação pode ser vista como o sentimento de incerteza diante da possibilidade de algo sobrenatural. Isto é, surge da observação de um evento que se diferencia do cotidiano.

À face do exposto, lembremos ainda das postulações de Piglia (1986) sobre a literatura policial emergir da precisão de trazer um caráter mais criativo aos relatos criminais, geralmente, rasos no âmbito jornalístico. O autor cita Poe como exemplo de excelência nessa prática, pois ele se distancia do real para dar espaço à ficção, construindo uma trama bastante engenhosa – quase que mirabolante, diga-se de passagem – mas com acontecimentos verossímeis. Vemos, portanto, que o insólito auxilia nessa ampliação do campo imaginativo da narrativa, proporcionando novas possibilidades a ela, conforme enfatiza Antonio Cândido:

Um modo de ampliar o campo dos significados e, depois dele, a visão do mundo, é a injeção de insólito e irreal no nexo corrente da realidade. Foi assim que o romance contemporâneo superou as fronteiras do realismo e, paradoxalmente, pôde ampliar as da realidade, dando-lhes o toque da transcendência que quebra as restrições do concreto particular (Cândido, 1989, p. 64).

⁶ O livro citado pelo autor teve a sua tradução mudada no Brasil por ser considerada racista por algumas editoras. Hoje, é possível encontrá-lo como *E não sobrou nenhum*.

O insólito nos crimes à moda antiga

O livro *Crimes à moda antiga: contos verdade*, publicado pela primeira vez em 2004, aborda casos criminais que de fato aconteceram, em território nacional, entre 1906 a 1931, e que foram bastante sensacionalizados pela mídia da época. A escrita experimental de Valêncio Xavier também se destaca aqui. O autor, que é conhecido principalmente pelo livro *O mez da gripe* (1981), mais uma vez traz uma mescla entre escrita e imagem, apresentando colagens de mídias diversas que discutiram os crimes em questão.

O insólito se faz presente em quase todos os contos de *Crimes à moda antiga: contos verdade*. Em alguns, com menos intensidade do que em outros, mas, de uma forma ou de outra, acentua a tensão das narrativas, sobretudo, por meio do estranhamento e do desconforto que causa no leitor. Valêncio Xavier traz o insólito para seus contos de modo provocativo, brincando com as possibilidades e com as (des)crenças do leitor, sem tirar a seriedade dos crimes. Além de explorar o campo imaginativo e misterioso de alguns casos, o autor também põe em xeque o modo tendencioso como algumas notícias sobre eles, circuladas na época, foram construídas. Alguns jornais não apenas usavam acontecimentos insólitos como uma forma de sensacionalismo, como também, muitas vezes, os forjavam.

Conforme veremos na sequência, entre os oito contos do livro, cinco nos permitem ter uma ideia mais sólida das configurações do insólito na narrativa policial, bem como do trabalho ardiloso de grande parte da imprensa da época, sendo eles: “Os estranguladores da Fé em Deus”, “A morte do Tenente Galinha”, “Aí vêm o Febrônio”, “O outro crime da mala” e “Gângsteres num país tropical”. Encontramos nesses contos uma narrativa hiper-realista, uma vez que há certa intensificação do real. Em outras palavras, por mais que os acontecimentos partam da realidade, a técnica literária os intensifica.

No conto “Os estranguladores da Fé em Deus”, logo de início vemos um título irônico e dúvida, criado pela disposição das palavras “estranguladores” e “Fé em Deus”, que imediatamente chama a atenção para elementos incomuns. Desde o princípio, a narrativa evoca a dicotomia “mal versus bem”, sinalizando a presença de temas intrigantes no decorrer da história.

É de amplo conhecimento que grande parte das narrativas policiais gira em torno da restauração da ordem, isto é, da eliminação do mal que ameaça o bem-estar social. Entretanto, neste conto, logo no seu início, inferimos que o bem é representado por um elemento sobrenatural: Deus.

Contudo, no decorrer da trama, vemos que esse “Deus” não se refere ao suposto criador do universo, trata-se, na verdade, de uma referência a uma pequena embarcação que teve um papel de destaque no crime e que se chamava “Fé em Deus”. Assim, temos aqui um exemplo de como o autor utiliza a ambiguidade para fomentar uma atmosfera de suspense na narrativa. Simultaneamente, o escritor parece ludibriar as expectativas do leitor, adotando uma abordagem oscilante ao conduzir a história ora para um significado, ora para outro. Um exemplo disso é que, embora a figura de Deus não apareça e não passe de uma “falsa” alusão, a figura do Diabo, que sequer foi aludida anteriormente, “surge” no fim do conto.

Após assassinarem os irmãos Jacob e Carlo Fuoco para roubar as joias da joalheria onde ambos trabalhavam e moravam, os criminosos Carletto e Rocca jogam o corpo de Carlo no mar, antes, usando a corda da barca “Fé em Deus” para

estrangulá-lo e, depois, jogando seu corpo de cima da embarcação. A descrição da aparência das vítimas após o crime choca pela precisão de detalhes atrozes: “[...] o adolescente Paulino Fuoco, quase uma criança, está caído no chão entre as duas camas, *selvagemente estrangulado*. A vítima tem ainda no peito franzino *marcas das botas do monstruoso assassino*” (Xavier, 2004, p. 8, grifos meus).

O encontro da segunda vítima fornece uma imagem ainda mais pungente: “O rosto *deformado* pelos efeitos do estrangulamento e pela longa permanência nas águas, *semidevorado* pelos peixes, o *decomposto* corpo de Carlo Fuoco é uma *massa apavorante* que não conserva um só traço da sua fisionomia moça e insinuante” (Xavier, 2004, p. 10, grifos meus).

A exposição de tais características de maneira tão direta, bem como a seleção lexical para construí-la, permitem uma visão vivida da crueldade do caso. As descrições atribuem gravidade ao crime, causam um incômodo pela agudeza das imagens que criam por meio da pormenorização da maldade das ações criminosas. Em especial, no que condiz ao assassinato da segunda vítima, que é descrito como um processo de desumanização: Carlo foi *deformado*, *semidevorado*, *decomposto* e, por fim, passou a uma *massa apavorante*.

Tal escrita lembra, expressivamente, a “linguagem violenta” vista nos contos de Rubem Fonseca, a qual Cândido (1989, p. 2010), descreve como uma “espécie de ultra-realismo”, afirmando que:

Ele também agride o leitor pela *violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos* – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida. É possível enquadrar nesta ordem de ideias o que denominei “realismo feroz”, se lembrarmos que além disso ele corresponde à era de violência urbana em todos os níveis do comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado (Cândido, 1989, pp. 210-211, grifos meus).

Para Cândido (1989), essa “poética da violência” de Fonseca advém do ritmo acelerado do ambiente urbano e do aumento da criminalidade nele, mas não se restringe a uma mera abordagem representativa desse tema. Essa técnica é bastante recorrente na literatura policial, de maneira geral, uma vez que ela discute a violência profundamente. Portanto, a acidez da escrita corresponde à dureza da ação que ele descreve, sem eufemismos. Nesse contexto, as semelhanças entre a escrita de Fonseca e Xavier são nítidas. Em ambas, a violência não aparece apenas no acontecimento narrado, mas também no modo como é narrado.

Contudo, a parte mais insólita do conto, apesar do estranhamento previamente causado pela linguagem, é vista durante o julgamento de um dos acusados, o qual afirma estar vendo um demônio que supostamente teria vindo buscá-lo devido aos seus crimes:

Carletto desembarca do carro de presos, já sem camisa, aparentando estar perturbado. Quando chamam seu nome no Tribunal, responde:

– Morreu!

Estende suas mãos para o alto e começa a rodopiar:

– Mãe... Mãe... Mãe... *Eles estão ali... os irmãos querem me levar aos infernos... o cão... o demônio...* Mãe... (Xavier, 2004, p. 22, grifo meu).

Mesmo que a figura de um demônio seja mencionada, vemos que ela não passa de uma alusão ao sobrenatural. Em suma, o termo inusitado fomenta um clima inquietante, mas não confirma nenhum fenômeno inumano. A reação de Carletto pode ser vista como um sinal de desequilíbrio mental ou uma dissimulação, uma vez que o fingimento da perda das faculdades cognitivas é uma prática recorrente dos criminosos para tentar justificar seus atos e suavizar as consequências, como avalia Xavier (2004, p. 22): “Carletto, demonstra estar sofrendo das faculdades mentais e, apesar de, para muitos, isso ser simulação para fugir ao castigo, é suspenso seu julgamento e ele é encaminhado para exames”.

Ademais, um último aspecto anômalo no que tange à construção do conto é que, embora ele tenha dezesseis seções, é possível se dizer que se encerra na décima quinta, intitulada “A sentença”, uma vez que a última, “O filme do fim”, destoa intensamente das outras. Nessa parte, Xavier disserta sobre o filme que foi produzido a partir do crime: “Os estranguladores” (1908), que conta com a direção de António Leal e Francisco Marzullo. Entretanto, o autor ignora Marzullo e, em vez de escrever “António Leal”, escreve “Alberto Leal”.⁷

O filme é, de fato, digno de menção. Ele possui um papel significativo na história do cinema nacional, sendo considerado uma das primeiras grandes produções cinematográficas no Brasil. Todavia, a seção, que corresponde a uma breve crítica do filme, pode causar uma quebra de expectativa no leitor, tendo em vista que esse, imerso na história, é subitamente deslocado para fora dela.

É perceptível que essa mudança inesperada evoca um mal-estar em relação à sequência do enredo. Desse modo, é possível dizer que o estranhamento nesse conto se constrói por três faces: inicialmente, por meio da linguagem (direta, vivida e dura); depois, pelo acontecimento insólito (a suposta visão do demônio do personagem Carletto); e, por fim, a partir da fragmentação da narrativa, em especial, na (des)ordem de tais fragmentos.

No conto “A morte do tenente Galinha”, acompanhamos a investigação do assassinato de um oficial, as controvérsias dele e seu desfecho, em que o insólito aparece por meio de uma alusão à “feitiçaria”. Algumas pessoas que conheciam a vítima, o tenente Galinha, e sua esposa, Benedita, levantavam algumas suposições a respeito da conduta da mulher e de que Galinha se mantinha casado com ela devido a certos “encantamentos”:

Os que privaram da intimidade do casal contam que o tenente Galinha era dominado por aquela mulher *feiosa*, de gênio

⁷ A menção ocorre quatro vezes, portanto, não parece ter sido um erro de digitação.

violento, que o tratava aos trancos e barrancos e se aproveitava das inúmeras viagens do marido para traí-lo com o primeiro que aparecesse pela frente [...] Apesar das traições de Benedita, o Tenente Galinha não consegue escapar de seu *feitiço*. Há quem afirme que, para provar seu domínio sobre o marido, Benedita o fazia beijar sua cicatriz nos momentos de amor entre o casal. Dizem até que ela era dada a coisas de *feitiçaria* (Xavier, 2004, p. 49, grifos meus).

A cicatriz mencionada no excerto refere-se a uma marca profunda no rosto de Benedita, fruto de uma tentativa falha de suicídio. Nesse contexto, é indispensável destacar o modo como a aparência dela, considerada “feiosa”, configura-se como um fator-chave para a crença de que ela fazia feitiços. Considerando a menção à feitiçaria e a descrição de sua forma física disforme, a imagem da bruxa logo é evocada. A percepção sobre essa figura muda de sociedade para sociedade e de tempos em tempos, mas, em grande parte, há uma associação dela ao mal e à monstruosidade. Por conseguinte, seu retrato consolidado no imaginário popular é de uma mulher idosa, enrugada e, muitas vezes, desfigurada.

Na sequência, é descoberto o envolvimento de Benedita no crime, mas não por meio de feitiçaria e sim com o auxílio de um amante. Israel, com quem ela teve um breve caso amoroso, confessa o crime à polícia, entretanto, tenta justificá-lo atribuindo a culpa de seus atos a um suposto feitiço elaborado por Benedita, pelo qual ele, assim como Galinha, teria sido atingido:

– Matei-o porque era preciso: Benedita acredita nesses negócios de feitiçaria. Sabe, seu delegado, uma vez ela tomou um lenço meu e amarrou com um nó eu estaria amarrado a ela para o resto da vida; que eu seria dela para sempre... Enfim, seja o que for: o que está feito, está feito (Xavier, 2004, pp. 65-66).

É notável que Israel tenta utilizar uma suposição já feita sobre a índole de Benedita a seu favor. Juntando os boatos de que a mulher era envolta em feitiçaria e à certa “amarração amorosa”, termo da cultura popular para se referir a rituais que visam atrair ou garantir o amor de determinada pessoa.

Contudo, embora nessa situação Galinha esteja no papel de vítima, em inúmeras outras ele esteve no de agressor. O livro possui passagens que se referem a diversos crimes cometidos pelo oficial, tais como estupro, roubos e assassinatos em massa. Três seções do conto, em especial, destacam-se no que condiz às descrições da crueldade do tenente.

A primeira, intitulada “A virgem”, relata o estupro de uma idosa cometido por Galinha. Em uma conversa de bar, ele tomou conhecimento de que “[...] numa casinha, retirada da vila, morava sozinha dona Escolástica, velha pra mais de noventa anos e ainda virgem; nunca se casara. Virgem!” (Xavier, 2004, p. 55). Ele decidiu invadir a casa da mulher, estuprá-la e satirizar o crime. “– Como é isso, seu tenente Galinha, a velha é virgem mesmo? – Foi... Foi... Virgem agora é só a Virgem Maria” (Xavier, 2004, p. 55).

Na segunda, “Os ciganos”, o grupo de Galinha é chamado para “colocar ordem” em um espaço ocupado por ciganos, pois, segundo fazendeiros da região,

“[...] sob o pretexto de ler a sorte, as mulheres ciganas entravam nas casas e enfiavam debaixo das saias tudo o que podiam; os homens davam cal para os cavalos, que então estufavam e eram vendidos como cavalos gordos, mas morriam em seguida” (Xavier, 2004, p. 60). Assim, por acusações que sequer foram comprovadas, um extermínio acontece:

Começou a fuzilaria. Tomados de surpresa, os ciganos tratavam de atravessar ligeiro o rio para encontrar abrigo nas árvores da outra margem. O tiroteio espantava os cavalos, derrubando cavaleiros e carga [...] Os soldados do tenente Galinha tinham condições de mirar com cuidado antes de atirar. As crianças menores iam empurradas dentro dos tachos de cobre que serviam como boia. A soldadesca tirava proveito: com cuidadosa pontaria acertava a mãe; morta a portadora, o tacho vagava ao sabor da correnteza, alvo bom pra treinar a pontaria [...] Os ciganos que alcançavam a outra margem não paravam para contar os mortos, levados pela correnteza [...] Não se sabe quantos ciganos – homens, mulheres e crianças – sumiram nas águas tintas de sangue (Xavier, 2004, pp. 61-62).

Na terceira, “A criação de um filho”, temos uma breve passagem que retrata Galinha ensinando seu filho a atirar. Pretextando, na época com 12 anos, não queria aprender e fechava os olhos para não ver a consequência de seu tiro, mas o pai era implacável: “Não fecha os olhos, menino! Os dois olhos bem abertos, olhando o alvo” (Xavier, 2004, p. 63). Não satisfeito com a tortura a humanos, os alvos das aulas de Galinha costumavam ser gatos.

Nota-se que o tenente Galinha desprezava toda forma de vida e utilizava a sua posição de agente da lei como um véu para encobrir seus rastros. Todavia, mesmo diante de toda a sua crueldade, em nenhum momento ele é relacionado ao maligno de cunho sobrenatural, por outro lado, sua esposa é. Talvez pela aparência dela? Talvez por ser mulher e o poder que detinha sobre o homem só pudesse ser entendido através de meios inumanos? Não há como afirmar. O imaginário popular também costuma ser insólito.

No que condiz ao insólito, o conto “Aí vem o Febrônio” é um dos que mais nos chama a atenção. Febrônio foi uma figura contraditória e enigmática, que mais do que aterrorizar o país com seus crimes também se torna confuso e curioso sobre seus mistérios. Historicamente, segundo Alvarez (1994 *apud* Câmara *et al.*, 2015, p. 8): “Febrônio Índio do Brasil é considerado o segundo *serial killer* brasileiro, sendo José Augusto do Amaral, o Preto Amaral, considerado oficialmente como o primeiro”.

A história de Febrônio começa em Jequitinhonha, Minas Gerais, onde ele nasce no ano de 1895. De acordo com Câmara *et al.* (2015, p. 8), ele “[...] teve sua mais tenra infância vivida em um ambiente insalubre, em um lar desprovido de suporte afetivo adequado e financeiramente desestruturado, que fez com que aos doze anos fugisse de casa definitivamente, refugiando-se na companhia de um caixeiro-viajante”.

É mais tarde, quando tinha aproximadamente 30 anos, que fica conhecido no país. Além de sequestrar, estuprar e assassinar jovens garotos, também era

envolto em enigmas que agravavam a atenção que a mídia direcionava a ele. Um de seus maiores mistérios girava em torno de uma tatuagem: “No peito tem tatuado *EIS O FILHO DA LUZ*; e mais abaixo DCVXVI em grandes letras vermelhas, numa altura que vai do umbigo aos mamilos” (Xavier, 2004, p. 111):

Segundo o jornal *Folha de S.Paulo*⁸ (1999), uma companhia chamada Vigor Mortis, que fez um filme sobre o caso, explicou que esses eram números romanos, que significavam “666”, o número da besta, de acordo com a bíblia. Pensando na conta: D = 500, C = 100, V = 5, X = 10, V = 5 e I = 1. Ignorando os zeros, aparece 5 1 5 1 5 1, que ao serem somados, apresentam o número 666. Por outro lado, segundo o programa Linha Direta⁹ (2010), da Rede Globo, o qual fez uma investigação sobre o caso, a sigla significaria: Deus, Caridade, Virtude, Santidade, Vida e Imã da vida, de acordo com o assassino. Entretanto, Valêncio Xavier (2004, p. 114) diz que esse “símbolo” significava “Deus vivo ainda que com o emprego da força” (Leszezynski, 2021, p. 122).

Antelo (2009, p. 4) sugere que: “Febrônio vê a si mesmo como um mensageiro, como Hermes, como o portador nietzscheano da Boa Nova, ou seja, que sua escritura tem, como função precípua, a da transmissão de novos valores”. Lembrando que Febrônio escreveu um livro cujo conteúdo tinha certo teor religioso: “Na primeira página está estampado o conhecido quadro do anjo da guarda protegendo uma criança na travessia de uma ponte sobre o abismo” (Xavier, 2004, p. 125).

Figura 1. Anjo da guarda protegendo uma criança



Fonte: Xavier (2004, p. 126).

⁸ FILME E PEÇA contam saga. *Folha de S.Paulo*, 7 de maio de 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq07059925.htm>. Acesso em: 6 ago. 2024.

⁹ FEBRÔNIO, O FILHO da luz. *Linha direta*, 25 de novembro de 2004. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/Linhadireta/0,26665,GIJ0-5257-215960,00.html>. Acesso em: 6 ago. 2024.

Essa imagem carrega diversas interpretações que lhe foram atribuídas ao decorrer do tempo, como a inocência da infância, que a impede de notar o perigo que o abismo apresenta, bem como a dualidade entre esse perigo e a proteção, concedida pelo anjo. No livro de Febrônio, ela parece dialogar com o texto, cujo conteúdo se resume a supostas profecias, sonhos e composições. A seguir, um excerto dele presente no conto:

*Eis aqui, meu Santo
Tabernáculo-vivente
Hoje delicado a vós
Os encantos que legaste
Hontem a mim na Fortaleza
Do meu fiel Diadema Excelso*
(Febrônio *apud* Xavier, 2004, 113).

A figura de Lúcifer também aparece de forma pungente na história. Após um dos sonhos “proféticos” de Febrônio, ele percorre um morro para uma disputa contra o anjo caído: “Vai em busca da cidade – Armagedon – onde travará a batalha final contra Lúcifer, o Gênio do Mal: figura que tem tatuada na coxa a representação dos atos de pederastia com crianças que dele tentam fugir” (Xavier, 2004, p. 117).

Gonçalves (2023, p. 20) destaca que a representação de Lúcifer é um tema fascinante e controverso, uma vez que é bastante discutido sob diversos vieses, muitas vezes, contrários: “No contexto cristão, Lúcifer é comumente relacionado ao Diabo e ao mal, sendo considerado o anjo caído que se rebelou contra Deus e foi expulso do céu”. Por outro lado, o autor explica que “Já no paganismo, Lúcifer é uma divindade da luz e da sabedoria, sendo reverenciado por muitas tradições esotéricas e ocultistas”.

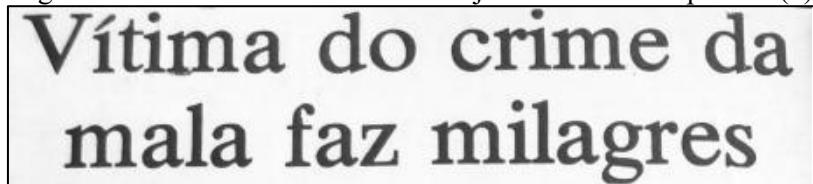
Todavia, mesmo com tantos elementos insólitos circundando a vida e as histórias de e sobre Febrônio, vemos que todas suas ações, na verdade, eram feitas por um homem comum. Isto é, não havia, de fato, nada de sobrenatural nele, exceto alusões. Não por acaso, o romancista francês Blaise Cendrars (1926 *apud* Antelo, 2009) explica que ao visitar Febrônio na prisão, sabendo de todos seus crimes cruéis, ficou surpreso ao não encontrar nenhuma marca de *bestialidade*:

Cada prisão encerra o seu monstro. Na época de nossa visita, a penitenciária do Rio de Janeiro mantinha enjaulado (esperando mandá-lo para o manicômio, onde esse perverso está confinado desde 1927) um monstro sádico cujos crimes e cuja loucura vertiginosa tinham apavorado as populações. Durante meses e meses, os jornais consagraram páginas e páginas a Febrônio Índio do Brasil, o “Filho da Luz”, como se proclamara esse negro iluminado que arrancava os dentes de suas vítimas e as tatuava com um sinal cabalístico [...] Observando suas maneiras de gato, seus gestos ágeis, sua cabeleira ondulada e não crespa, sua barbicha sedosa, rara, seu sorriso, que a uma palavra vinha iluminar ingenuamente seu rosto e clarear aquilo que seus olhos tinham de triste demais, de profundo demais, de negro demais,

como acreditar que eu me encontrava cara a cara com um louco sangüinário [...] Este bruto que tinha se acusado, impassível, dos crimes menos confessáveis, este espírito turvo que se quiexava de ter sido maltratado, surrado pelo diabo, por Satã em pessoa, esta alma penada que se dissera impelida a agir, a obedecer a visões fulminantes e a vozes que lhe caíam do céu, este animal selvagem que se havia espojado em entranhas quentes, latindo e sorvendo sangue, este assassino que não sabia o número de suas vítimas e não tinha a menor consciência da enormidade nem da abominação de seus crimes, este sádico desumano *não trazia nenhuma marca exterior de bestialidade* [...] (Cendrars, 1976 *apud* Antelo, 2009, p. 2, grifos meus).

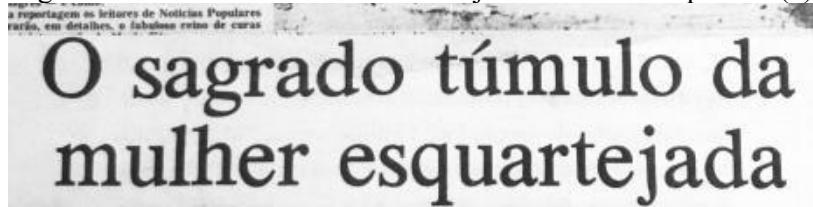
O conto “O outro crime da mala” também é um dos mais significativos do livro no que condiz ao insólito. Vejamos as imagens abaixo para compreender melhor:

Figura 2. Recorte de uma manchete do jornal Notícias Populares (1)



Fonte: Xavier (2004, p. 154).

Figura 3. Recorte de uma manchete do jornal Notícias Populares (2)



Fonte: Xavier (2004, p. 154).

As imagens acima, presentes no livro, são recortes de manchetes publicadas em junho de 1978, pelo jornal paulista *Notícias populares*. Ambas se referem ao caso criminal que ficou nacionalmente conhecido como “O outro crime da mala” (e esse também é o nome do conto que o aborda). A razão do pronome indefinido “outro” no título deve-se ao fato de ele ter acontecido posteriormente a um crime da mesma índole, também explorado em *Crimes à moda antiga: contos verdade*, especificamente no conto “A mala sinistra”.

O assassinato de Maria Feá, cometido pelo seu marido, José Pistone, foi bastante sensacionalizado pela imprensa da época. Mas, diferentemente de muitos casos, esse sensacionalismo não se esgotou após a investigação e o julgamento do crime. Nesse caso em questão, houve uma grande comoção popular após tais etapas.

Sem ser possível dizer exatamente onde e de que forma a crença começa, de repente, passou-se a acreditar que a vítima, Maria Feá, concedia milagres para

aqueles que visitassem seu túmulo. Tal convicção levou multidões ao seu sepulcro, com o intuito de “solicitar alguma graça”:

VÍTIMA DE CRIME DA MALA FAZ MILAGRES
ESQUARTEJADA POR JOSÉ PISTONE EM 7 DE OUTUBRO DE 1928, MARIA FEÁ ESTÁ CURANDO NO SEU TÚMULO EM SANTOS. VERDADEORAS ROMARIAS DE DOENTES À PROCURA DE MILAGRES
(Xavier, 2004, p. 55).

O excerto acima foi retirado do mesmo jornal que os recortes. Primeiramente, o fato de o texto estar escrito todo com letra maiúscula já pode ser entendido como um artifício sensacionalista, tendo em vista que esse gesto evoca mais atenção. Em segundo lugar, vemos uma apelação à religiosidade, não apenas pela afirmação que o trecho traz, como também pela escolha do vocabulário: “milagres”, “curando”, “santos”, “romarias” e, novamente, “milagres”.

Além do mais, não se pode deixar de notar que ao, trazer o excerto do jornal na íntegra, considerando até mesmo o uso de caixa alta, de certa forma, o autor reconstitui a forma narrativa utilizada na época, novamente, realçando o título do livro e o recorte por ele selecionado: *Crimes à moda antiga*. Na sequência do conto, novamente em uma fonte diferente, o que dá a entender que isso corresponde a um trecho retirado de um jornal, no qual lemos:

A campa 624, quadra 6-A do Cemitério da Filosofia, bairro do Saboó, em Santos, é um local de romaria diária. Ao seu redor são empilhados ex-votos. São centenas de braços, pernas e cabeças de cera e gesso, ao lado de muletas, cadernos, livros cartazes e plaquetas de agradecimento por milagres recebidos (Xavier, 2004, p. 155).

Diante disso, conseguimos entender como a mídia transforma um crime em espetáculo. É como se a cada nova notícia tivéssemos um novo capítulo de uma narrativa. No entanto, essa prática pode trazer consequências bastante negativas, conforme vimos no exemplo citado, houve uma enorme movimentação popular em torno da promessa de milagres.

A partir da ênfase dos supostos milagres da falecida, bem como, da colocação do endereço de seu túmulo e, ainda, do que é levado pelos devotos até lá, propicia-se a repetição do ato. Pessoas saíram de diversas partes do país à procura de uma falsa “salvação”. Em outras palavras, a circulação exacerbada de uma inverdade cria certo “efeito de verdade” e pode conduzir indivíduos a determinadas ações.

Desse modo, nesse conto, o insólito se constrói na suposição da existência de milagres. Esses milagres são vistos como acontecimentos extraordinários que violam as leis naturais. Contudo, há sempre a possibilidade de que toda a situação que os circunda não passe de uma sequência de coincidências que, embora causem um forte estranhamento, não têm relação alguma com o sobrenatural. Em suma, a interpretação deles está sempre sujeita às crenças do indivíduo.

O insólito no conto “Gângsteres num país tropical” aparece a partir da menção de uma “premonição” de uma senhora, cujo conteúdo revelava que alguns crimes

cometidos em Curitiba e Porto Alegre, dos quais a polícia não tinha pista alguma, eram de autoria dos mesmos bandidos. Coincidentemente (ou não, como Xavier deixa a cargo do leitor), algum tempo depois, a “informação” confirmou-se verdadeira.

De maneira bastante sarcástica, o autor cria uma atmosfera provocativa: “O leitor é incrédulo? Não importa, leia da mesma forma” (Xavier, 2004, p. 161). E vai relatando a conversa que a vidente, supostamente, teve com um repórter do *Correio do povo*, dizendo que o “Anjo revelador” havia lhe contado tudo:

- É verdade que os assaltantes andaram aqui pelo bairro?
- Nada. Os assaltantes são os mesmos que fizeram o trabalho em Curitiba e já vão longe. Vê estas espadas aqui?
- O repórter se espanta, porque a cega aponta direitinho para três cartas de espadas que se cruzavam.
- As espadas são espinhos que eles puseram no caminho de seus perseguidores.
- Quem são os assaltantes?
- Dois estrangeiros [...] Daqui a dois meses eles serão presos... Dois meses. E a Ceguinha, terminada sua predição, rezou no altar (Xavier, 2004, p. 163).

Nota-se que o autor não coloca a sua opinião explicitamente. Ele apenas narra os fatos inusitados que circundam o caso. Na sequência, após todo esse diálogo bastante inusitado, bem como após a predição de que em “dois meses” os bandidos seriam capturados, o conto apresenta uma nova seção, intitulada, justamente, “Dois meses depois”. Contemplamos aqui uma estrutura bastante irônica, a qual parece “brincar” com o leitor” uma vez que lhe apresenta uma teoria que se aproxima do absurdo (a visão sobrenatural do desfecho do caso) e, depois, de certa forma, a confirma, pois os criminosos, de fato, foram capturados dois meses depois.

Sabemos que, segundo a narratologia, quando lemos, estabelecemos certo “pacto” com o autor: ele nos conta uma história e cremos nela, suspendendo, momentaneamente, as nossas convicções e descrenças, ainda que a trama fuja das regras do nosso mundo. Essa “cumplicidade” permite a fluidez da leitura. É entendido também que alguns gêneros trabalham e dependem mais dessa compreensão, como a ficção científica, a distopia e a fantasia, por exemplo. No entanto, estabelecê-la a partir de um texto cuja procedência parte do real, conforme afirma o autor (lembremo-nos do título do livro *Crimes à moda antiga: contos verdade*) é uma prática bastante controversa.

Lodge (2020, p. 49) explica que: “Um mistério que se resolve é, em última análise, um acontecimento que conforta o leitor, que assegura o triunfo da razão sobre o instinto, da ordem sobre o caos”. Logo, um mistério que não se resolve inquieta; uma narrativa aberta incomoda. É possível dizer ainda que quando ela apresenta a possibilidade do sobrenatural o incômodo é acentuado, tendo em vista que foge de explicações lógicas que o leitor poderia imaginar, em uma tentativa de lançar luz à trama que se encerra na obscuridade.

Vale a pena ainda destacar que teóricos mais atuais como Punnet (2017) e Browder (2010) têm chamado narrativas que abordam crimes reais por meio da técnica literária, como os contos Valêncio Xavier, de *true crime*. Considerando, portanto, o *true crime* como um segmento da literatura policial que parte da

realidade, visando explorar os detalhes e as lacunas dos relatos jornalísticos, adentrando, assim, um espaço muito mais imaginativo.

Também é possível relacionar a narrativa valenciana à *Metaphysical Detective Story* (em tradução livre: história policial metafísica). Segundo Bursíková (2012), o termo foi utilizado pela primeira vez em 1941, por Howard Haycraft, no livro *Murder for Pleasure*, e hoje podemos entendê-lo como um subgênero da literatura policial bastante subversivo e experimentalista, assim como o *true crime*, citado anteriormente. Ele toma força no século XX, diferenciando-se das narrativas policiais tradicionais, especialmente devido à sua conexão com o mundo real. Enquanto nas histórias de detetive clássicas o foco é no detetive e na sua capacidade de dedução genial, quase que heroica, nas histórias policiais metafísicas o foco está na reflexão interpretativa profunda acerca de problemáticas da realidade. Para Bursíková (2012), a história policial metafísica é um reflexo do mundo pós-moderno, no qual as verdades universais e absolutas, bastante vistas nas histórias de detetive clássicas, bem como as definições planas de bem e mal, caem por terra. Assim, até mesmo a identidade do detetive passa a ser fragmentada; a resolução dos casos passa a ser incerta; e o mistério fica em segundo plano, dando espaço a uma leitura analítica das subjetividades.

algumas considerações

Com base no que foi apontado, podemos dizer que as manifestações do insólito na narrativa policial valenciana se constroem por meio de eventos inusitados, que trazem uma sugestão ao sobrenatural, mas que também deixam claro que tudo poderia ser apenas uma estranha coincidência. Em outras palavras, eles não aniquilam a verossimilhança.

Registra-se ainda que o insólito em *Crimes à moda antiga: contos verdade* também ocorre por meio das imagens. Essas imagens do livro não são “meramente ilustrativas”, muito pelo contrário, elas fazem parte da construção de sentido dos contos. Assim, elas realçam a atmosfera, não no sentido físico, mas abstrato, das sensações e emoções que circundam a narrativa. Conforme observa Lovecraft (2007, p. 5, tradução minha): “[...] A atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é o encaixe de uma trama, mas a criação de uma determinada sensação”.¹⁰

Dessa forma, as imagens do livro contribuem para a acentuação do clima da história. Todas elas são em preto e branco, o que logo nos remete a uma composição dúbia entre luz e sombra. Esse contraste realça o mistério. Além disso, os traços finos e a resolução baixa não permitem um total desvendamento do que se vê, salientando o medo do desconhecido.

No que tange à natureza das imagens, várias delas reproduzem objetos frequentemente associados à ideia de morte ou a superstições. Por exemplo: cruz, corda, revólver, anjo, túmulo, baralho etc. Tais objetos, é claro, têm outras facetas além da insólita. Entretanto, uma vez presentes em uma história que retrata o incomum, ela é evocada quase que automaticamente.

¹⁰ No original: Atmosphere is the all-important thing, for the final criterion of authenticity is not the dovetailing of a plot but the creation of a given sensation.

Por fim, vale a pena retomar as ideias de Lovecraft acerca do conto estranho:

O verdadeiro conto estranho tem algo a mais que um assassinato secreto, ossos ensanguentados ou uma forma coberta por lençóis fazendo barulho com as correntes, de acordo com as regras. Uma certa atmosfera de respiração ofegante e de um inexplicável pavor de forças externas e desconhecidas deve estar presente; e lá deve haver uma alusão, expressa com a seriedade portentosidade que se adapta ao seu tema, daquela concepção mais terrível do cérebro humano – uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da Natureza que são a nossa única salvaguarda contra os ataques do caos [...]” (Lovecraft, 2016, pp. 4-5, tradução minha).¹¹

Em suma, é possível dizer que o conto policial de Valêncio Xavier também pode ser visto como um conto estranho, uma vez que as histórias apresentadas no livro constroem, com eficácia, uma atmosfera de tensão que engloba, além do crime, um campo imaginativo vasto, repleto de possibilidades advindas de alusões ao sobrenatural, capazes de causar um efeito de estranhamento aguçado.

¹¹ No original: The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain – a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space (Lovecraft, 2016, pp. 4-5).

referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1979.

ANTELO, Raúl. Febrônio, o monstro. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, n. 1321, pp. 27-31, jun. 2009.

BROWDER, Laura. True Crime. In: NICKERSON, Catherine. *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. pp. 205-228.

BURSÍKOVÁ, Marika. *Elements of the Metaphysical Detective Story Genre in the Work of Melville, Hawthorne and Poe*. Brno: Masaryk University, Faculty of Arts, 2012.

CÂMARA, Yzy Maria Rabelo *et al.* A arte imita a vida: a interface da mente criminosa de um serial killer na vida real e na literatura. *Para onde a literatura vai: Anais do X Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários*. Fortaleza: UFC, v. 1, n. 5, pp. 8-16, 2015.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

GARCÍA, Flávio. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCIA, F. (org). *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

GARCÍA, Flávio. Entrevista com o professor Flavio García acerca da literatura insólita em língua portuguesa. [Entrevista concedida a] Bruno Anselmi Matangrano]. Revista Desassossego, *on-line*, v. 11, pp. 181-187, 2014.

GONÇALVES, Charlisson Mendes. A representação de Lúcifer: uma análise comparativa entre o conceito cristão e pagão. *Akrópolis - Revista de Ciências Humanas da UNIPAR*. Umuarama, v. 31, n. 1, pp. 20-39, 2023.

LESZCZYNSKI, Taynara. *Na cena do crime: intermídia, sensacionalismo e temporalidades anacrônicas nos contos de Valêncio Xavier e Boris Fausto*. 2021. 148 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Interfaces entre Língua e Literatura) – Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, 2021. Disponível em: <http://tede.unicentro.br:8080/jspui/handle/jspui/1542>. Acesso em: 22 jul. 2024.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *Supernatural Horror in Literature*. Oregon: Pulp-Lit, 2016.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasiamento*. Curitiba: Arte & Letra, 2018.

PIGLIA, Ricardo. Sobre el género policial. In: Crítica y ficción. Buenos Aires: Lectulandia, 1986.

PUNNETT, Ian Case. *Toward a Theory of True Crime Narratives*. 2017. Tese (Doutorado em Jornalismo) – Arizona State University, Tempe, Estados Unidos da América, 2017.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

XAVIER, Valêncio. *Crimes à moda antiga: contos verdade*. São Paulo: PubliFolha, 2004.

Autoria de mulheres na literatura de horror: denúncia e acerto de contas em obras do Brasil e da Espanha

Women Authorship in Horror Literature: Denouncement and Counterattack in Brazilian and Spanish Works

Autoria: Oscar Andrade Lourenço Nestarez

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2723-1231>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0347652694971883>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaeas.2024.224701>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaeas/article/view/224701>

Recebido em: 02/05/2024. Aprovado em: 26/07/2024.

Editores responsáveis pela avaliação do artigo: Bruna Martins Coradini e Admarcio Rodrigues Machado

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 13, n. 24, jan./jun., 2024. E-ISSN: 2525-8133

Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaeas>. Contato: opiniaeas@usp.br

 [fb.com/opiniaeas](https://www.facebook.com/opiniaeas)  [@revista.opiniaeas](https://www.instagram.com/@revista.opiniaeas)  <https://usp-br.academia.edu/opiniaeas>

Como citar (ABNT)

NESTAREZ, Oscar Andrade Lourenço. Autoria de mulheres na literatura de horror: denúncia e acerto de contas em obras do Brasil e da Espanha. *Opiniões*, São Paulo, ano 13, n. 24, jan./jun., pp. 114-136, 2024. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaeas/article/view/224701>. DOI:

<https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaeas.2024.224701>. Acesso em: XX mês. 20XX.



Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)

Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniões* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

autoria de mulheres na literatura de horror: denúncia e acerto de contas em obras do brasil e da espanha

Women Authorship in Horror Literature: Denouncement and Counterattack in Brazilian and Spanish Works

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.224701>

Oscar Andrade Lourenço Nestarez¹

Doutor em Letras pelo Programa de Pós-graduação Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.

 <https://orcid.org/0000-0003-2723-1231>
 <http://lattes.cnpq.br/0347652694971883>
 oscar.nestarez@alumni.usp.br

¹ Oscar Nestarez é escritor, tradutor e pesquisador, com doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela FFLCH-USP e pós-doutorado pela Universidad de Alcalá de Henares (Espanha). Organizou as antologias *Mundos Paralelos – Horror* (Globo Livros) e, ao lado de Júlio França, *Tenebra – narrativas de horror brasileiras [1839-1899]* (Fósforo). Também é colunista da revista Galileu.

Resumo

Adotando a perspectiva do horror como gênero autônomo, constituído de estratégias, procedimentos e temas que visam à produção de sentimentos relacionados ao termo *horrere* (do latim: estremecer, arrepiar), o artigo pretende investigar nuances da autoria de mulheres neste campo, por meio de duas frentes: denúncia e acerto de contas. Para tanto, o texto se constitui de uma seção dedicada a conceituar o horror como gênero literário, bem como suas possíveis intersecções com o que Teresa López-Pellisa (2022) denominou o fantástico inapropriado/inapropriável. A seguir, na seção denominada “Ataque: horror realista”, serão contrapostas duas narrativas curtas cujo tema é o aprisionamento de corpos femininos: os contos “Venha ver o pôr do sol”, da brasileira Lygia Fagundes Telles, e “Hablar con viejas”, da espanhola Cristina Fernández Cubas. E na seção “Contra-ataque: horror e fantástico”, será apresentado o acerto de contas, cuja linha mestra será o romance *Cupim* (2024), da espanhola Layla Martínez, em diálogo com o conto “O título é um grito”, da brasileira Nikelen Witter. Em ambas as obras, busca-se demonstrar como o revide *só ocorre* porque tanto a racionalidade quanto o sistema patriarcal são colocados em xeque pelas possibilidades do fantástico – sempre com vistas ao arrepiamento inherente ao horror.

Palavras-chave

Horror. Literatura fantástica. Literatura brasileira. Literatura espanhola.

Abstract

Adopting the perspective of horror as an autonomous genre, with of strategies, procedures and themes that aim to produce feelings related to the term *horrere* (Latin for “to shudder”, “to shiver”), the article intends to investigate nuances of women authorship through two fronts: denunciation and counterattack. To this end, the text consists of a section dedicated to conceptualizing horror as a literary genre, as well as its possible intersections with what Teresa López-Pellisa called the inappropriate/inappropriatable fantastic. Next, in the section called “Attack: realistic horror”, two short stories dealing with the imprisonment of female bodies will put into dialogue: “Venha ver o pôr do sol”, by the brazilian Lygia Fagundes Telles, and “Hablar con viejas”, by the spanish Cristina Fernández Cubas. And the section “Counterattack: horror and the fantastic” will propose a reckoning through the analysis of the novel *Cupim*, by the spanish Layla Martínez, put into dialogue with the short story “O título é um grito”, by the brazilian Nikelen Witter. In both works, we seek to demonstrate how the fightback *only occurs* because both rationality and the patriarchal system are put in check by the possibilities of the fantastic – always considering the chill inherent in horror.

Keywords

Horror. Fantastic literature. Brazilian literature. Spanish literature.

introdução

Da repulsa à paixão, os relatos que causam medo² – mas um medo como efeito estético, “seguro”, de algo que sabemos ser impossível de acontecer – tocam os nervos da humanidade desde a noite dos tempos. Basta que se analisem as prateleiras de qualquer livraria, a programação dos cinemas ou os catálogos de plataformas de *streaming* para que se constate o êxito de títulos de ficção de horror, dos mais diversos subgêneros. No recorte geográfico proposto por este trabalho – o Brasil e a Espanha –, obras do gênero ocupam lugar de relevo em listas de maiores bilheterias, livros mais vendidos ou séries de maior audiência. No Brasil, dois filmes de horror compuseram a lista das vinte maiores bilheterias em 2023: *A freira 2*, dirigido por Michael Chaves, com um valor de R\$ 54.590.000, em 12º lugar; e *Five Nights at Freddy's – O pesadelo sem fim*, dirigido por Emma Tammi, com arrecadação de R\$ 53.280.000, na 13ª posição. Fato semelhante se observa na Espanha,³ onde *Five Nights at Freddy's* ocupou a 16ª posição, amealhando 7.518.079€, e *A freira 2* vem na 18ª, com 6.775.213€. No mercado editorial dos dois países, livros com elementos de horror figuraram entre os principais destaques daquele ano. Na Espanha,⁴ os *thrillers* *Holly*, de Stephen King, e *Infierno*, do trio de escritores (Jorge Díaz, Agustín Martínez e Antonio Mercero) que publica sob o pseudônimo de Carmen Mola, estão entre os mais vendidos. No Brasil,⁵ a narrativa fantástica com traços de horror *A biblioteca da meia-noite*, de Matt Haig, e o *thriller* *A garota do lago*, de Charlie Donlea, marcaram posição.

Esses dados recentes revelam que tais obras mantêm seu apelo ao público, geração após geração. Como consequência, observa-se um número crescente de estudos acadêmicos dedicados a compreender o fascínio do horror. É conhecido o trabalho considerado fundador deste movimento: *A filosofia do horror – Ou paradoxos do coração*, do crítico e filósofo estadunidense Noël Carroll, publicado em 1990. Carroll foi decisivo ao estabelecer o conceito de horror artístico que sustenta a teorização abordada a seguir. Seu trabalho, contudo, abrange diferentes linguagens, como o cinema, a literatura e as artes plásticas, sem que dedique atenção às características e aos estruturantes de cada uma. Foi bem-vinda, portanto, a publicação em 2016 da coletânea de ensaios *Horror: A Literary History*,⁶ organizada pelo pesquisador catalão Xavier Aldana Reyes, ainda sem edição no Brasil ou na Espanha. Trata-se de um estudo historiográfico que apresenta um panorama dessa vertente literária por meio da investigação de suas origens e mutações ao longo dos últimos 250 anos.

² O conceito de medo aqui abordado relaciona-se ao ato de narrar, remontando assim a mitos, textos sagrados de diversas religiões e contos da cultura popular e do folclore. A partir de certo momento, o medo é incorporado a procedimentos narrativos, tornando-se um efeito estético de recepção. Júlio França lembra que, “Sendo a narrativa um artefato cultural capaz de produzir não apenas conhecimento, mas também reações emocionais em seus receptores, não é estranho que o medo tenha sido regularmente explorado por escritores”. E destaca a potência do medo: “entre nossas paixões, aquelas relacionadas aos nossos instintos de autopreservação são as preponderantes”. (FRANÇA, 2019, s.p.)

³ Disponível em: <https://www.taquillaespana.es/rk-2023/top-estrenos-2023/>. Acesso em: 4 mar. 2024.

⁴ Disponível em: https://www.elspanol.com/el-cultural/letras/20231229/libros-vendidos-best-sellers-siempre-punado-fenomenos-inesperados/818668330_0.html. Acesso em: 4 mar. 2024.

⁵ Disponível em: <https://www.publishnews.com.br/ranking/anual/9/2023/0/0>. Acesso em: 4 mar. 2024.

⁶ Todas as citações desta obra foram traduzidas pelo autor deste artigo.

Situando-se na esteira desses trabalhos, o presente texto pretende examinar as mais eloquentes expressões da ficção literária de horror recente: as autorias de mulheres. Tal movimento ganha ímpeto a partir da segunda metade da década de 2010 com o surgimento de escritoras latino-americanas, das quais se destacam, entre outras, a argentina Mariana Enriquez, a boliviana Giovanna Rivero e a mexicana Silvia Moreno-Garcia. À época chamado de “novo boom do insólito” ou de “gótico latino-americano”, constituiu-se como um fenômeno que atraiu a atenção do público leitor, das editoras e sobretudo do meio acadêmico, resultando em inúmeros artigos, dissertações e teses. Uma pesquisa realizada no site Academia.edu demonstra que, de 2005 a 2015, foram publicados 66 trabalhos com menções a obras da principal referência do gênero, Mariana Enriquez; já no período que abrange 2016 a 2024, foram 780 citações. Outra escritora frequentemente relacionada ao horror – embora de forma mais tangencial do que a autora de *Nossa parte de noite* –, a também argentina Samanta Schweblin teve, de 2008 a 2015, trinta menções; e de 2016 a 2024, registram-se 635.

Cumpre mencionar que este ensaio figura como um desdobramento de nossa tese de doutoramento, defendida em maio de 2022. Intitulada *Uma história da literatura de horror no Brasil: fundamentos e autorias*, a pesquisa se constituiu como um estudo historiográfico da ficção literária de horror no país, tendo, entre seus propósitos, a investigação da genealogia e das singularidades dessa produção. Naquele momento, era nossa intenção verificar as origens e a consolidação do horror na cronologia literária brasileira, sendo o gênero contemplado à luz de estudos que elegem o efeito estético como determinante para tal expressão ficcional. De posse deste instrumental teórico, propusemos um percurso com a abordagem crítica de vinte narrativas breves, cobrindo um período que vai de 1855 às primeiras décadas do século XXI. O trabalho se concluiu com uma breve reflexão acerca do recente cenário do horror no país, contendo uma ponderação ainda mais exígua a respeito da autoria de mulheres no gênero. Ante a evidência de que tal produção vem resultando em obras de grande relevância, tanto em termos de densidade literária quanto de alcance de mercado, tornou-se imprescindível lançar a elas um olhar detido.

Assim sendo, propomos aqui um recorte geográfico diferente daquele verificado nos já mencionados trabalhos acadêmicos dedicados ao tema. Sendo o *corpus* dessas investigações composto, em grande medida, por obras de autoras de países hispano-americanos, é nosso interesse deslocar a lente analítica para os possíveis diálogos entre produções literárias brasileira e espanhola. A escolha do país europeu não é fortuita; antes, corresponde à percepção de que alguns relatos de horror ibéricos estabelecem importantes pontos de contato com obras brasileiras.

A análise suscitou alguns impasses teóricos cuja abordagem determinou sua estrutura. O primeiro é a contraposição entre os termos “feminino” e “feminista”, que receberá atenção a seguir. Sucedendo-o, virá uma seção dedicada a conceituar o horror como gênero literário, bem como suas possíveis intersecções com o que Teresa López-Pellisa (2022, p. 34) denominou o fantástico inapropriado/inapropriável. Tal fundamentação dará origem a duas seções, por meio das quais pretendemos expor diferentes figurações de autorias e de personagens femininas ao longo da produção do horror brasileira e espanhola nas últimas décadas. Na primeira seção, denominada “Ataque: horror realista”, serão contrapostas duas narrativas curtas cujo tema é o aprisionamento de corpos

femininos: os contos “Venha ver o pôr do sol”, de Lygia Fagundes Telles, e “Hablar con viejas”, de Cristina Fernández Cubas. Em ambos os relatos, verificaremos – municiados de teorias do horror desvinculadas do fantástico – em que medida o domínio sobre o corpo da mulher e suas consequências compõem o núcleo do assombro, a fonte irradiadora de arrepios. São histórias-armadilha para suas protagonistas, por meio das quais a ficção literária de horror incorpora e metaforiza a violência de gênero inerente aos sistemas de poder vigentes nos dois países.

Na segunda seção, intitulada “Contra-ataque: horror e fantástico”, apresentaremos o acerto de contas, cuja linha mestra será o romance *Cupim* (2024), da espanhola Layla Martínez. Nesta narrativa, o horror é sustentado pelo conceito de fantástico inapropriado/inapropriável; o mesmo ocorre com o conto “O título é um grito”, da brasileira Nikelen Witter, que será posto em abreviado diálogo com o romance de Martínez. Em ambas as obras, verificaremos como o acerto de contas só ocorre porque tanto a racionalidade quanto o sistema patriarcal são colocados em xeque pelas possibilidades do fantástico – sempre com vistas ao arreio inerente ao horror.

Com tal percurso, é nossa intenção contribuir para a ampliação do debate acerca do horror escrito por mulheres, com a inserção de novas vozes e perspectivas que, caso nossas suposições estejam corretas, atestam a inexistência de fronteiras de certos tópicos deflagradores do medo em tais ficções. Também pretendemos verificar como o fantástico, quando vinculado ao horror, pode oferecer um espaço subversivo, de confronto e revide às estruturas hegemônicas. Por fim, como fruto do estágio pós-doutoral realizado entre outubro de 2023 e março de 2024 na Universidade de Alcalá de Henares sob a supervisão dos professores David Roas e Teresa López-Pellisa, este trabalho se propõe a erguer pontes entre as áreas de interesse envolvidas em sua confecção.

1. considerações a respeito da terminologia “feminina/feminista”

A expressão “horror feminista” é bastante jovem, aparecendo com mais força a partir de 2020 e aplicada especialmente ao cinema. Em 2022, a pesquisadora australiana Barbara Creed publica *Return of the Monstrous-Feminine: Feminist New Wave Cinema* [Retorno do feminino monstruoso: a nova onda de cinema feminista] – uma atualização de seu *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* [O feminino monstruoso: Filme, Feminismo, Psicanálise], lançado em 1993. Servindo-se dos pressupostos da monstruosidade feminina concebidos pela teórica búlgaro-francesa Julia Kristeva, Creed analisa um conjunto de filmes de diretoras contemporâneas que utilizam o horror para promover uma rebelião contra estruturas de poder patriarcais (2022, p. 1). Obras como *O Babadook* (Jennifer Kent, 2014), *Raw* (Julia Ducournau, 2016) e *Trouble Every Day* (Claire Denis, 2001) passam por seu escrutínio. Creed, contudo, não oferece um contraponto ao qualificativo “feminino”, tão carregado de significados e com frequência relacionado à produção artística atual. Nos estudos literários do fantástico, esse debate já ocorre há quase cinquenta anos, e a ele nos reportaremos para delimitar o campo aqui tratado.

Em seu livro *Le fantastique féminin d'Ann Radcliffe à nos jours* [O fantástico feminino de Anne Radcliffe até os nossos dias], de 1977, a pesquisadora belga Anne Richter cunhou o termo “fantástico feminino” para designar composições nas quais as mulheres, diferentemente dos homens, adentrariam o sobrenatural sem questioná-lo, pois estariam desprovidas da vaidade e do orgulho masculinos. Para tanto, Richter relaciona o fantástico feminino ao que entende como o essencialismo arquetípico da mulher: sua ligação com a natureza elemental e primitiva, tanto material quanto espiritualmente, assim se filiando a mitos e a fantasias que, em oposição à lógica e à razão masculinas, tornam-na familiar da loucura e da irracionalidade.

O trabalho não tardou a ser questionado por seu caráter binário e por reforçar o estereótipo da mulher como sujeito irracional, tão propalado em sociedades patriarcais. O essencialismo de Richter foi criticado também por ser fruto de uma designação hetero-normativa: López-Pellisa (2022, p. 34) afirma que termos como “masculino” e “feminino” foram erigidos a partir de práticas de exclusão e de discriminação, e estão subjugados ao discurso hegemônico. Amparando-se em Judith Butler, a pesquisadora espanhola lembra que gêneros são performativos, motivo pelo qual as possibilidades combinatórias do que se considera masculino e feminino podem ser intercambiáveis. Assim sendo, López-Pellisa rechaça (2022, p. 35) o uso de “fantástico feminino” em detrimento do “fantástico feminista” pelas possibilidades subversivas à ordem patriarcal oferecidas por essa vertente – em consonância com as proposições de Barbara Creed.

O teórico espanhol David Roas manifesta visão semelhante. No artigo “The Female Fantastic vs. The Feminist Fantastic: Gender and the Transgression of the Real” [O fantástico feminino vs. o fantástico feminista: gênero e a transgressão do real], que recapitula as principais conceituações dentro desse campo, Roas reflete sobre teorias pós-essencialistas e conclui que o uso feminista do fantástico é caracterizado por três aspectos fundamentais: 1) uma cosmologia de questões especificamente relacionadas à experiência da mulher; 2) vozes narrativas femininas; e 3) a presença de mulheres como agentes da ação (Roas, 2020, p. 7, tradução nossa).⁷ Combinados, esses elementos – e aqui Roas se aproxima de López-Pellisa e Creed – seriam utilizados com o evidente objetivo de subverter a tradicional submissão de mulheres, e as formas como suas identidades e experiências têm sido retratadas. A expressão “fantástico feminino” ganharia, assim, um sentido apenas tautológico, designando qualquer obra do modo fantástico concebida ou escrita por uma mulher.

Ora, postulamos que tais reflexões sejam aplicadas à produção de horror, independentemente de sua intersecção com o fantástico. Por seu recorrente caráter combativo e por se fundamentar na desestabilização de visões de mundo, a ficção literária de horror, como observou Creed acerca do cinema, oferece-se como campo ideal tanto para as possibilidades subversivas reivindicadas por López-Pellisa, quanto para o questionamento à construção da identidade das mulheres apontada por Roas. Contudo, nos casos dos contos “Venha ver o pôr do sol” e “Hablar con viejas”, a subversão de estruturas hegemônicas não parece participar da composição diegética, tornando-se evidente apenas a partir de uma interpretação ampliada e realizada em retrospectiva. Sim, essas narrativas encenam as possibilidades

⁷ No original: 1) a cosmology of questions specifically linked to the female experience, 2) female narrative voices, and 3) the presence of women as agents of action.

horroríficas da mulher aprisionada e/ou que perde o controle de seu próprio corpo, temas tão caros às narrativas de horror; entretanto, a análise dos contos apontará que, embora respeitem os três aspectos apontados por Roas, neles não é evidente o objetivo de subverter a submissão feminina dentro de um sistema patriarcal, ainda que uma interpretação atenta aos textos encontre denúncias dessa condição.

Portanto, e para nos afastarmos de eventuais querelas interpretativas, os contos de Lygia Fagundes Telles e Cristina Fernández Cubas aqui serão designados como narrativas de horror de autoria feminina. Já as obras de Layla Martínez e Nikelen Witter, por respeitarem todos os pressupostos de López-Pellisa e Roas, pertencerão à categoria do horror feminista, sobretudo por seu entrelaçamento com o fantástico inapropriado/inapropriável, conforme se verificará a seguir.

2. os mecanismos do arrepião e o fantástico fora de lugar

Embora a conceituação do horror como gênero seja relativamente recente – as primeiras teorias datam de meados dos anos 1970 e se concentram no cinema, após o tremendo sucesso comercial do filme *O exorcista*, em 1973 –, os estudos sobre emoções e sentimentos associados a essa vertente estética acumulam séculos de idade. Data de 1757, por exemplo, o tratado *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, do irlandês Edmund Burke, que se tornou um dos fundamentos tanto da literatura gótica quanto do horror. Para Burke (2024, p. 107), tudo que incite ideias de dor e perigo – tudo que de algum modo seja terrível – é uma fonte do *sublime*, a emoção mais intensa que a mente pode sentir. Pouco depois, em 1773, os irmãos ingleses John Aikin e Anna Laetitia Barbauld publicam o livro *Miscellaneous Pieces in Prose* [Miscelânea de peças em prosa], contendo o breve texto “Sobre o prazer derivado de objetos de terror”, em que investigam nossa irresistível atração por emoções violentas e nocivas.

Já as reflexões circunscritas à expressão do horror ficcional surgem apenas no final do século passado. A partir de então, observa-se um número crescente de estudos dedicados ao objeto, como *A filosofia do horror – Ou paradoxos do coração* (1990), e, mais adiante, *Horror: A Literary History* (2016). É certo que “O horror sobrenatural na literatura”, ensaio de H. P. Lovecraft publicado em 1927, anteceda em muito os trabalhos de Carroll e Reyes; contudo, embora se atenha aos efeitos estéticos proporcionados pelas obras que analisa em seu estudo, o autor de “O chamado de Cthulhu” não chega a sistematizar uma teoria acerca da ficção literária de horror, contemplando-a à luz de seu próprio projeto artístico e atribuindo a ela características que se provarão excludentes.

Interessa-nos, aqui, a introdução de Aldana Reyes para *Horror: A Literary History*, pois ela contém a definição para as narrativas literárias de horror que fundamentará este ensaio. O pesquisador catalão lembra que o próprio termo “horror” advém de um efeito; afinal, sua origem está no verbo latino “*orrere*”, que significa “ericiar” ou “arrepiar” (2016, p. 7). Cabe destacar que é Noël Carroll quem inaugura essa etimologia, agregando a ela a palavra do francês antigo “*orror*”, que pode significar “reagir raivosamente” ou “tremer” (1990, p. 24). Dessa forma, as narrativas de horror constituem-se como tal pelo *efeito* causado, ou pela *intenção* de fazê-lo. Eis a definição de Xavier Aldana Reyes:

Amplamente lida e publicada – e diferente de outros gêneros que se amparam mais fortemente em coordenadas históricas e geográficas específicas, como o *Western* e a ficção-científica –, a ficção de horror é extensivamente definida por suas pretensões afetivas. Em outras palavras, o horror obtém este nome dos efeitos que procura provocar nos leitores (Reyes, 2016, p. 7).⁸

Trata-se de uma concepção que remete à *Poética* de Aristóteles; com efeito, para outro estudioso do tema, o estadunidense Mark A. Fabrizi, “o horror oferece a catarse” (2018, p. 3) – uma afirmação, aliás, feita reiteradas vezes por Stephen King.

Cumpre apontar que os estudos de Reyes e Fabrizi se desenvolvem a partir do ensaio fundamental de Noël Carroll. Na introdução, o filósofo estadunidense assim define seu ambicioso projeto:

Baseando-me em Aristóteles para propor um paradigma daquilo que pode constituir um gênero artístico, vou oferecer uma explicação do horror em virtude dos efeitos emocionais que se pretende causar na audiência. [...]. Ou seja, ao modo de Aristóteles, vou assumir que o gênero é constituído para produzir um efeito emocional; tentarei isolar esse efeito; e tentarei mostrar como as estruturas, as imagens e as figuras características do gênero arranjam-se para causar a emoção que chamarei de horror artístico (Carroll, 1990, p. 8).⁹

Mais adiante, ele é categórico a respeito dos cruzamentos entre linguagens: “Trans-artístico e transmidiático, o gênero do horror obtém seu título da emoção que caracteristicamente, ou idealmente, provoca; essa emoção constitui a marca identificadora do horror” (Carroll, 1990, p. 14).¹⁰ Nesse contexto, as personagens nas narrativas em questão exercem papel central, pois é por meio delas que espectadores, leitores ou gamers experienciam o referido efeito emocional, de natureza estética. A propósito, a pesquisadora alemã Doreen Triebel oferece uma oportuna reflexão pela via da empatia no artigo “Manipulating Empathic Responses in Horror Fiction”.¹¹ Ela defende que a observação do medo nos outros pode levar um indivíduo a empatizar com uma personagem que se considera estar em perigo

⁸ No original: Widely read and published – and not like other genres that rely more heavily on specific historical and locational coordinates, such as the Western and the science fiction – horror is largely defined by its affective pretenses. Horror takes its name, in other words, from the effects that it seeks to elicit in its readers.

⁹ No original: Taking Aristotle to propose a paradigm of what the philosophy of an artistic genre might be, I will offer an account of horror in virtue of the emotional effects it is designed to cause in audiences. [...] That is, in the spirit of Aristotle, I will presume that the genre is designed to produce an emotional effect; I will attempt to isolate that effect; and I will attempt to show how the characteristic structures, imagery, and figures in the genre are arranged to cause the emotion that I will call art-horror.

¹⁰ No original: The cross-art, cross-media genre of horror takes its title from the emotion it characteristically or rather ideally promotes; this emotion constitutes the identifying mark of horror.

¹¹ Tradução literal: “Manipulando respostas empáticas na literatura de horror”.

(Triebel, 2014, p. 6); mais adiante, veremos como narrativas feministas de horror logram estabelecer a empatia tendo em vista a violência de gênero.

Tais proposições convergem com as de Noël Carroll. Embora sem mencionar o termo “empatia”, o filósofo entende que:

O horror parece ser um daqueles gêneros nos quais as reações emocionais da audiência, idealmente, correm paralelamente à emoção das personagens. De fato, em obras de horror as reações das personagens frequentemente parecem indicar as reações emocionais das audiências (Carroll, 1990, p. 17).¹²

À frente, Carroll explica (p. 30) que esse pressuposto permite-nos olhar para as obras de horror em busca de evidências da reação emocional que pretendem engendrar.

A propósito dos elementos constitutivos das narrativas de horror, e a despeito da elucidativa conceituação, cabem comentários críticos ao estudo do filósofo estadunidense – em especial ao entendimento de Carroll de que o agente do horror *deva* ser um monstro, e que, “para nossos propósitos, esse monstro pode ou ter uma origem sobrenatural, ou na ficção científica” (Carroll, 1990, p. 15).¹³ Tal delimitação resultou em questionamentos de outros estudiosos, como Philip J. Nickel. No ensaio *“Horror and the Idea of Everyday Life: On Skeptical Threats in Psycho and The birds”* [Horror e a ideia da vida cotidiana: sobre ameaças céticas em *Psicose* e *Os pássaros*] (2010). Nickel afirma que o horror tem caráter epistemológico e constitui-se por dois elementos centrais:

(1) Uma aparição do mal sobrenatural ou do monstruoso (inclui-se aí o psicopata que mata monstruosamente); e (2) a intenção de causar pavor, aversão visceral, medo ou espanto no espectador ou no leitor (Nickel, 2010, p. 14).¹⁴

Ao inserir o elemento humano nesse contexto, Nickel propõe que monstros também sejam “realistas” [realistic] (2010, p. 15) e que participem normalmente de nossa vida cotidiana. Sendo assim, ele se contrapõe a Carroll, para quem “monstros são essencialmente ficcionais, e não algo com que nos preocupemos na vida real” (1990, pp. 14-15).¹⁵ Note-se, a partir dessa concepção, que a ficção de horror amplia seu território e deixa de se vincular exclusivamente ao fantástico, uma vez que a estratégia para se obter o efeito que a define possa prescindir do elemento sobrenatural, inexplicável. Em resumo, a partir do século XX, a ficção literária de horror passa a se impor como um território autônomo, quando se observa um crescente contingente de narrativas que obedecem aos parâmetros estabelecidos por estudiosos, reunidos em torno da *intencionalidade* de um efeito. Essa compreensão

¹² No original: horror appears to be one of those genres in which the emotive responses of the audience, ideally, run parallel to the emotions of characters. Indeed, in works of horror the responses of characters often seem to cue the emotional responses of the audiences

¹³ No original: For our purposes, the monsters can be of either a supernatural or a sci-fi origin.

¹⁴ No original: (1) An appearance of the evil supernatural or the monstrous (this includes the psychopath who kills monstruously); and (2) the intentional elicitation of dread, visceral disgust, fear or startlement in the spectator or reader.

¹⁵ No original: [...] monsters are essentially fictional, not something to be worried about in real life.

ampliada permitirá identificar as narrativas de Lygia Fagundes Telles e Cristina Fernández Cubas como artefatos de horror desvinculados dos mecanismos do fantástico.

Por outro lado, o romance de Layla Martínez e o conto de Nikelen Witter manuseiam o horror a partir do fantástico, em especial do que López-Pellisa conceituou como fantástico inapropriado/inapropriável. Tomando de empréstimo o conceito de “outros inapropriados/inapropriáveis” da teórica e cineasta vietnamita Trinh-Minh-ha – e utilizado pela filósofa estadunidense Donna Haraway para refletir sobre a possibilidade de um mundo mais harmonioso, regido por novas relações de parentesco e diversidade –, a pesquisadora espanhola explica (2022, p. 36) ser inapropriado tudo aquilo que está fora de lugar por não se ajustar às condições ou às necessidades de alguém ou de algo; e considera inapropriável o que não pode ser objeto de apropriação, cuja essência é uma diferença que não pode nem deve ser absorvida por sistemas de poder. Neste caso, cabe também evocar o pensamento da socióloga brasileira Heleith Safiotti (2015, p. 54), para quem o poder tem duas faces, a da potência e a da impotência; o sistema patriarcal sujeitaria as mulheres a se familiarizarem com esta última.

As narrativas do fantástico inapropriado/inapropriável investem contra tais pressupostos e estruturas. Conforme López-Pellisa (2022, p. 37), tratam-se de relatos nos quais a natureza se constitui da praxis social, motivo pelo qual devemos “ser críticos e criativos diante dos esquemas de pensamento e de saber dominantes, manifestando a dissidência e desestabilizando o normativo a partir de lugares outros propiciados pelo fantástico”.¹⁶ Assim sendo, as personagens e as problemáticas dessas narrativas se articulam “a partir de monstros e de outros inapropriados/inapropriáveis, que vagam como fantasmas entre os resquícios de uma realidade heteronormativa e de um sistema que os expulsou e marginalizou”¹⁷ – quando não os matou.

O termo “fantasmas”, neste âmbito, é polissêmico: remete tanto às entidades de limiar, transitórias, pertencentes ao não-lugar ou ao lugar-outro possibilitado pelo fantástico, como também alude aos *revenants*, os egressos da morte, figuras de existência milenar na literatura ocidental. Conforme veremos, ambos os significados são admitidos pelas obras de Layla Martínez e Nikelen Witter.

3. ataque: horror realista

Com suas publicações separadas por um intervalo de 27 anos, os contos “Venha ver o pôr do sol”, de Lygia Fagundes Telles, e “Hablar con viejas”, de Cristina Fernández Cubas, poderiam ser contemporâneos. A começar pelo enredo: ambos apresentam mulheres jovens que são atraídas para a fatalidade – ainda que em nenhum deles suas mortes sejam descritas. As estruturas também se aproximam pelo desenvolvimento, encenando personagens que, movidas por curiosidade ou

¹⁶ No original: ser críticos y creativos frente a los esquemas de pensamiento y de saber dominantes, manifestando la disidencia y desestabilizando lo normativo desde esos lugares-otros que propicia el ámbito de lo fantástico.

¹⁷ No original: [...] a partir de la representación de monstruos y otros inapropiados/ables que vagan como fantasmas entre los resquicios de una realidad heteronormativa y de un sistema que los ha expulsado y marginado.

por necessidade, estabelecem pactos de confiança com figuras de caráter ambíguo – o que as conduzirá à ruína. Ainda há, nos dois relatos, um ponto de inflexão, um brevíssimo trecho textual que revela o terrível destino reservado a elas. Contudo, a principal semelhança transcende o plano diegético, pois reflete a condição de mulheres destituídas do controle de seus próprios corpos, com as aterradoras consequências daí advindas.

“Venha ver o pôr do sol” consta na coletânea de mesmo nome publicada em 1988. Tornou-se um dos contos mais conhecidos de Telles, à época já consagrada no Brasil como um dos principais nomes de sua geração. De confecção aparentemente simples, trata do relato em terceira pessoa de um passeio de dois ex-namorados, Raquel e Ricardo. Por insistência dele, a moça aceita encontrá-lo muito tempo depois da separação, e se surpreende quando descobre qual é o local escolhido – um cemitério. Mais do que isso, um cemitério abandonado, *morto*, a partir do qual, conforme promete o rapaz, pode-se ver “o pôr do sol mais lindo do mundo” (2018, p. 60). Durante a longa caminhada pela necrópole, os dois evocam o passado juntos e Ricardo deixa entrever, ainda que de maneira sutil, seu ressentimento com o término do relacionamento. Nota-se, também, seu rancor pelo fosso social que se abriu entre os dois; após o fim do namoro, Raquel se casou com um homem riquíssimo, e o rapaz, que já era despossuído, acabou ficando “mais pobre ainda” (2018, p. 61). Por fim, Ricardo conduz Raquel até o mausoléu que conta ser de sua família. Então, atraindo-a para dentro daquela “capelinha coberta de alto a baixo por uma trepadeira selvagem” (2018, p. 66), acaba por trancá-la ali, abandonando-a à própria sorte – isto é, à morte.

Já “Hablar con viejas” [Falar com velhas] compõe a coletânea *La habitación de Nona*, lançada em 2014 por Cristina Fernández Cubas (1945) e laureada no ano seguinte com o Prémio Nacional de Narrativa, um dos mais importantes reconhecimentos da literatura espanhola. Sem edição no Brasil, o livro apresenta seis relatos que transitam entre o fantástico e o horror, do qual o conto em questão é a expressão máxima. A história, também narrada em terceira pessoa, apresenta-nos a Alicia, jovem roteirista que se encontra em sérios apuros financeiros. Prestes a ser despejada de seu apartamento alugado em Madri, marca um jantar com um amigo e admirador, a quem pretende “seduzir” para que a ajude – mas ele não comparece ao encontro. Desesperada, ela busca alguma saída para a situação quando é abordada por uma idosa na rua. Chama-se Rosa Maria, ou apenas Ro, a quem Alicia ajuda a atravessar. A senhora é simpática, benevolente, e a convida para ir até seu apartamento.

Imaginando que pudesse tirar algum benefício do convite, Alicia vence seus pudores e aceita. Sua aflição a leva a fantasiar com dinheiro: “Notas e mais notas escondidas em gavetas absurdas, na cozinha junto de sacos de lixo, no banheiro entre rolos de papel higiênico... As velhas eram assim” (2014, p. 51).¹⁸ Ao chegar, descobre que Ro mora em um apartamento grande, cheio de entulhos e um tanto bagunçado, com uma estranha cortina no fundo da sala. Também está imerso na penumbra. Mas a senhora, tão amável e acolhedora, afasta qualquer pressentimento ruim da protagonista. Alicia chega a encontrar um maço de notas de quinhentos euros em uma cesta e considera pegá-las. “Não seria um roubo, repetiu a si mesma,

¹⁸ No original: billetes y billetes escondidos en cajones absurdos, en la cocina junto a las bolsas de basura, en el cuarto de baño entre rollos de papel higienico... Las viejas eran así.

só um empréstimo”¹⁹ (2014, p. 54). Segue neste debate interno até que a anfitriã abre a cortina para revelar, enjaulada, uma figura imensa e monstruosa que descobrimos ser seu filho. Uma frase macabra de Ro anula quaisquer dúvidas a respeito do que possa acontecer a Alicia: “Trate-a com cuidado, filho. As bonecas de carne são muito delicadas...” (2014, p. 15).²⁰ É o breve trecho da reviravolta, em que padecemos ao descobrir, concomitantemente à protagonista – conforme postularam Carroll e Triebel –, qual será seu aterrador destino.

Torna-se claro, nos contos de Telles e Cubas, a estrutura de armadilha. Tanto Raquel quanto Alicia aceitam convites que culminarão em suas ruínas. Em ambos os casos, elas teriam motivos para desconfiar de que algo não está certo – sejam os comentários sutilmente rancorosos de Ricardo, seja o apartamento escuro e bagunçado de Rosa Maria. Mesmo assim seguem adiante, desta forma já contrariando uma possível visão essencialista acerca da intuição feminina. Há, também, outras aproximações formais e diegéticas que merecem uma análise mais detida por fundamentarem a hipótese deste trabalho.

Um exemplo são as frases breves e incisivas com que Telles e Cubas narram a catástrofe de suas personagens. Ao ser aprisionada no mausoléu, Raquel ouve “Um baque metálico [que] decepou-lhe a palavra pelo meio. Olhou em redor. A peça estava deserta. Voltou o olhar para a escada. No topo, Ricardo a observava por detrás da portinhola fechada. Tinha um sorriso” (Telles, 2018, p. 66). Já Alicia, ao contemplar a criatura que Ro diz ser seu filho, enxerga “um monstro. Uma fera. Um gigante. Tinha a cabeça abobada, os olhos sem expressão, o rosto cheio de pústulas...” (Cubas, 2014, p. 55).²¹ A escritura límpida e certeira, elaborada do ponto de vista de uma narração onisciente, restringe-se a apresentar os fatos horríficos, sem intervenções por meio de adjetivos. Os relatos figuram, assim, como exposições do horror, operando de maneira similar ao texto jornalístico, portanto desprovidos de julgamentos morais. Tal operação, é evidente, inclui a descrição do desespero das vítimas, agora mais ornamentada. Um desespero mudo, no caso de Raquel, cujos lábios “se pregavam um ao outro, como se entre eles houvesse cola. Os olhos rodavam pesadamente numa expressão embrutecida” (Telles, 2018, p. 67). Já Alicia reage por meio da negação absoluta: “Mas não podia ser verdade. Não era verdade. Não tinha sido nada além de um terrível pesadelo. O pior sonho de toda sua vida. Alicia estava na cama com os olhos ainda fechados e ouvia uma chave forçando a fechadura” (Cubas, 2014, pp. 55-56).²²

Em termos de estrutura, os desfechos dos contos também se aproximam. Há, em ambos, uma espécie de breve epílogo – de não mais do que um parágrafo – no qual a agonia das personagens não é encerrada pela morte, mas sim amplificada. Em “Venha ver o pôr do sol”, a narração acompanha Ricardo afastando-se do local onde aprisionou Raquel, em uma descrição que, aqui sim, apostava na fatura estética para acentuar o horror: “Durante algum tempo ele ainda ouviu os gritos que se multiplicaram, semelhantes aos de um animal sendo estraçalhado. Depois, os uivos

¹⁹ No original: No sería un robo, se repetió, sólo un préstamo.

²⁰ No original: Trátala con cuidado, hijo. Las muñecas de carne son muy delicadas...

²¹ No original: un monstruo. Una bestia. Un gigante. Tenía la cabeza abombada, los ojos sin expresión, el rostro lleno de pústulas...

²² No original: Pero no podía ser cierto. No era cierto. No había sido más que una terrible pesadilla. El peor sueño de toda su vida. Alicia se encontraba en la cama con los ojos aún cerrados y oía el forcejío de una llave contra la cerradura.

foram ficando mais remotos, abafados, como se viessem das profundezas da terra” (Telles, 2018, p. 67). Em sua conclusão, “*Hablar con viejas*” vai por um caminho semelhante, afastando o foco narrativo de Alicia para compor uma cena urdida por meio de metáforas: o homenzarrão lançando-a no ar e a balançando, “como a um bebê. Como a uma boneca amada” (Cubas, 2014, p. 56).²³

Note-se, nesse trecho, a alusão ao universo infantil. O mesmo ocorre no encerramento do conto de Lygia Fagundes Telles, quando Ricardo acende um cigarro e sai do cemitério enquanto “Crianças ao longe brincavam de roda” (Telles, 2018, p. 67). Ainda que a atividade seja evocada para enfatizar o isolamento de Raquel – cujos gritos estavam fora do alcance de qualquer ouvido humano –, chama a atenção o fato de as narrativas concluírem-se por brincadeiras que, em seus contextos, revelam-se sádicas: um monstro com sua nova “boneca de carne” e crianças indiferentes à moça que, não muito longe dali, está confinada para sempre. Por contiguidade, a figuração infantil nas tramas remete à delicadeza e à fragilidade, realçando, assim, a condição das duas personagens. Suas existências, por meio do castigo aplicado a seus corpos, são transformadas em objetos: conotativo, no caso de Raquel, que se torna o objeto da vingança de um ex-namorado incapaz de aceitar o término; e denotativo, no caso de Alicia, que vira o brinquedo de uma monstruosidade, o mimo vivo de uma mãe zelosa e também monstruosa. Nas duas ocorrências, pode-se apreender a denúncia de diferentes tipos de violência de gênero, de abusos, ambos potencialmente culminando no feminicídio.

Há, contudo, um importante distanciamento entre os contos de Telles e Cubas: a motivação das personagens. Enquanto Raquel é conduzida à tragédia pela curiosidade – e por alguma consideração pelo ex-namorado –, Alicia é movida pela absoluta necessidade, pois tem apenas poucos euros para sobreviver até o final do mês. Assim sendo, as narrativas filiam-se a tradições literárias diversas, pois “Venha ver o pôr do sol” empreende um diálogo com “O barril de amontillado” (1846), um dos contos mais famosos de Edgar Allan Poe, enquanto “*Hablar con viejas*” remete a “João e Maria”, conto da tradição oral coletado pelos irmãos Grimm. No caso da narrativa de Lygia Fagundes Telles, o intercâmbio se dá tanto pela via da estrutura – em ambos temos uma personagem calculista conduzindo outra para o aprisionamento – quanto pelo tema da vingança, passando pela premeditação e pela perversidade de Ricardo. Enquanto em “Venha ver o pôr do sol” a “isca” é um espetacular poente, na narrativa de Poe trata-se de um vinho raro. É com ele que Montresor, o narrador-personagem, atraí um antigo inimigo, Fortunato, para o local no qual ambiciona matá-lo, durante uma festa de Carnaval na Itália. Há, contudo, uma diferença crucial: a narração em primeira pessoa, artifício recorrente em Poe, por meio da qual Montresor revela já no início sua intenção de punir exemplarmente o algoz por uma ofensa ocorrida muitos anos antes, e que não é detalhada. Telles, por outro lado, serve-se do relato em terceira pessoa para manter oculto, da leitora e do leitor, o medonho plano de Ricardo, desvelando-o aos poucos.

Em “*Hablar con viejas*”, o mecanismo é outro. Assim como João e Maria, perdidos na floresta e desesperados de fome, são atraídos à casa da bruxa pelo aroma de doces e de outras delícias, Alicia é conduzida pela necessidade ao apartamento sombrio de Ro. Os irmãos do conto popular refestelam-se com o

²³ No original: *Como a un bebé. Como a una muñeca querida.*

banquete oferecido pela anfitriã até passarem mal, enquanto a protagonista do relato de Cristina Fernández Cubas bebe vinho de jerez e degusta bolachas – “Não tinha comido nada desde a manhã” (Cubas, 2014, p. 52)²⁴ – até reparar no cesto com as notas de quinhentos euros, as verdadeiras guloseimas que a enfeitiçam. Ao final, tanto os irmãos quanto Alicia são aprisionados, com a diferença crucial de que João e Maria conseguem desbaratinar os planos da bruxa e lançá-la no forno que os assaria. O desfecho do conto popular é feliz, pois corresponde também a um *cautionary tale*, uma história de admoestaçāo e prevenção às crianças. O destino da protagonista de “Hablar con viejas”, como se sabe, é bem diferente: aqui estamos na esfera do horror, que com frequência demanda uma conclusão infeliz para a vítima, de maneira a estender o efeito estético visado após o término da leitura.

Por fim, como afirmamos anteriormente, os dois relatos prescindem do fantástico para engendrar o arrepi; neste aspecto, voltam a se aproximar. A partir daí podemos inferir, mais uma vez, que estamos diante da representação – exacerbada pelas estratégias do gênero – de um contexto patriarcal historicamente violento, opressor e letal às mulheres. Uma representação na qual o corpo feminino torna-se repositório de frustrações e fetiches, em um procedimento recorrente nas histórias assustadoras de horror – exemplos abundam sobretudo no cinema, conforme nos revela a pesquisa de Barbara Creed. Não parece descabido, portanto, interpretar o horror realista de “Venha ver o pôr do sol” e “Hablar con viejas” não apenas como forma de denúncia, mas também como um *ataque* à condição da mulher dentro de uma sociedade hegemônica, como uma exploração de suas pressupostas fragilidades. Diante disso, na seção seguinte analisaremos como o próprio gênero do horror oferece as ferramentas para que ocorra o *contra-ataque*, desta vez com o amparo do fantástico – em particular, o que López-Pellisa cunhou como “fantástico inapropriado/inapropriável”.

4. contra-ataque: horror e fantástico

Como exposto anteriormente, a segunda década do século XXI testemunhou um ponto de inflexão na escrita de horror latino-americana. Devido ao sucesso de autoras como Mariana Enriquez e, ainda que menos filiada ao gênero, Samanta Schweblin, editoras de todos os portes passaram a buscar novas vozes que explorassem as possibilidades do arrepi – desde que se respeitasse a moldura anteriormente delineada por obras como *Os perigos de fumar na cama* (2009) e *As coisas que perdemos no fogo*, de Enriquez, e alguns contos de *Pássaros na boca* (2008) e *Sete casas vazias* (2015), de Schweblin. A partir daí – e em consonância com outros títulos lançados no continente –, formou-se um horizonte de expectativas para a concepção de histórias assustadoras. Nesse panorama noturno, fulguram a memória traumática, os relacionamentos abusivos, as desigualdades de diversas naturezas, a sororidade, as patologias psicológicas, a emergência climática, a violência urbana incidindo mais intensamente em mulheres e a solidão conjugal.

Cabe enfatizar que tais questões não surgem com autoras de gerações recentes, haja vista a análise aqui realizada dos trabalhos de Lygia Fagundes Telles e Cristina Fernández Cubas – embora “Hablar con viejas” tenha sido publicado em

²⁴ No original: No había comido nada desde la mañana.

2014, a escritora espanhola se consolida como contista do fantástico e do horror a partir dos anos 1980. Por sua vez, a argentina Silvina Ocampo (1903 - 1993), grande nome do insólito sulamericano no século XX, exerce notável influência no trabalho de Mariana Enriquez, que chegou a escrever a biografia *A irmã menor: Um retrato de Silvina Ocampo*. Demais figuras de destaque²⁵ nessas injunções, portanto precursoras do que viria a seguir, seriam as brasileiras Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) de contos como “Os porcos” e “A nevrose da cor”, as bolivianas Adela Zamudio (1854-1928) e María Virginia Estenssoro (1902-1970), as chilenas Teresa Wilms Montt (1893-1921) e Marta Brunet (1897-1967), a mexicana Amparo Dávila (1928-2020), a argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) de *A condessa sangrenta*, entre outras.

Contudo, enquanto narrativas novecentistas no geral lidam com os tópicos apontados acima de maneira tangencial ou alegórica, muitas vezes ensejando denúncias conforme observado nos contos de Telles e Cubas, a partir de 2010 o horror escrito por mulheres parece tornar-se mais eloquente, incisivo. Observa-se a multiplicação de narrativas nas quais os recursos do gênero são utilizados para se investir diretamente contra estruturas hegemônicas de poder, para se sabotar os mecanismos de uma sociedade que custa a mudar – em resumo, para *contra-atacar*. Um número crescente de escritoras apropria-se do horror de maneira a obter, na ficção, aquilo que a realidade lhes nega. Neste território floresce *Cupim*, da espanhola Layla Martínez (1987), que constitui uma amostra bem acabada de tais procedimentos. Publicado em 2021 pela pequena editora Amor de Madre (que em seu site se apresenta como “jovem, feminista e LGBT+”), o romance rapidamente se tornou um fenômeno, com mais de 20 mil exemplares vendidos e traduções para dezenas de idiomas. No Brasil, *Cupim* foi publicado no começo de 2024 pela editora Alfaguara com tradução de Joana Angélica d’Avila Melo.

A história de duas mulheres, avó e neta, que vivem em uma casa assombrada, tem princípios feministas como pedra angular. O gesto antipatriarcal e contra-hegemônico move seus mecanismos, conforme se verificará a seguir. Trata-se também de uma história narrada em dueto: cada capítulo é contado por uma das protagonistas, e a todo momento elas estão em conflito e contradição. Interpõe-se, assim, um choque geracional muitas vezes violento – o sentimento que mais as conecta é o rancor a consumi-las por dentro, como o inseto que batiza o livro. Porém, no entrecho culminante da narrativa, ambas se unem para direcionar esse sentimento contra os verdadeiros vilões. Em breve retornaremos a este ponto.

À primeira vista, *Cupim* assemelha-se a uma *ghost story* como tantas outras. O casarão, situado em um povoado próximo à cidade espanhola de Cuenca, é ao mesmo tempo *locus horribilis* e personagem central da narrativa. É o espaço que concentra eventos traumáticos do passado e que também tem vida própria, repelindo as pessoas que nele adentram. Este jogo duplo está presente em uma extensa tradição da literatura de horror, na qual se destacam narrativas como o conto precursor “A queda da casa de Usher” (1839), de Poe, a novela *A volta do parafuso* (1898), de Henry James, e os romances *A assombração da casa da colina* (1959), de Shirley Jackson, e *A casa infernal* (1971), de Richard Matheson.

A cena inicial de *Cupim*, narrada pela neta, já indica esse duplo estatuto:

²⁵ Aqui limitamo-nos a autoras cujas publicações ocorreram, em parte, de 1900 em diante, período no qual o horror como gênero começava a se estabelecer no continente.

Quando transpus o umbral, a casa se precipitou sobre mim. Este monte de tijolos e imundície sempre faz isso, se lança sobre quem quer que atravesse a porta e lhe reforce as tripas até deixá-lo sem fôlego. Minha mãe dizia que esta casa faz os dentes das pessoas caírem e seca as suas entranhas, mas ela partiu daqui há muito tempo e eu não me lembro dela (Martínez, 2024, p. 9).

Ao mesmo tempo que a ataca, o casarão abriga uma ausência, a da mãe – filha da avó –, um vazio que será o fio condutor da trama. A neta acaba de voltar após passar meses fora, por uma ocorrência ainda pouco explicada – sabemos apenas que um menino desapareceu – outra ausência a conduzir a trama – por um suposto descuido seu, enquanto trabalhava como babá, motivo pelo qual ela passou algum tempo presa, depois sendo interrogada e solta. Caminhando pela casa à procura da idosa, encontra-a embaixo da cama, encarando o estrado, aparentemente catatônica; sem conseguir despertá-la, arrasta-a até o sótão e a tranca ali.

A narração da jovem é marcada pelo ressentimento e pela impaciência, tratando a avó como um objeto incômodo, ou mesmo repulsivo: “Você olha para ela e é tudo pelanca, tudo penduricalho sem carne dentro” (Martínez, 2024, p. 13). As duas, porém, não estão sozinhas: há as santas e os anjos com quem a mulher mais velha conversa sem parar, e que a “levam embora” durante suas ausências – o que de início já aproxima da figura de uma bruxa, como o povoado a enxerga. A descrição das entidades que a acompanham indica o rumo da trama: “A santa Bárbara decapitada pelo pai no alto de uma montanha a santa Cecília banhada em água fervendo a santa Maria Goretti assassinada quando tentavam violá-la a todas as santinhas mortas pelas mãos de homens enfurecidos” (Martínez, 2024, p. 18). Note-se, no trecho, a supressão de vírgulas, opção estilística que marca a narração da neta e lhe confere uma qualidade de desabafo, de fluxo incontido. Tal recurso auxiliará a compor a personagem como uma figura raivosa e vingativa.

O casarão abriga, ainda, as sombras. As muitas sombras fantasmagóricas escondidas em armários, gavetas, panelas e vãos, sempre fugidias. Os olhares da avó e da neta – bem como o de quem lê – *quase* flagram esses fantasmas se escondendo, como demonstra o trecho a seguir:

Ouvi uma voz me chamando e voltei para dentro. A atmosfera se tornara mais pesada, a casa prendia a respiração. Fui à sala de jantar, mas a velha dormia no banco, de boca aberta e com o rosário na mão. Voltei a escutar a voz, desta vez no andar de cima. Subi correndo, mas só deu tempo de ver a porta do guarda-roupa se fechando (Martínez, 2024, p. 15).

Nossa mirada sempre chega tarde demais, mas contempla o suficiente para causar inquietação – à maneira de mestres da elusividade nas *ghost stories*, como o inglês M.R. James e a já mencionada Shirley Jackson.

No contexto do povoado em que está localizada, a casa também tem dupla figuração. Enquanto em público é execrada e temida pela reputação de feiticeira da avó – há muita fofoca maldizente, alguns vizinhos cospem na entrada, outros apertam o passo ao caminhar por ali –, em segredo é um local de peregrinação de pessoas desesperadas. Pedem ajuda a ela para encontrar parentes desaparecidos,

buscar curas de doenças, realizar maldições contra inimigos, entre outras motivações. No primeiro capítulo, um homem vai até a casa pedir por algo relacionado a seu filho; mas a avó e a neta logo o reconhecem como alguém vinculado ao sumiço da filha/mãe – é mostrada uma foto antiga na qual a jovem está rodeada por oito rapazes, entre eles o homem agora presente. Apenas intuímos o que possa ter acontecido; a casa, por sua vez, também o reconhece e reage: “No andar de cima se ouviram sons de móveis sendo arrastados e de gavetas abrindo e fechando. A casa inteira estava tão enraivecida quanto nós duas, dava para perceber isso em cada lajota e em cada tijolo” (Martínez, 2024, p. 23). O homem, então, é impedido de fugir. A seguir, conduzido pela neta, é oferecido em sacrifício à escuridão de um guardarroupas aberto, ali sendo encerrado para sempre.

Nota-se, na cena, um pacto entre a casa e as duas personagens. Isto já representa uma subversão da tradição de relatos do gênero, posto que com frequência tais *locus horribilis* são hostis a quem quer que os frequente, até mesmo seus proprietários, como ocorre em “A queda da casa de Usher”. No caso de *Cupim*, o casarão, embora pareça ameaçador à neta e à velha, nos momentos culminantes figura como uma extensão dos sentimentos mais intensos das personagens, auxiliando-as no acerto de contas cujo contexto vamos conhecendo à medida que a história se desenvolve. Assim sendo, se a mera manifestação de fantasmas já situaria a narrativa no campo do fantástico, essa aliança nos permite compreender esse fantástico sob a perspectiva do inapropriado/inapropriável. Temos aí, agora literalmente, um dos “espaços outros propiciados pelo fantástico”, no qual se desestabiliza o normativo e o hegemônico – neste caso, uma personagem representando o grupo de oito homens cuja lembrança enfureceu avó, neta e casa.

À medida que a trama se desenvolve, clarifica-se o tamanho da corrosão causada pelo cupim do ódio, sobretudo na neta. No segundo capítulo, temos a narração da avó, de tonalidade mais contida do que a da jovem – é recorrente o uso de diminutivos e de termos mais brandos, resignados. Logo conhecemos sua preocupação com que “aquilo lançasse raízes e se agarrasse às suas tripas” (Martínez, 2024, p. 25). Seu relato, contudo, não é desprovido de ressentimento: a idosa lamenta não ter dado nela uma “boa bofetada” (*ibid.*). Mas sabe já ser tarde demais, pois a neta havia decidido trabalhar para os Jarabo e o estrago estava feito – alude-se ao desaparecimento do garoto, filho desta família que é a mais poderosa da região. Além disso, representa o poder hegemônico do dinheiro, que também será confrontado e devastado no momento culminante da narrativa.

Antes, a avó relata as origens de sua própria família e da casa. Fora erguida em um território marcado pela tragédia, um ermo afastado do povoado onde antes só havia “escavações feitas no monte, nas quais viviam os que não tinham outro lugar, desgraçados que enterravam filhos todos os anos” (Martínez, 2024, p. 27). Também nos conta sobre seu pai, que saiu de um desses buracos do monte e, embora miserável, entendeu ter poder – como qualquer homem nascido em um sistema patriarcal, por mais despossuído que fosse. Decidiu, então, “fazer tudo o que fazem os homens que odeiam aquilo que são: usar os que estão abaixo deles” (Martínez 2024, p. 29). Assim, dirigiu seu poder às mulheres; ele não era bonito, mas, tendo aprendido uma coisa ou outra como aprendiz de tosquiador, foi seduzindo-as com palavras vazias e presentes baratos. Em pouco tempo havia montado um prostíbulo, com o qual juntou uma pequena fortuna e construiu a casa. Seria um presente de casamento para a esposa, mãe da avó. Mas ela logo notou seu equívoco: a casa era

uma prisão já cheia de sombras – os espectros dos miseráveis mortos nas escavações –, e o marido, um carrasco. Impedia-lhe de sair, mentia e a espancava sem cessar: “Se minha mãe pensava que era melhor do que as outras, meu pai baixou sua soberba a tapas” (Martínez, 2024, p. 34).

O pai também era covarde, e desse fato surgiu a oportunidade da primeira vingança e do primeiro sacrifício às sombras famintas da casa. Quando estourou a Guerra Civil Espanhola, ele, apavorado com a convocação, mandou que a esposa o escondesse. Ela então construiu um tabique atrás de um guardarroupa, com uma abertura rente ao solo que podia ser coberta pelo móvel, por onde a esposa passava a comida. Então, passadas algumas semanas, ela decidiu fechar esse vão com tijolos, indiferente aos berros desesperados do marido, agora abafados e depois silenciados. Sua filha, a avó, nasce cinco meses depois disso.

A seguir, é apresentada a relação das protagonistas com os Jarabo. A avó trabalhou como doméstica para eles por quase dez anos e, embora fosse tratada com correção, notava-lhes o ódio; “um ódio antigo que traziam por dentro, tão fundo que nem precisavam se esforçar para mostrá-lo. Não nos odiavam com raiva, mas com desdém” (Martínez, 2024, p. 55) – novamente o cupim, agora carcomendo as texturas do convívio social. Nesta época a avó conhece Pedro, também funcionário dos Jarabo, de quem engravidou e com quem se casa. Homem honrado, que “assumiu sua responsabilidade sem queixas nem culpas e de cabeça erguida, como fazia tudo” (Martínez, 2024, p. 59), ele é o contraponto à ameaçadora representação masculina no romance. Ainda assim, não escapa de ser consumido pela casa (que também comeu seu pai, encerrado pela mãe na época da guerra). Um ano depois de se casar com a avó e se mudar para lá, Pedro “[c]omeçou a se apagar e se apagar e em pouco tempo já não conseguia se mover. Suas carnes desapareceram e a pele ficou amarela” (Martínez, 2024, p. 72).

A senhora Jarabo, antiga patroa, acusou a avó de ter matado o próprio marido, o que a enfureceu. Como desde pequena tinha o dom de conversar com as sombras da casa e acalmá-las, ela começou a fazer “amarrados”, uma espécie de trabalho contra a família, que resultou em tornozelos e pulsos quebrados, incêncios em papéis importantes e outras calamidades. A animosidade só cresceu e, quando a neta decidiu trabalhar para a segunda geração dos Jarabo, como babá de seu único filho, a velha ficou transtornada. A jovem pretendia juntar dinheiro para ir embora da casa e jamais voltar a pisar nela. Não fazia ideia do ódio que marcava a relação entre as duas famílias, da raiva que os Jarabo dirigiam àqueles que os serviam. Mas acabou compreendendo:

Como a velha não ia se envenenar até o fígado ao ver que depois de tudo isso eu rastejei até a casa deles para pedir trabalho, ao ver que eu ia cuidar do filho deles e criá-lo para que se transformasse em outro desgraçado que nos desprezaria, em outro filho da mãe que herdaria as terras as adegas e o direito a nos submeter a elas em troca de uns centavos? (Martínez, 2024, p. 84).

E, a seguir, a jovem toma uma decisão: vingar-se, enfim.

Em paralelo a isso, conhecemos a história de sua mãe, filha da avó. Moça de grande beleza, atraiu um dos Jarabo quando jovem – o pai do menino de quem a neta cuida. Os dois tiveram um caso às escondidas, enquanto a moça se relacionava

com um pedreiro da região, a quem prometera casamento. Mas ela o enrolava porque se interessava por outros homens do povoado, entre eles o jovem Jarabo – que, por sua vez, jamais a assumiria, pois já tinha compromisso com uma mulher de Madri, filha de advogados. O triângulo resulta no desaparecimento da moça, certa noite, após uma briga com a mãe (a avó). Dias depois “sua sombra chamou lá de fora [...], mas já não era ela” (Martínez, 2024, p. 97). Os santos lhe sussurram sua morte e, embora não lhe tenham soprado um nome, ela comprehende que tanto o pedreiro quanto o jovem Jarabo foram os culpados.

Chegamos ao ponto culminante da trama. É o momento do acerto de contas final, orquestrado em dupla: a neta deixa a porta da casa dos Jarabo propositalmente aberta para que o garoto saia; e a avó, à sua maneira, o captura e prende no mesmo tabique onde jazem os cadáveres de seu pai e do pedreiro, para serem devorados pelas sombras. Assim, ao mesmo tempo em que vingam a morte da filha/mãe, elas encerram a linhagem da família inimiga e a obrigam a respeitá-las: “Pois não tiramos suas terras mas sua cabeça nós baixamos sim” (Martínez, 2024, p. 111). Sem poder contar com os mecanismos oficiais de repressão, posto que a polícia local apenas se empenhava na busca do filho de uma família importante, elas resolvem a questão com suas próprias mãos, com o auxílio dos fantasmas aprisionados na casa. O poder sobrenatural se prova maior que o dos Jarabo, representado pela figura do pai, enfurecido com o desaparecimento inexplicado do filho e arregimentando todas as formas possíveis de vingar-se, mas sem conseguir:

Ele podia me ameaçar o quanto quisesse podia mandar me darem uma surra ou me dar ele mesmo um tiro com a escopeta de caça mas justiça ele não ia fazer justiça havíamos feito nós duas nos assegurando de que aquele menino não fosse como seus pais nem como seus avós nem como seus bisavós e de que ali acabava para sempre a história dos Jarabo (Martínez, 2024, p. 108).

Estes triunfos marcam o fim do romance, como também o caracteriza a aproximação entre a avó e a neta.

Os mesmos princípios e mecanismos norteiam “O título é um grito”, da brasileira Nikelen Witter. O conto foi publicado no volume *O novo horror* (O Grifo, 2021), antologia que pretendeu apresentar novos nomes do gênero no âmbito brasileiro. Witter é reconhecida por seu trabalho dentro do gênero *steampunk* e, para a coleção, elaborou uma história de horror sobrenatural – ou fantástico. Como o título demonstra, trata-se de uma narrativa bastante direta, figurando como um grito de basta contra as estarrecedoras estatísticas de feminicídio no país. A título de comparação, o Brasil registrou, em 2023, 1.463 casos,²⁶ enquanto na Espanha ocorreram 102 casos.²⁷

²⁶ De acordo com o relatório “Feminicídios 2023”, do Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Disponível em: <https://publicacoes.forumseguranca.org.br/items/77f6dcce-06b7-49c1-b227-fd625d979c85>. Acesso em: 13 ago. 2024.

²⁷ De acordo com o informe “Listado de feminicidios y otros asesinatos de mujeres cometidos por hombres en España en 2023”, publicado no site Feminicidio.net: Disponível em: <https://feminicidio.net/listado-de-feminicidios-y-otros-asesinatos-de-mujeres-cometidos-por-hombres-en-espana-en->

Ante esses dados, a autora concebeu uma narradora autodiegética que reúne em si muitas vozes silenciadas pela violência de gênero. Com efeito, já no início ela apresenta uma lista macabra de mulheres assassinadas e das formas como morreram: “Elisa foi comida pelos cachorros. Diva levou cinco tiros. Gisele foi envenenada. Isabel recebeu facadas” (Witter, 2021, p. 133). São todas vítimas reais, cujas mortes foram divulgadas pelos principais jornais brasileiros. A mulher relata, então, ter tido uma filha chamada Isabela que fora, ela também, vítima de feminicídio.

Seu relato é intercalado com outro foco narrativo, em terceira pessoa, de um grupo de três rapazes que se divertem após um dia de trabalho. Estão à vontade na mesa de um bar, bebendo, quando um amigo chega com a expressão apavorada: havia assassinado uma colega de trabalho por ela lhe ter recusado sexo. Precisa da ajuda dos amigos para ocultar o corpo, que está no porta-malas de seu carro. O grupo, então, se desloca para fora da cidade, rumo a um rio onde jogarão o cadáver.

Enquanto isso, a mulher segue listando vítimas de feminicídio. Fala de sua filha e de si mesma, “das mãos no meu pescoço, da faca no meu ventre” (Witter, 2021, p. 140), e revela-se um fantasma a vagar pela cidade, que não é identificada. Figura como uma porta-voz das dezenas de mulheres mortas, dando detalhes dos crimes e absorvendo seus sofrimentos: “Eu sinto dor na cidade por onde ando. Sinto as ruas sendo laceradas. Machucam-me as estradas. As luzes amarelas que saem dos apartamentos e das janelas das casas me perfuram como mil agulha sob as unhas. Há dias em que o país inteiro dói” (Witter, 2021, p. 139). Por isso, naquela noite havia decidido ir para o campo e se sentar à beira de um rio – o mesmo escolhido pelo grupo. Ela, então, testemunha os homens lançando o corpo nas águas com o auxílio de pedras.

A narração muda de foco e apresenta os rapazes aliviados; porém, tentam ligar o carro e não conseguem. A atmosfera se adensa com latidos de cães que se aproximam, latidos de ameaça. Os quatro – trancados dentro do carro – estão cada vez mais nervosos. E ficam apavorados com o surgimento de um vulto branco, que descobrem ser de uma mulher “pequena, delicada, os membros finos, frágeis” (Witter, 2021, p. 146). Mesmo sendo apenas fraca, ela consegue aterrorizá-los, conduzindo-os à morte após enfim ligarem o carro e o acelerarem rumo a uma violenta colisão.

Nota-se aqui, também, o recurso ao fantástico para que ocorra o acerto de contas. Não fosse um fantasma, a mulher teria sido presa fácil para quatro homens, que para subjugá-la certamente usariam da mesma violência denunciada por ela ao longo do relato. Contudo, ela pertence ao grupo dos “monstros que vagam como fantasmas entre os resquícios de uma realidade heteronormativa e de um sistema que os expulsou e marginalizou”, conforme propõe López-Pellisa (2022, p. 38), e que retorna para desestabilizar e condenar representantes desse sistema. Embora assuma caráter ostensivamente panfletário – por isso reduzindo a densidade estética que permita uma análise mais aprofundada –, o conto de Nikelen Witter é um exemplar contundente do horror como campo de acerto de contas. E se aproxima do romance de Martínez sobretudo no desfecho, em que perpetradores da violência de gênero encontram um destino terrível.

conclusão: uma nova corrente se forma?

A composição estética do horror, portanto, ganha em *Cupim* e em “O título é um grito” uma nova dimensão. Serve não mais à denúncia, como nos casos dos contos de Lygia Fagundes Telles e Cristina Fernández Cubas, mas ao revide. E sabemos estar no campo do horror por todas as cenas que visam a causar o arrepião em personagens e leitores: as sombras fantasmáticas escorrendo pelos cantos, os próprios fantasmas vagando pela região, a violência que transborda das relações de poder e, no caso do romance de Martínez, a casa que devora seres vivos, os cadáveres putrefatos na cena final. Torna-se, também, evidente o uso do fantástico para a subversão de um sistema hegemônico e tirânico, motivo pelo qual elegemos o qualificativo de “inapropriado/inapropriado”, de acordo com López-Pellisa, para apreciar uma narrativa que se revela crítica diante dos esquemas de pensamentos dominantes. Em todas as suas dimensões, as narrativas de Layla Martínez e Nikelen Witter manifestam a dissidência e desestabilizam o normativo a partir de lugares outros propiciados pelo fantástico, por meio de *topos* e estratégias do horror.

Tanto na literatura como em outras linguagens, observa-se um número crescente de obras que seguem pelo mesmo caminho. Embora mais filiado ao realismo mágico do que ao horror, o romance *Cometerra* (2019), da argentina Dolores Reyes, recorre ao inexplicável (uma protagonista que, ao comer a terra de onde pessoas vivem, descobre seus paradeiros) para resolver crimes, a maioria contra mulheres. Em *Te dí ojos y mirastes las tinieblas* (2023, ainda sem edição no Brasil), a catalã Irene Solà se serve do grotesco para contar a história de uma família de mulheres que são vítimas de um pacto com o diabo, e que logram sobreviver às mais diversas catástrofes perpetradas por homens porque permanecem juntas, emprestando forças umas às outras. Recentemente, *True Detective – Night Country*, escrita pela mexicana Issa López (que também é a showrunner da série), encena, com o suporte casual de elementos fantásticos, uma reação não apenas ao poder hegemônico do patriarcado, mas aos devastadores efeitos do capitalismo no meio ambiente. Há, ainda, todos os filmes coligidos por Barbara Creed em sua pesquisa sobre cineastas mulheres contemporâneas.

Diversos outros exemplos poderiam ser mencionados, de modo que se observa um possível movimento dentro de outro, já bastante estabelecido e investigado, de histórias assustadoras criadas por mulheres – em especial de países hispânicos da América Latina. Com as análises aqui apresentadas, buscamos demonstrar como o horror e o fantástico se combinam para proporcionar uma reação há muito ansiada. Também procuramos expandir a perspectiva geográfica e demonstrar que autoras espanholas e brasileiras estão em plena sintonia não apenas com esses deslocamentos, mas com movimentos anteriores da ficção literária de horror. Afinal, vivem no mesmo mundo ocidental que, a despeito de décadas de militância e alguns avanços, segue refratário às suas existências e liberdades.

referências bibliográficas

BURKE, Edmund. Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do gótico. Trad. João Pedro Bellas. In: FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar; ZANINI, Claudio (org.). *As artes do mal. Textos seminais*. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2024, pp. 102-112.

CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror – Or the Paradoxes of the Heart*. Nova York: Taylor & Francis e-Library, 1990.

CREED, Barbara. *Return of the Monstrous – Feminine Feminist New Wave Cinema*. Londres: Routledge, 2022.

CUBAS, Cristina Fernández. Hablar con viejas. In: *La habitación de Nona*. Barcelona: Tusquets, 2014.

FABRIZI, Mark A. (org). *Horror Literature and Dark Fantasy: Challenging Genres*. Boston: Brill, 2018.

LÓPEZ-PELLISA, Teresa. Lo fantástico inapropiado/able: Una Propuesta más allá del feminismo. In: VIDAL, Borja Cano; CANELO, Marta Pascua; PASTOR, Sheila (Orgs.). *Sujetos precarios en las literaturas hispánicas contemporáneas*. Madrid: Peter Lang, 2022, pp. 33-48.

MARTÍNEZ, Layla. *Cupim*. Tradução: Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Alfaguara, 2024.

NICKEL, Philip J. Horror and the Idea of Everyday Life: On Skeptical Threats in Psycho and The Birds. In: FAHY, Thomas. *The Philosophy of Horror*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2010, pp. 14-32.

REYES, Xavier Aldana (org). *Horror: A Literary History*. Londres: The British Library, 2016.

RICHTER, Anne. *Le fantastique féminin d'Ann Radcliffe à nos jours*. Marabout: Verviers, 1977.

ROAS, David. The Female Fantastic vs. The Feminist Fantastic: Gender and the Transgression of the Real. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, v. 22, n. 4, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3690>. Acesso em: 2 ago. 2024.

SAFIOTTI, Heleith. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Expressão Popular; Fundação Perseu Abramo, 2015.

TELLES, Lygia Fagundes. Venha ver o pôr do sol. In: *Os melhores contos brasileiros – volume 1*. São Paulo: LeBooks, 2018.

TRIEBEL, Doreen. “Manipulating Empathic Responses in Horror Fiction”. In: KATTELMAN, Beth A; HODALSKA, Magdalena (Orgs.). *Frightful Witnessing: The Rhetoric and (Re)Presentation of Fear, Horror and Terror*. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2014.

WITTER, Nikelen. O título é um grito. In: GRUBER, Daniel; BARRIOS, Irka. *O novo horror*. Novo Hamburgo: O Grifo, 2021.

Vampiras, fatais, impiedosas: mulheres que ins(es)crevem mulheres na contística de Camila Fernandes

Vampires, Fatal, Merciless: Women Who Subscribe(Write) Women in Camila Fernandes's Short Stories

Autoria: Fabianna Simão Bellizzi Carneiro

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8600-2765>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2169923665930283>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.222497>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/222497>

Recebido em: 27/02/2024. Aprovado em: 13/07/2024.

Editor responsável pela avaliação do artigo: Tania Yumi Tokairin e Admarcio Rodrigues Machado

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 13, n. 24, jan.-jun., 2024. E-ISSN: 2525-8133

Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniae>. Contato: opiniae@usp.br

 fb.com/opiniae  [@revista.opiniae](https://twitter.com/revista_opiniae)  <https://usp-br.academia.edu/opiniae>

Como citar (ABNT)

CARNEIRO, Fabianna Simão Bellizzi. Vampiras, fatais, impiedosas: mulheres que ins(es)crevem mulheres na contística de Camila Fernandes. *Opiniões*, São Paulo, ano 13, n. 24, jan./jun., pp. 137-153, 2024. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/222497>. DOI:

<https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.222497>. Acesso em: XX mês. 20XX.



Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)

Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, quanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniões* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

vampiraS, fatais, impiedosas: mulheres que ins(es)crevem mulheres na contística de camila fernandes

Vampires, Fatal, Merciless: Women Who Subscribe(Write) Women in Camila Fernandes's Short Stories

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.222497>

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro¹

Doutora em Estudos Literários pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Pós-Doutoranda pela Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8600-2765>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2169923665930283>

fabianna_bellizzi_carneiro@ufcat.edu.br

¹ Fabianna Simão Bellizzi Carneiro é pós-doutora pela Universidade Federal de Uberlândia em Estudos Literários. É docente do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, ambos da Universidade Federal de Catalão. Integra o grupo Estudos do Gótico (CNPq) e é pesquisadora do GT da Anpoll – Vertentes do Insólito Ficcional. Suas pesquisas têm ênfase em estudos literários, literatura comparada, literatura fantástica, literatura gótica, através de temas como: literatura e alteridade, identidade e cultura, crítica feminista, crítica psicanalítica.

Resumo

O século XXI vê surgir produções de escritoras que, pelas vias do horror, retratam angústias e escabrosidades pelas quais passam muitas mulheres sul-americanas: violência de gênero, doenças psíquicas, tiranias, relações sociais e econômicas desiguais entre gêneros, abandono, feminicídio. Vemos autoras que trazem à tona personagens com seus traumas e medos, cabendo a nós, leitoras e leitores, lidarmos com dores que também podem ser as nossas. O objetivo deste trabalho, portanto, é fazer uma leitura crítico-analítica dos contos “Das Dores” e “Alho, cebola & sangue”, da escritora brasileira Camila Fernandes, de forma a perscrutarmos como uma figura insólita como a mulher vampira pode levantar questões que afigem as mulheres na contemporaneidade. Pelas vias do insólito e do horror, a escrita feminina sul-americana do século XXI mantém-se firme no propósito de fomentar um espaço de denúncia conforme se atesta ao longo deste artigo.

Palavras-chave

Literatura de horror. Literatura latino-americana. Literatura de autoria feminina. Camila Fernandes.

Abstract

The 21st century has seen the emergence of female writers who, through the medium of horror, portray the anguish and scabrousness that many South American women go through: gender violence, mental illness, tyranny, unequal social and economic relations between genders, abandonment, femicide. We see authors who bring to light characters with their traumas and fears, and it's up to us, the readers, to deal with the pain that can also be ours. The aim of this work, therefore, is to make a critical-analytical reading of the short stories “Das Dores” and “Alho, cebola & sangue”, by Brazilian writer Camila Fernandes, in order to scrutinise how an unusual figure like the vampire woman can raise issues that afflict women in contemporary times. Through the unusual and horror, South American women's writing in the 21st century remains steadfast in its aim to create a space for denunciation, as can be seen throughout this article.

Keywords

Horror literature. Latin american literature. Literature written by women. Camila Fernandes.

percurso teórico-analítico

No romance *Nobel* (2018), o escritor mineiro Jacques Fux (1977) apresenta um discurso que seria lido por ele caso fosse laureado com o prêmio Nobel de Literatura. Embora satírico, subversivo e muito irônico, *Nobel* evidencia aquilo que de mais elementar o fenômeno literário proporciona: vislumbrar algo de divino e supremo na “sórdida devassidão humana” (Fux, 2018, p. 7); algo já substanciado nas tragédias gregas e que, milênios depois, o psiquiatra Sigmund Freud teorizaria em seu ensaio *O estranho*, ao pontuar que poetas e romancistas conhecem o psiquismo “porque se abeberaram em fontes que nós, homens comuns, ainda não tornamos acessíveis à ciência” (Freud, 1976 *apud* Bellemín-Noël, 1978, p. 11).

Jean Bellemín-Noël (1978, pp. 12-13, aspas do autor), em *Psicanálise e literatura*, ao partir das premissas freudianas, assinala que “O poema sabe mais que o poeta”. Uma leitura rasa ou com pouca acuidade da frase de Bellemín-Noël (1978) nos levaria a pensar em uma certa presunção do texto literário como sendo uma entidade autônoma, ou que a autoria esteja à mercê de palavras “capturadas” de forma aleatória, ou então, como se professa no senso comum: o artista teve um *insight* e escreveu uma obra. Até poderíamos esmiuçar cada uma dessas preposições, ainda que não seja essa a proposta do trabalho que ora se apresenta. O fato é que, ao explorarmos as camadas que compõem a tessitura literária, podemos ter revelações (muitas vezes dolorosas e difíceis) daquilo que não conseguiríamos capturar ou entender em nossas relações cotidianas.

Pensemos um pouco mais nas tragédias. Pensemos na tragédia *Édipo Rei* (427, a.C.), de Sófocles, por exemplo. Leitores incautos prendem-se a uma relação incestuosa, um conflito familiar ou algo que o valha. Ao perscrutarmos um pouco mais o texto de Sófocles, vemos que os pequenos *mythos* que compõem o arco temático metaforizam aspectos e ritos que nos formam, nos preenchem e nos situam em nossas sociedades, tais como a separação, o amadurecimento, a crise de identidade, ou seja, aspectos que sempre acompanharão a humanidade, e que passados cinco milênios, Freud denominaria como o Complexo de Édipo (Laplanche; Pontalis, 1991, p. 73). Atesta-se, então, a sabedoria do poema.

A partir desses prolegômenos, podemos cotejar a proposta deste artigo que fundamenta nossa hipótese: podemos reler criaturas e personagens (da literatura ocidental) tão rejeitadas como vampiras, para pensarmos na condição das mulheres na atualidade? Em que medida ou por que uma figura como esta falaria por nós? Cumpre destacar a importância da literatura de horror na contemporaneidade enquanto meio capaz de ressaltar questões de ordem psicossocial, e que nos fazem pensar em nossa inserção em um mundo cada vez mais problemático, fragmentado, e que parece regredir no que tange à condição feminina.

Embora existam leis mais duras e específicas, as mulheres continuam sofrendo violência psicológica e física; no trabalho, as relações de gênero continuam desproporcionais em termos de importância e de remuneração; o cuidado com os filhos e com o lar pesa mais para as mulheres; os índices de feminicídio aumentam ao redor do mundo; a tirania masculina ainda se impõe nos espaços privados e públicos. Como observa a escritora argentina Samanta Schweblin, ao ser questionada sobre essa nova escrita latino-americana que guarda reminiscências do horror:

Viemos todos de países latino-americanos que foram e seguem sendo sistematicamente violentados pelas políticas externas e internas, pelas maneiras como nossas histórias têm sido manipuladas, fomos e seguimos sendo saqueados por mais de quinhentos anos. E o pior é que normalizamos grande parte disso tudo. Do que mais escreveríamos senão a partir do insólito e do horror? (Schweblin, 2022 *apud* Aguiar, 2022, s/p).

As palavras de Schweblin acima reproduzidas fomentam a justificativa deste trabalho. Presenciamos, no alvorecer do século XXI, uma espécie de *boom* do gênero de horror, liderado por mulheres, e em especial no continente sul-americano. Curioso notar que não há, exatamente, um movimento discutido ou planejado por parte dessas autoras ou de editoras, menos ainda uma postura geracional ou algum “levante” cultural. O fato é que temos escritoras, em diferentes países da América do Sul, produzindo contos e romances cujas protagonistas em sua maioria são mulheres, abordando temas pungentes à questão feminina e isso feito pelas vias da literatura de horror.

Desse *hall* de artistas engajadas em produções que denunciam a condição feminina e ainda alinhavadas pelo horror, destacamos o nome da brasileira Camila Fernandes. Escritora, tradutora e revisora de textos, Fernandes lançou a primeira edição de *Reino das névoas* em 2011, posteriormente a coletânea *Contos sombrios* em 2017 (finalista do Prêmio Argos 2018), além de vários contos em coletâneas como *Necrópole* (2005, 2006, 2008), *Visões de São Paulo* (2006), *Paradigmas* (2009), *Erótica fantástica* (2012), entre outras. Ganhou o Concurso Hydra de Literatura Fantástica Brasileira com os contos “A outra margem do rio” (2014) e “A melhor das três” (2017).

Nota-se, em todas as dezesseis histórias que compõem *Contos sombrios* (2017), a presença de elementos como o grotesco, o terror, o medo e o asco. Em algumas narrativas, inclusive, notamos manifestações insólitas e espetrais. Todos os contos, no entanto, confluem para o mesmo sentido: falam de sombras. Conforme a própria Camila Fernandes (2017, p. 37) pontua na introdução do livro: “Já os chamei de contos de terror, mas não tinha a pretensão de aterrorizar quem os lesse. O que eu queria era falar de coisas sombrias. Das minhas sombras. E isso, acho, consegui”, e aqui retomamos o encontro entre literatura de horror e os estudos psicanalíticos.

É bastante conhecido o aforismo lacaniano: “O inconsciente é estruturado como uma linguagem” (Lacan, 1988, p. 25), ou seja, somos seres de linguagem. Só conseguimos estabelecer ligações com outras pessoas porque ativamos algo caro para os estudos lacanianos, a saber: a cadeia de significantes. O entendimento que temos de um signo (uma palavra), nos leva a criar uma rede e, assim, formamos nosso pensamento, nos comunicamos, tomamos ações, nos inserimos em nossas sociedades. Não seria exagero dizer que tudo começa pela palavra. No entanto, nem sempre conseguimos verbalizar o que nos toca. Ainda mais difícil torna-se verbalizar a dor, o medo, a ausência. Em alguns casos, não queremos falar sobre o que nos incomoda, sobre o que nos machuca. Mas precisamos falar, precisamos extravasar os excessos que nos obstruem. Do contrário, adoecemos.

A linguagem retida pode encontrar saída nos sonhos, nos chistes,² nos atos falhos. A linguagem também pode encontrar saída na poesia, nas manifestações artísticas, nos romances. Há uma passagem do romance *A filha perdida*, de Elena Ferrante (2016, p. 39), em que a protagonista confessa que: “Ler e escrever sempre foram a minha forma de me acalmar”, e aqui notamos um interessante movimento entre nosso psiquismo e a poesia, uma vez que o poema promove o encontro de várias vozes: o autor, que extravasa suas sombras; as personagens, que podem instigar o leitor com falas que muitas vezes são as que o próprio gostaria de proferir, mas não consegue; a voz do texto, aquele emaranhado de palavras que nos desestabiliza, nos desacomoda, nos inquieta, enfim, a palavra. Lembra-nos Sigmund Freud (2021, pp. 53-54) que: “o próprio poeta gosta de reduzir a distância entre o que lhe é singular e a essência humana em geral; ele nos assegura, com frequência, que em cada um existe um poeta escondido e que o último poeta deverá morrer junto com o último homem”. Dessa feita, podemos fazer a seguinte tautologia: a sombra do poeta que vai para o texto também fala de nossas sombras, de nossos medos. Também fala de nós. Voltemos, então, para o texto de Camila Fernandes, ou para as sombras que também são nossas, em especial nos contos “Das dores” e “Alho, cebola & sangue”, lidos neste trabalho.

As primeiras passagens do conto “Das dores” permitem ao leitor inferir que o texto corresponde a uma história sobre violência doméstica, tanto violência física quanto psicológica. Maria da Dores, protagonista da narrativa, encontra-se em uma situação de extrema vulnerabilidade ao ter que decidir se mataria sua filha de dois anos e depois atentaria contra a própria vida, ou se continuaria se submetendo à violência perpetrada por seu marido, Valdo, conforme se nota: “A faca treme na mão insegura. Faz um som metálico ao chocar-se contra o piso frio. Maria da Dores olha para a filha que dorme, o polegar infalível na boca. Ainda não tem dois anos”. (Fernandes, 2017, p. 1039).

A narrativa, conduzida por um narrador onisciente, se inicia revelando de forma muito pungente a angústia da protagonista não só pelo fato de estar ela estar se submetendo à violência, mas pela cruel decisão. Das Dores decide manter-se viva e continuar mentindo para os vizinhos, embora esses não mais acreditem na moça: “Sabe que não acreditam nas respostas sobre olho roxo, boca inchada, vergões nos braços. Vergões da cinta de Valdo. Brincadeira de bêbado, perigosa, dolorida. Piadas e insultos. Lágrimas e cala a boca, sua vaca” (Fernandes, 2017, p. 1039). Após esse desabafo, o conto entra em anacronia, fornecendo-nos um contexto de como Das Dores chegou a essa cruel situação – o início em alto impacto e posterior tomada em *flashback* nos leva a uma profunda compreensão da personagem, criando no leitor implícito empatia com a moça que pretendia matar sua filhinha e depois se matar. A narrativa, então, nos fornece indícios de que a situação da moça se inicia em sua infância, quando fora abandonada por seu pai:

Valdo não é mau sujeito. Já foi o príncipe encantado de Maria. Mais maduro, perto dos trinta, e ela, adolescente, fugindo dos moleques que tentavam levantar sua saia nas quermesses.

² Sigmund Freud (2017) observa que assim como os sonhos, os chistes seriam uma espécie de pensamento pré-consciente, uma tentativa de recuperar um pensamento. Os chistes, “deslizamentos semânticos”, portanto, destacam algum pensamento que ficou retido em instâncias psíquicas inconscientes, e que vem à tona por meio de falas jocosas.

Acanhada, tinha medo de homem, não confiava. O pai deixara a casa quase uma década antes, ela, criança, a mãe, sozinha para pagar as contas. E desde então procurava as feições dele na cara dos outros na rua (Fernandes, 2017, p. 1039).

Uma leitura primeira do excerto acima nos leva a pensar na composição da personagem de maneira a inferirmos que o fato de Das Dores ter sido abandonada pelo pai a levaria a preencher esse vazio em relacionamentos que a ofereçam proteção e segurança, ainda que prejudiciais. Também podemos aventar a possibilidade de que Das Dores internaliza esse padrão pernicioso como normal, por ter crescido em um ambiente disfuncional; ou então que, devido à sua baixa autoestima, ela é mais propensa a aceitar comportamentos abusivos de parceiros, buscando, assim, constante validação e afeto externos por não se considerar digna de um relacionamento saudável. São possibilidades, porém elas não anulam o ponto principal: seu companheiro é abusivo.

A questão está em Valdo, e não na moça. Pode, sim, ter havido uma fresta na rede afetiva que compõe o psiquismo de Das Dores, levando-a a não compreender o quão à deriva ela se encontra, embora, a culpa pela situação é do marido, Valdo. Das Dores torna-se uma espécie de “refém” de uma situação psíquica que abarca Valdo, afinal “[e]m relacionamentos demarcados pela agressão, o homem muitas vezes encontra-se em um processo de dependência de seu objeto de amor, a mulher. No entanto, ele não se permite ser reconhecido dessa forma por ela” (Mondejar, 2001 *apud* Sanches; Sei, 2018, p. 15). Valdo, ao não se ver “reconhecido”, deposita em Das Dores as suas decepções pela falta desse amor primeiro. Dessa forma, Valdo transforma Das Dores em uma espécie de “fantoche”, que deve estar à disposição dele, privando-a de sua subjetividade e, assim, reforçando a “lógica patriarcal”, em que a mulher é reduzida a um mero objeto de prazer para o homem, privada de suas escolhas e completamente moldada ao desejo do abusador: “Quando a mulher reage de uma maneira diferente do esperado, a violência emerge, sem haver espaço para o diálogo, haja vista que a mulher não é considerada sujeito nesses tipos de relações” (Mondejar, 2001 *apud* Sanches; Sei, 2018, p. 15). Tal fato já se anuncia na escolha do nome da personagem: “Maria das Dores. A mãe a batizou profetizando a sua sina” (Fernandes, 2017, p. 1051).

Ainda no espaço das recordações e do *flashback*, a narrativa aprofunda a “sina” de Das Dores, ao salientar que suas escolhas, desde cedo, seriam as escolhas de Valdo. Isso deixou sua mãe feliz, afinal ambas estavam inseridas nessa cultura patriarcal, conforme se comprova no trecho: “A mãe aprovou o namoro. Morreu dois anos depois, doente como só pobre consegue ficar. Mas feliz. A filha se arranjou na vida. Pena deixar o colégio agora, mas Valdo trabalhava duro e ela ia ser uma boa dona de casa. Estudar para quê? Não pensava em ser doutora” (Fernandes, 2017, p. 1051). Segue-se, então, a descrição da vida conjugal de Das Dores, desde o namoro, o casamento, as suas escolhas descartadas em prol do cuidado com o marido e do lar, até chegar em sua anulação na relação sexual:

Doía amar sempre de lado ou de costas, o marido bufando. Depois beijava-lhe a nuca, feliz da vida. Ela não demorou a se acostumar. Só precisava ficar quieta, vez por outra fazer o que ele pedia. Era um bom homem. Logo fez nela um bebê. Uma

menina que nasceu berrando com olhos iguais aos do pai (Fernandes, 2017, p. 1051).

Sobre isso, Gerda Lerner (2019) utiliza o termo “dominação paternalista”, em que as mulheres aceitam a condição de submissão mitigada pela falsa proteção bem como naturalizam o trabalho doméstico mitigado pela falsa manutenção. Essa estranha simbiose se dá ainda por outros meios, como “doutrinação de gênero, carência educacional, [...] por restrições e coerção total; por meio de discriminação no acesso a recursos econômicos e poder político e pela concessão de privilégios de classe a mulheres que obedecem” (Lerner, 2019, p. 267).

A “obediência” se mantém, na narrativa, até o momento em que Valdo, “um homem à antiga” (Fernandes, 2017, p. 1050) e que tinha orgulho de “ter trabalho, mulher e criança para sustentar, ser o macho” (Fernandes, 2017, p. 1050), é demitido. Ao se ver sem emprego e com sua “macheza maculada” pelo fato de a esposa ter que trabalhar fora de casa, Valdo passa a agredi-la. Inicialmente, Das Dores atribui a violência à bebida, no entanto quando ela, grávida pela segunda vez, perde o bebê por causa de um chute que Valdo desferiu em seu umbigo, Das Dores toma uma atitude.

Nesse momento, a narrativa retoma o tempo linear. Das Dores resgata um livro escondido em seu armário, que ela havia comprado há alguns anos de uma senhora: “Ela tinha a cara cinzenta e poucos dentes, mas olhos espertos” (Fernandes, 2017, p. 1081). Chama a atenção de Maria das Dores dos Santos o comentário feito pela mulher: “– Quando você se cansar de tanta dor e tanto santo, abre este livro” (Fernandes, 2017, p. 1099). Das Dores pensou tratar-se de uma Bíblia. Ao folheá-lo, pela primeira vez, viu nele coisas “estranhas”, como vingança, traição, desamor, por isso o deixou guardado tanto tempo. O aborto sofrido por causa das agressões cometidas por Valdo, somado à violência psicológica e física, além do estupro conjugal que ela vinha sofrendo, levam Das Dores novamente ao livro: “Há algumas semanas sentou-se na beira da cama, o livro na mão. Tentou lê-lo. Mas não entendeu o livro; ele é que a compreendeu. Falou da sua dor, da sua vergonha, da sua desesperança, do seu ódio. E deu um conselho” (Fernandes, 2017, p. 1099). Após esse “conselho”, Das Dores reaparece com uma faca diante do berço da filha, porém não para matá-la, mas para executar um estranho ritual. A partir dessa efeméride, dá-se a irrupção do insólito na narrativa.

Das Dores usa a faca para tirar da criança algumas gotas de sangue e oferecê-las à “Deusa”. De forma incrédula e ainda bastante desconfiada, Das Dores lê em voz alta um texto de oferenda: “Eu Te ofereço o sangue de uma criança como o Teu livro manda. Ofereço-Te esta chama, única luz que és na minha vida. Ofereço-Te a minha alma. A Ti, fêmea, loba ou cadela” (Fernandes, 2017, p. 1117). Ao término da oferenda, Das Dores começa a notar coisas estranhas, como a vela tremendo e a sensação de ter alguém a mais no quarto. Ao questionar quem estaria ali, Das Dores ouve a resposta:

*Eu sou quem Maria chamou.
Maria engole em seco.
– Você é ela?
Eu sou ela* (Fernandes, 2017, p. 1117, grifos da autora).

Após relatar todo seu infortúnio, as duas estendem as mãos e selam um acordo. Entremeamos, porém, a leitura do conto “Das Dores” com algumas considerações teóricas sobre o fantástico para que possamos melhor esquadrinhar as ocorrências que virão até a parte final da história.

É bem conhecida, para os estudiosos da narrativa fantástica, a acepção de Tzvetan Todorov (2008, p. 30) de que o âmago do fantástico ocorre na incerteza experienciada “por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. A partir do momento em que o fato insólito é explicado ou, caso ele seja aceito pela personagem, sai-se do terreno do sobrenatural e entra-se no do maravilhoso, ainda de acordo com a explicação todroviana. Isso se coaduna com as proposições de Louis Vax (1972, p. 9), ao defender que “A arte fantástica deve introduzir terrores imaginários no seio do mundo real”.

Louis Vax (1972), no entanto, ao citar o terreno do maravilhoso, toca em um ponto ainda mais específico: as superstições populares. Observa o pesquisador francês que as histórias de vampiros, de espectros e de lobisomens causaram furor entre as antigas comunidades rurais justamente por essas acreditarem em aparições. O leitor moderno, de outra feita, não mais se sensibiliza com esse tipo de história: “o leitor moderno não pergunta a si próprio se a narrativa é verdadeira. Sabe que a história é imaginada, por o autor lhe chamar conto” (Vax, 1972, p. 10).

Alejo Carpentier (1987), François Laplantine e Liana Trindade (1996) também falam com bastante propriedade sobre a questão da fé e das coisas “deste mundo”, no entanto, situam suas pesquisas não nas comunidades e nas tradições antigas, mas nas sociedades modernas: “Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. Os que não acreditam em santos, não podem curar-se com milagres de santos [...]” (Carpentier, 1987, p. 140). Carpentier (1987, p. 142) observa que isso é ainda muito sentido e vivenciado na América Latina, afinal “que é a história da América inteira senão uma crônica do real maravilhoso?”. Laplantine e Trindade (1996, pp. 58-59) aprofundam as colocações de Carpentier ao citarem uma ocorrência vivenciada por eles, quando foram convidados em Porto Alegre a participarem de uma sessão chamada de materialização de espíritos: “Quadros pendurados na parede, assim como crucifixos fracamente iluminados, despregam-se, atravessam a sala e caem no chão. Objetos diversos colocados sobre uma mesa (vasos, livros, discos) vão para o chão, enquanto assistimos a fenômenos de oferendas”.

As referências aos autores acima, em especial Laplantine e Trindade (1996), nos levam a pensar no aspecto cultural imbuído nas narrativas fantásticas, afinal existe uma diferença entre o culto aos deuses e aos santos, circunscrita nos limites religiosos; e ocorrências de situações insólitas na literatura fantástica e maravilhosa. O que vemos no conto “Das Dores” e que também atestaremos no conto “Alho, cebola & sangue”, é um “deslocamento”, ou seja,

os símbolos são deslocados de um contexto situacional do qual pertencem para outros desconhecidos. O fantástico sempre reconstrói a realidade dada, assim como os símbolos contextualizados em sistemas sociais, religiosos ou profanos definidos, para deslocá-los propondo outra realidade, sujeita a outras regras e normas diferentes (Laplantine; Trindade, 1996, p. 43).

Isso se torna ainda mais problemático em se tratando de narrativas que trazem ocorrências insólitas relacionadas aos cultos e rituais profanos, sobretudo aqueles conduzidos por mulheres. Lembremo-nos das figuras femininas dos antigos contos orais, que por praticarem adorações aos deuses da floresta ou por prepararem chás curativos à base de ervas, por exemplo, eram expulsas de suas aldeias e demonizadas para sempre. O conto “Das Dores” retoma um tema já muito explorado e inclusive atribuído às mulheres desde épocas remotas: o vampirismo.

Mireille Dottin-Orsini, em *A mulher que eles chamavam fatal* (1996), escrutina diferentes estereótipos femininos relacionados ao mito da mulher fatal de forma a atestar a premissa de que o imaginário misógino categoriza as mulheres como vampiras, assassinas, frias, desregradas e tantas outras construções por causa do medo do feminino. Observa a autora que, no caso do vampirismo, quando este se relaciona ao homem, tem-se a imediata clave de um ser sobrenatural, um morto-vivo que se alimenta de sangue e que pode ser destruído com uma estaca enterrada no coração. Aplicado à mulher – vampira – o termo ganha amplitude, podendo designar qualquer mulher real, “se for considerada perigosa para o homem: perigosa para sua saúde, fortuna, inteligência, honra, alma [...]” (Dottin-Orsini, 1996, p. 277). Dottin-Orsini postula que o vampiro no feminino vai além de uma simples associação de substantivos, mas sim a própria associação do vampirismo inerente à mulher, aos olhos das sociedades misóginas.

Retomando o conto, Das Dores, após selar o acordo com “Ela”, nota mudanças na postura de Valdo. O esposo, que antes chegava em casa violento, retorna ao lar mais calmo e com vontade de agradar Das Dores. Há uma sequência que atesta uma possível redenção do rapaz, quando ele se aproxima da mulher de forma carinhosa, calma e ainda prometendo melhorias no casamento. Em uma noite, ao sentir toques suaves (que ela tanto pediu ao longo do casamento) em seu corpo e carícias em sua boca, Das Dores morde o dedo indicador de Valdo e arranca-lhe um pedaço. Acuado, o rapaz não deseja manter relação sexual com a moça, no entanto ela o puxa e o obriga. Das Dores aprecia o gosto do sangue de Valdo: “O homem é todo comestível. A língua deve ter um gosto bom... Logo ele não grita mais”. (Fernandes, 2017, p. 1183). Valdo agoniza no chão do quarto e morre. A bebezinha chora no berço, quando então Das Dores a acolhe e oferece-lhe seu dedo para que ela se alimente de sangue materno e o conto se encerra.

Uma pessoa sensível à questão da violência contra as mulheres perceberá que o insólito pacto com uma entidade se torna pano de fundo diante de algo terrífico como a situação de Maria das Dores, e aqui ressaltamos a escrita de Camila Fernandes, em especial sua construção formal ao se utilizar do insólito para ressaltar um tema tão premente. Pelas vias do fantástico, a escritora traz um assunto urgente como a dor de uma mulher agredida e privada de sua voz, porém tendo o cuidado de manter a verossimilhança e ainda não deixar que a história descambe para o panfletário. Consoante David Roas, temos que:

A função do fantástico, tanto hoje como em 1700, ainda que por mecanismos bem diferentes – e que indicam as transformações de uma sociedade, de seus valores, em todas as ordens –, continua sendo a de iluminar por um instante os abismos do incognoscível que existem dentro e fora do homem, de criar assim uma incerteza em toda a realidade (Roas, 2014, p. 75).

Infelizmente, em pleno século XXI, nossas sociedades não se transformaram no que tange à questão feminina, e a simbologia do vampiro no conto “Das Dores” e em “Alho, cebola & sangue” (que será lido a seguir) comprova isso. Drácula será sempre, nas artes, uma figura fúnebre, ao passo que a vampiresca “toma lugar entre as figuras da misoginia e da guerra dos sexos. A fórmula seria: a mulher é vampiro, e o homem é sua vítima” (Dottin-Orsini, 1996, p. 276).

Se no conto “Das Dores” insinua-se que a mulher teria feito um pacto e se transformado em vampira, no conto “Alho, cebola & sangue”, essa condição não apenas é mais evidente, bem como perfaz o arco narrativo da história.

Em “Alho, cebola & sangue”, temos a história de uma mulher e um homem, sem nomes definidos, recém-casados e que aparentam viver em harmonia. O conto inicia-se apresentando uma feliz esposa preparando o jantar para receber o marido em casa. Envolvida com os apetrechos da cozinha e ainda pouco à vontade com cebolas, alho e faca, principalmente o alho, que a incomodava muito, “Por isso, comprava o legume já picado em potes que manuseava usando luvas de borracha” (Fernandes, 2017, p. 925), a mulher corta o dedo e o leva à boca, repetindo um gesto trivial que muitas pessoas fazem quando ocorrem pequenos machucados. Embora fosse cedo para o jantar, ela resolve executá-lo, uma vez que acordara tarde, pois a gravidez a fazia dormir muito. Nesse momento, o narrador lembra que esse hábito custara os três últimos empregos para a moça. Há algum tempo, quando estava desempregada e com a data do casamento marcada, o noivo sugeriu que ela ficasse em casa e ele arcaria com as contas, embora ela continuasse procurando emprego. Já casada e grávida, ela decide que, após o nascimento da criança, daria aulas particulares em horários que melhor a conviessem. O narrador, inclusive, relembra antigos hábitos do casal quando ainda eram namorados: um casal notívago, afeito aos bares e a festas até alta madrugada.

Essa predileção pela noite se exacerba após o casamento, entremesos não chega a incomodar o esposo, afinal “A energia da mulher era o tônico do homem após um dia de trabalho e, quando não o fazia correr no parque, punha-o para suar na cama, onde o amava ferozmente, num cio incansável” (Fernandes, 2017, p. 951). Mesmo na gravidez, sentindo-se pesada, a mulher não se furtava ao desejo: “Nas noites mais quentes, recebia-o nua, cabelo presos frouxamente num nó, distribuindo lasciva o óleo de amêndoas sobre a barriga e os quadris” (Fernandes, 2017, p. 951). Até então a lasciva era atribuída à “coisa de família”, pois sua mãe e sua avó eram assim.

No entanto, houve um gatilho. A mulher se recordou de um fato inaudito, bem no início do casamento. Em uma noite, quando mantinham relações sexuais, o sangue menstrual escorreu pelo corpo do marido, deixando “um rastro escuro que momentaneamente a embarçou. Então, numa solução impensada, lambeu com força toda a área manchada do próprio sangue, provando-o pela primeira vez. [...]. Tempos depois, descobriu que teria um bebê” (Fernandes, 2017, p. 951).

Apesar de se recordar do fato com uma “ponta de nojo e um toque de delícia” (Fernandes, 2017, p. 951), a moça começa a desenvolver um paladar mais aguçado e uma predileção por carne quase crua. Além disso, instaura-se definitivamente o hábito de trocar os dias pelas noites, e então ela e o marido passam a se encontrar quando este acordava para o trabalho e ela entrava no quarto para dormir. Tem-se, então, delineados os hábitos que comprovariam, após o nascimento da criança, que a mulher era uma vampira.

Estamos diante de uma história que aborda o tema do vampirismo feminino sob uma outra perspectiva, diferente da antiga fórmula misógina pesquisada por Dottin-Orsini (1996). No conto “Alho, cebola & sangue”, vê-se um notório movimento no sentido de se desafiar as normas de gênero. A esposa tem autonomia sexual sem que para isso o marido se torne sua vítima ou “presa”, afinal muitas histórias de vampirismo feminino envolvem dinâmicas de poder em que a mulher se mostra manipuladora e controladora. No conto de Fernandes (2017), a personagem se mostra sedutora, inteligente e perspicaz, sem precisar reforçar o antigo estereótipo homem-acuado *versus* mulher-vampira-sanguinolenta, oferecendo, dessa forma, uma representação mais rica e diversificada de mulheres na ficção. Nesse ponto, nos valemos dos estudos de Ellen Moers, que cunha o termo *Female Gothic* para explicar o gótico feminino a partir das leituras feitas dos romances de Ann Radcliffe e Mary Shelley:

O que quero dizer com Gótico Feminino é facilmente definido: o trabalho que as escritoras fizeram no modo literário que, desde o século XVIII, chamamos de gótico. Mas o que eu quero dizer – ou qualquer um quer dizer – pelo “gótico” não é tão fácil de definir, exceto que tem a ver com o medo (Moers, 1976, p. 90, tradução minha).³

As pesquisas de Moers (1976) iluminam a escrita de mulheres que, de forma pioneira, abordaram os medos pelos quais eram submetidas as mulheres em uma sociedade pautada nos valores patriarcais, como a sociedade europeia dos séculos XVII e XVIII, ainda presa aos valores medievais. Hoje, três séculos depois, nomes como Valeria Luiselli, Andrea Killmore, Leila Guerriero, Elizabeth Cardoso, Cláudia Lemes, Ana Paula Maia, Larissa Brasil, Samantha Schweblin, Maria Fernanda Ampuero, Giovanna Rivero, Mariana Enriquez, Monica Ojeda, Alia Trabucco Zerán e muitas outras têm se destacado no cenário literário latino-americano por trazerem narrativas compromissadas com temas como violência de gênero, imposição da maternidade, cerceamento das voz feminina, além de questões que marcaram a história de nosso continente, como tensões sociais, crise urbana, narcotráfico. De acordo com a escritora Giovanna Rivero, em entrevista concedida a Carlos Madrid (2021, s/p), “O chamado gótico latino-americano do século 21 está abordando um novo abismo que nada mais é do que o fim de nossa espécie”. Em especial atenção à questão feminina exibida nas narrativas que guardam aspectos do gótico, Rivero (2021, s/p), ainda na mesma entrevista, esclarece que: “a violência contra o corpo das mulheres envolve métodos de morte e a morte é sempre política, é filosófica, é terrível”.

Nota-se, então, forte aproximação entre as escritoras do gótico tradicional e as do século XXI, cujas narrativas contêm elementos do maquinário gótico. Embora os medos, as angústias e os problemas de hoje sejam de outra ordem, vê-se uma abordagem subversiva que aproxima as autoras do Oitocentos às contemporâneas, e, nesse ponto devemos reforçar a importância da escrita feminina

³ No original: What I mean by Female Gothic is easily defined: the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic. But what I mean – or anyone else means – by “the Gothic” is not so easily stated except that it has to do with fear (Moers, 1976, p. 90).

gótica. Conforme bem observa Diana Wallace (2013, p. 5, grifos da autora),⁴ mulheres escritoras utilizaram a ficção histórica gótica com a sua obsessão por herança, herdeiros perdidos e descendência ilegítima, para explorar a forma como a ‘linha feminina’ foi apagada na ‘História’”.

Destaca-se, também, que a postura de se contestar (ainda que de forma indireta) as estruturas patriarcais e o aprisionamento no espaço doméstico, presentes nas narrativas góticas femininas, despertou interesse de escritoras e artistas vinculadas ao movimento feminista estadunidense. Esse interesse flui para uma crítica literária feminista especializada, e nesse caso quanto à expressão Gótico Feminino, Fitzgerald (2009, p. 14 *apud* Dutra; Ribeiro, 2022, p. 13) “acrescenta que a formulação deste estilo foi o resultado da ascensão do feminismo e da crítica literária feminista nos Estados Unidos durante o final dos anos 1960 e 1970”. Isso abrange não apenas a crítica feminista que coteja o Gótico Feminino, mas a crítica feminista pós-1960,

que tem mostrado que a produção literária de mulheres após a década de 1960 tem seguido outros direcionamentos. As escritoras, partindo de suas experiências pessoais, e não mais dos papéis sexuais atribuídos a elas pela ideologia patriarcal, debruçam-se progressivamente sobre a sexualidade, identidade e angústia femininas, bem como sobre outros temas especificamente femininos, como nascimento, maternidade, estupro, etc. (Zolin, 2005, p. 174).

Trazendo essas compreensões para o conto, vemos que a questão da maternidade é abordada de forma muito irmanada ao momento atual, em que muitas mulheres dão à luz sozinhas por opção, e não porque tenham sido abandonadas. Nas últimas passagens da narrativa, o esposo precisa se ausentar de casa por conta de compromissos no trabalho. Ao encerrarem a ligação telefônica, a mulher sente uma forte fisgada, e de forma muito serena toma para si todas as providências, sublinhando não apenas a sua força, mas a força das mulheres que a sucederam, conforme vemos no excerto: “Afastou-se de ideias contrárias e fez-se confortável na cama para liberar o bebê, sozinha, como sempre fizeram as mulheres de sua linhagem antes dela, antes de São Paulo, antes do Brasil” (Fernandes, 2017, p. 965-980). E então nasceu “Uma linda menina com a cara da mãe. E com os mesmos dentes que ela exibia ao nascer – grandes e pontiagudos” (Fernandes, 2017, p. 980). Com a criança em seu colo, a protagonista lhe oferece o seio não apenas para a bebê se alimentar de leite, mas de “algo mais”:

Cantarolando num murmúrio, chamou nomes antigos e orou para que a menina se esquecesse por alguns anos do gosto poderoso do sangue antes que seu paladar fosse despertado novamente por ele. Rezou também para que o marido continuasse não sabendo o que ela fazia à noite, ao menos uma vez ao mês, talvez duas. E

⁴ No original: Women writers have used Gothic historical fiction with its obsession with inheritance, lost heirs and illegitimate offspring, to explore the way in which the ‘female line’ has been erased in ‘History’ (Wallace, 2013, p. 5).

imaginou quanto tempo levaria para que a criança começasse a acompanhá-la (Fernandes, 2017, pp. 995).

Por fim, cabem considerações sobre o título do conto. É do romancista Bram Stoker (1847-1912) a introdução do elemento alho ao mito do vampiro, embora alguns pesquisadores tenham levantado que esse filactério acompanha a história dos vampiros desde o século II a.C., quando se acreditava que era necessário pendurar alho no pescoço das crianças para protegê-las da “esfinge negra e fedorenta” (Lecouteux, 2005, p. 27). A despeito das discordâncias e das especulações, ao alho sempre fora atribuída eficácia contra os sortilégios, ou contra o “mau-olhado”, de acordo com a crença popular. Acreditava-se, também, que o forte odor do alho afugentaria os demônios que as pessoas acreditavam que se infiltravam nos cadáveres para animá-los: “na Romênia, colocavam-se dentes de alho no caixão, na boca, no nariz e nas orelhas do morto a fim de que ele não se transformasse em fantasma” (Lecouteux, 2005, p. 27).

Instigante perceber que não bastava colocar uma coroa de alho junto à esquife. Era necessário inserir o elemento nos orifícios do morto, a fim de salvaguardar que ele jamais seria “invadido” por espectros. Retomando os preceitos psicanalíticos, tem-se que os orifícios do corpo muitas vezes assumem um significado simbólico mais amplo, além de sua função física. Eles podem representar a vulnerabilidade, a dependência, a entrada ou saída de impulsos psíquicos, entre outros aspectos. Isso é bastante simbólico em se tratando de orifícios importantes para o processo de inserção de uma pessoa no mundo que a cerca, afinal tudo se faz pela linguagem, e estamos falando de três orifícios essenciais que entregam e recebem o verbo: boca, ouvidos e nariz. Vistos como pontos de entrada para se compreender a mente humana e os complexos processos psicológicos que moldam o comportamento e a experiência emocional, os orifícios do corpo também podem ser fonte de resistência, quando uma pessoa consegue ter sua própria voz.

Em “Alho, cebola & sangue”, para além de temperos a serem colocados no prato do marido, o alho e a cebola podem metaforizar um belo movimento de resistência de uma vampira que decide seguir seus impulsos, a despeito das convenções do matrimônio. E é através de outro alimento, o sangue, que uma criança é inserida na linhagem de mulheres fortes, que confrontam posições de poder, questionam as desigualdades de gênero, e trazem à baila um tema que não esgota discussões: a opressão patriarcal.

considerações finais

Vimos, ao longo do texto, a interseção entre três elementos: a escrita feminina de horror; o insólito (por meio da figura da mulher vampira) e a misoginia. Ao examinarmos como a mulher vampira tem sido historicamente utilizada como um reflexo distorcido dos medos e dos desejos sociais em torno da feminilidade, revimos dois movimentos: a manifestação da misoginia internalizada no conto “Das Dores”, mas também um espaço potencial para a subversão e a reivindicação feminina no conto “Alho, cebola & sangue”.

Podemos comprovar a premissa deste trabalho ao afirmarmos que a literatura de horror oferece um terreno fértil para escritoras desafiarem estereótipos de gênero e questionarem as normas patriarcais. Ao reimaginarem o arquétipo de uma figura como a mulher vampira, por exemplo, autoras conseguem rever posições de poder, sexualidade e identidade feminina, e aqui destacamos a produção da escritora Camila Fernandes e tantas outras que surgem no século XXI. Ao trazerem dores, angústias e sombras por meio de personagens que representam tantas outras mulheres, essas autoras enriquecem o cenário literário com perspectivas e histórias antes não contadas ou silenciadas.

Talvez o texto literário não altere o *status quo* de imediato, mas seguramente a literatura promove um espaço de debate, além de propiciar um belo movimento: validar histórias, amplificar vozes, abarcar margens outras e, então, contribuir para um mundo mais compassivo. Assim, somos lembradas e lembrados da importância de reconhecer e confrontar a misoginia em todas as suas formas, seja na ficção ou na realidade, o que já configura um importante passo.

referências bibliográficas

AGUIAR, Cristhiano. A um passo do horror. *Quatro Cinco Um*, n. 60, 28 de julho de 2022. <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/literatura/a-um-passo-do-horror>. Acesso em: 6 fev. 2024.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. Tradução: Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais; Edições Vértice, 1987.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. O vampiro e a ensanguentada. In: DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, pp. 274-304.

DUTRA, Camila Kayssa; RIBEIRO, Emílio Soares. Female Gothic: a mulher no contexto da literatura gótica. *COLINEARES*, Mossoró, Brasil, v. 9, n. 2, pp. 3-17, 2023. Disponível em: <https://periodicos.apps.uern.br/index.php/RCOL/article/view/4893>. Acesso em: 10 fev. 2024.

FERNANDES, Camila. Alho, cebola & sangue. In: FERNANDES, Camila. *Contos sombrios*. São Paulo: Editora Dandelion. Edição Kindle. pp. 925-995.

FERNANDES, Camila. Das Dores. In: FERNANDES, Camila. *Contos sombrios*. São Paulo: Editora Dandelion. Edição Kindle. pp. 1039-1183.

FERRANTE, Elena. *A filha perdida*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2016.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. pp. 275-314.

FREUD, Sigmund. O chiste e sua relação com o inconsciente. In: *Obras completas, volume 7*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FREUD, S. O poeta e o fantasiar. In: FREUD, S. *Arte, literatura e os artistas*. Tradução: Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2021, pp. 53-68.

FUX, Jacques. *Nobel* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018. Edição Kindle.

LACAN, J. *O Seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana Sálvia. *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LECOUTEUX, Claude. *História dos vampiros: autópsia de um mito*. Tradução: Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. São Paulo: Cultrix, 2019.

MADRID, Carlos. Literatura: surge um novo gótico latino-americano? *Outras palavras*, São Paulo, 15 de julho de 2021. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/literatura-surge-um-novo-gotico-latino-americano/>. Acesso em: 10 fev. 2024.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Confluências, crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria; Editora da Universidade de São Paulo, 1995. (Série Pensamento Universitário)

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução: Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SANCHES, Maria Gabriela Montresol; SEI, Maíra Bonafé. A compreensão da violência conjugal na perspectiva psicanalítica: uma revisão da literatura. *Revista Brasileira de Sexualidade Humana*. 2018, v. 29, n. 2, pp. 10-18, 2018. Disponível em: https://www.rbsh.org.br/revista_sbrash/article/view/54. Acesso em: 14 fev. 2024.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Lisboa: Editora Arcádia, 1972.

WALLACE, Diana. *Female Gothic Histories Gender: History and the Gothic*. University of Wales Press, 2013.

ZOLIN, Lúcia Ozana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2003. pp. 161-184.

entrevista



Entrevista com o professor Júlio França

Interview with Professor Júlio França

Autoria: Admarcio Rodrigues Machado

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6680-6838>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1268311933584451>

Autoria: Bruna Martins Coradini

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2616-9029>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6251700055209727>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.227638>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/227638>

Recebido em: 01/07/2024. Aprovado em: 01/08/2024.

Editor responsável: Leandro Antognoli Caleffi.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, ano 13, n. 24, jan./jun. 2024. E-ISSN: 2525-8133

Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniae>. Contato: opiniae@usp.br

 [fb.com/opiniae](https://www.facebook.com/opiniae)  [@revista.opiniae](https://twitter.com/revista.opiniae)  <https://usp-br.academia.edu/opiniae>

Como citar (ABNT)

MACHADO, Admarcio Rodrigues; CORADINI, Bruna Martins. Entrevista com o professor Júlio França. *Opiniões*, São Paulo, ano 13, n. 24, jan./jun., pp. 155-167, 2024.

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/227638>. DOI:

<https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.227638>. Acesso em: XX mês. 20XX.



Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)

Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniões* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

entrevista com o professor júlio frança

Interview with Professor Júlio França

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227638>

Admarcio Rodrigues Machado¹

Doutor em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.

✉ <https://orcid.org/0000-0002-6680-6838>
✉ <http://lattes.cnpq.br/1268311933584451>
✉ admarcio_rodrigues@yahoo.com.br

Bruna Martins Coradini²

Mestra em Literatura Brasileira no Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.

✉ <https://orcid.org/0000-0002-2616-9029>
✉ <http://lattes.cnpq.br/1166924688195273>
✉ brunacoradini@alumni.usp.br

¹ Admarcio Rodrigues Machado é doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP).

² Bruna Martins Coradini é mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP).

Resumo

Entrevista com o professor Júlio França, em que ele comenta aspectos importantes sobre o desenvolvimento das vertentes da literatura insólita no Brasil.

Palavras-chave

Literatura insólita. Júlio França. Teoria literária. Crítica literária.

Abstract

An interview with Professor Júlio França, in which he comments on important aspects of the development of unusual literature in Brazil.

Keywords

Unusual literature. Júlio França. Literary theory. Literary criticism.

apresentação

O professor doutor Júlio França cedeu à *Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira* uma entrevista on-line na qual foram discutidos aspectos importantes do desenvolvimento das vertentes da literatura insólita brasileira. Professor associado de Teoria da Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), França desenvolve pesquisas com enfoque nas “poéticas negativas”; é coordenador do *Tenebra*, site dedicado ao resgate de narrativas obscuras da literatura brasileira; é editor da revista *Abusões*, igualmente voltada para a literatura insólita, de horror e de ficção científica. Além disso, é fundador do grupo de pesquisa Estudos do Gótico.

Nessa entrevista, o professor comenta que o insólito ficcional, apesar de ser um conceito amplo e complexo, abrange a literatura que provoca medo e incerteza em relação ao desconhecido. Esse tipo de narrativa foi historicamente ignorado pela crítica brasileira, que privilegia a literatura documental e realista. Nossas produções insólitas, portanto, foram marginalizadas por não serem “suficientemente brasileiras”, uma percepção errônea, segundo ele, já que as produções insólitas oferecem uma perspectiva crítica sobre a sociedade ao explorar aspectos obscuros da experiência humana. Ele questiona a utilidade de se pensar em uma literatura gótica ou insólita “tipicamente brasileira”, argumentando que essas categorias literárias transcendem fronteiras nacionais e refletem questões universais.

Em nossa conversa ficou evidente que França não apenas resgata e valoriza narrativas esquecidas ou marginalizadas, mas também propõe uma reflexão crítica sobre como essas obras dialogam com questões universais e contemporâneas, transcendentais às categorias nacionais ou regionalistas. Por fim, o trabalho de Júlio França nos leva a reconsiderar a importância dessas narrativas, não apenas como uma forma de entretenimento ou escapismo, mas como uma poderosa ferramenta para questionar e entender as complexidades do mundo à nossa volta.

Opiniões: Antes da entrevista começar, gostaríamos que você se apresentasse para os leitores. Quem é Júlio França?

Júlio França: Obrigado pelo convite. Eu vou fazer um comentário introdutório e espero não os decepcionar. Eu não sou um grande estudioso do insólito propriamente dito. O meu campo de atuação é muito mais daquilo que eu chamo de “poéticas negativas”, que são aquelas expressões do mal, do horror, do terror... embora, naturalmente, eu acabe flertando muitas vezes com os temas do fantástico, do sobrenatural por conta desse campo de atuação. Dito isso, meu nome é Júlio França, eu sou professor associado de Teoria da Literatura da UERJ. A minha formação acadêmica é muito voltada para teorias... Eu comecei a pesquisar esses temas sombrios apenas quando entrei na UERJ como professor. A minha rotina é de Teoria da Literatura, na verdade, eu acho que de certa maneira eu trago muito isso para o tipo de trabalho que eu faço com horror e afins. Sou professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, pesquisador de produtividade do CNPq, bolsista do Prociência da UERJ/Faperj. Vale mencionar também o grupo de pesquisa que eu fundei e ainda coordeno, que anda meio morto e desativado (risos),

mas dizem as boas línguas que esse ano faremos nosso quinto seminário de Estudos do Gótico, que será em São Paulo, acho. Tenho um projeto do qual me orgulho muito, o *Tênebra*, que é um site em que nós estamos disponibilizando o que chamamos de “narrativas obscuras” da literatura brasileira, tanto por suas temáticas, quanto pelo fato também de não ter recebido muita atenção crítica ao longo do tempo. O *Tênebra* já tem dois anos e pouquinho, já publicamos 150 narrativas, um número expressivo, e tem ainda muita coisa para ser publicada. Outra coisa que acho que vale a pena mencionar é a *Revista Abusões*, que ano que vem completará dez anos e terá uma edição especial. Eu coordeno essa revista junto com o Flávio Garcia e o *Tênebra* junto com o Oscar Nestarez. A *Abusões* é uma revista exclusivamente voltada para a literatura insólita, a de horror, a de ficção científica... uma revista muito especializada, portanto. Estamos já com 22 números publicados, chegamos ao A4 da Capes e estamos subindo... acho que podemos chegar no A3, mas do A3 não passaremos. Temos essa impressão por ser uma revista de nicho (risos). Enfim, é uma publicação que eu me orgulho bastante, porque é um espelho de como esse tipo de pesquisa cresceu no Brasil nos últimos 20 anos.

Opiniões: Mais especificamente sobre o tema, como você definiria o insólito ficcional? Existe uma definição?

Júlio França: Essa é uma questão que certamente eu não sou a melhor pessoa para responder (risos). É curioso... Eu farei uma digressão, que eu acho que se não for responder à pergunta, pelo menos irá tangenciá-la de uma forma produtiva. É o seguinte... Quando eu começo a pesquisa sobre literatura de medo no Brasil, que era o meu objetivo em 2007, uma coisa natural que acabou acontecendo foi exatamente eu me aproximar do campo do insólito, inclusive do ponto de vista institucional. Ali, no início, eu me aproximei dos vários grupos que tratavam de literatura fantástica no Brasil, como o do Flávio Garcia na UERJ, o grupo de Karen Volobuef na Unesp, a Marisa Gama-Khalil na UFU... Eram pessoas que lidavam com a literatura fantástica e insólita. Isso, para mim, foi uma entrada para estudar o gótico, o horror e o terror... Eu fiquei, de fato, um tempo com eles e isso fazia muito sentido para mim. Quando eu comecei essa pesquisa sobre o medo na literatura brasileira, um dos grandes desafios que eu tinha era estabelecer um *corpus* literário inicial de pesquisa. Que obras eram essas? Se hoje em dia essas obras são um pouco mais acessíveis, até mesmo pelos projetos como *Tênebra* e várias compilações que são produzidas, não eram há 20 anos. Existe esse tipo de literatura no Brasil? Um procedimento metodológico que eu fiz para começar a minimamente ter uma ideia de que conjuntos de narrativas eram essas foi procurar antologias antigas, do século 20, que tinham algum título relacionado à literatura de crime, trágica... Você não via o termo “horror”, “gótico”... O [termo] “terror” até aparecia. O que aparecia muito era “literatura fantástica”, o termo “fantástico” (risos). O insólito é uma construção conceitual do Flávio Garcia já no século XXI, mas no século XX tinha-se muito essa impressão, que o termo “guarda-chuva” fantástico abarcava o tipo de literatura com a qual eu queria trabalhar. A literatura de medo estava ali dentro do fantástico. Curiosamente, mesmo quando não tinha elementos fantásticos (porque você pode ter uma literatura que produza efeitos de terror e de medo, mas que não lida, necessariamente, com elementos insólitos), pode-se ter uma literatura super

naturalista, aliás os naturalismos produzem muitos efeitos negativos sem nenhum apelo ao insólito – a não ser que você considere aquela tendência naturalista de escolher o pior cenário possível, de maneira a criar situações quase absurdas de tão terríveis. Esse é o primeiro ponto que eu acho curioso, como no Brasil a coisa do medo e a coisa do fantástico, do insólito, portanto, andavam sempre muito próximas. Isso faz sentido de um ponto de vista conceitual... Volto a dizer, não é algo que eu pesquise. O nosso colega David Roas aproxima isso de uma forma muito clara, se referindo ao fantástico e ao insólito como um tipo de literatura cuja característica fundamental é estabelecer algum tipo de efeito de medo. Em geral, ativar certas hesitações que dizem respeito a como você percebe e lida com o desconhecido. Uma reação humana, muito natural, é temer. Não gostamos do desconhecido de nenhuma forma. Em geral, nesse tipo de literatura insólita, existe esse efeito do medo como um traço quase distintivo. De maneira mais ampla, essa categoria insólita/fantástica na verdade é uma macro categoria que parece existir apenas dentro de uma concepção muito sistemática que teria, de um lado, todas as formas literárias realistas ou próximas disso, e de outro as coisas insólitas, que poderiam acontecer em graus muito distintos, desde a coisa “estranha”, a coisa “improvável”, como diria Aristóteles, mas, enfim, está dentro das leis possíveis... Até mesmo o maravilhoso, o absurdo, o *nonsense*. Se você me perguntar o que eu acho que é a literatura insólita, é uma macro categoria que só funciona de uma forma muito estrutural, para dizer que algo não é realista. Especialmente na nossa literatura, a nossa ficção tem muita vocação documental, “sociologizante”, de dar conta das coisas, mesmo dos assuntos ficcionais, de uma forma muito precisa, muito próxima da realidade... Sem sombra de dúvida, sempre escanteou-se muito esse tipo de literatura insólita, que não lidava exatamente com retratos, fotografias, representações um pouco mais precisas da realidade. Não consigo imaginar, e volto a dizer, como não trabalho diretamente nesse campo, não vejo muita produtividade nesse conceito de literatura insólita/fantástica – é muito amplo, pois abarca toda literatura que não é realista.

Opiniões: *Existe um insólito ficcional brasileiro, ou até mesmo outras categorias advindas dessas narrativas (gótico, fantasioso, assombroso, horror etc.)? Se sim, como se diferencia de outras narrativas mundo a fora?*

Júlio França: Eu acho que eu posso responder essa questão do micro para o macro... Podemos considerar o gótico como uma forma do insólito – não se confunde com ele, mas é uma das formas dessa literatura. O modo como a literatura gótica foi percebida na literatura brasileira é muito curiosa, porque, na verdade, ela não foi percebida. A forma de percepção foi a não-percepção (risos). O que muito me espanta, realmente, olhando a historiografia brasileira dos séculos XIX e XX, era a notável dificuldade que os historiadores tinham de entender um tipo de literatura brasileira que era muito significativa, até mesmo em termos de quantidade, e como sempre foi muito colocada à margem. O que era reconhecido como um escritor a flertar com o gótico era Álvares de Azevedo, mas a palavra “gótico” nunca aparece, a menção à literatura gótica nunca aparece... o que aparece é “byronismo”, mas é exatamente o lado gótico de Byron que está presente em *Macário* e *Noite na taverna*. A primeira coisa que me chamava e me chama atenção no modo como a crítica tradicional lidava com o gótico, com a ficção científica,

com a literatura fantástica, é esse não-desejo de perceber isso acontecendo. Em estudos literários e nas ciências humanas as coisas não são elementos químicos, não são fenômenos da natureza, não forçam a sua existência, eles precisam de descrição...enquanto você não descreve e não nomeia o fenômeno, eles podem continuar acontecendo sem jamais receber luz e isso aconteceu muito com a nossa literatura insólita, gótica, fantástica, de ficção científica... ela acontecia, mas não conseguia produzir uma recepção crítica que permitisse que ela se tornasse visível. Esse é um dado que retardou muito o desenvolvimento dessa literatura no Brasil. Ela só começa a ganhar um pouco mais de força talvez no século XX, momento em que começa aquela cisão entre “alta” e “baixa” literatura. Ela acaba encontrando ali, no nicho da “literatura popular”, um escondouro de produção – as revistas, os quadrinhos, uma literatura jovem ou infantojuvenil e, finalmente, começa a ser percebida, ainda que seja tratada de forma pejorativa. Ela nunca recebe o estatuto de “alta literatura”. Hoje em dia, pela primeira vez, você percebe autores de “literatura séria”, com muitas aspas, por favor, que se valem de elementos do horror, do fantástico, de ficção científica para produzir os romances que são considerados de “alta literatura”, também entre aspas, apenas retomando a distinção do século XX (risos). A primeira coisa que precisa ser dita é isso, essa literatura existia, mas era escamoteada, porque não recebia uma recepção crítica muito condizente com a expressividade dela. Razões para isso, várias, mas se eu tivesse que escolher uma, acho que tem a ver com a percepção dela não ser... brasileira (risos). Ela não é suficientemente brasileira, ela sempre foi pensada como uma literatura que imita a inglesa, a americana, a alemã, o que é uma coisa esquisitíssima, porque a nossa literatura é toda forjada por modelos estrangeiros. O que é literatura de Alencar, além de ser uma forma de aplicar os modelos europeus e norte-americanos na nossa literatura? A nossa literatura sempre foi fortemente condicionada pelos modos literários europeus. Agora, quando chegava nesse tipo de literatura insólita, do medo, do maravilhoso, da ficção científica, “[ela] não tem cor local”. Como a nossa literatura se estabelece, ali no século XIX, depois em boa parte do século XX... Nossos grandes movimentos literários, como Romantismo e Modernismo, são profundamente nacionalistas, preocupados em encontrar a língua brasileira, a literatura brasileira, a expressão brasileira, representar as coisas do Brasil... Essa literatura era meio que considerada incapaz de dar conta disso, porque é “muito estrangeira”. É claro que isso é um erro de percepção. É muito fácil, contudo, dizermos isso hoje em dia. Não estou acusando os antigos historiadores, estou apenas dizendo que isso é um efeito do próprio modo de ser historiográfico... escolhe-se uma vertente, um modo de narrar a literatura brasileira, e a maneira que a literatura brasileira foi narrada, que deu forma ao cânone da literatura brasileira, sempre foi pensando em uma literatura documental, que de algum modo fosse capaz de dar conta direta dos problemas mais emergentes da nossa sociedade. A literatura muito metafórica, muito alegórica, muitas vezes lidando com temas não agradáveis, como é o caso da literatura gótica e de horror, que está sempre preocupada com os aspectos mais sombrios, mais nefastos da experiência humana, foi julgada incapaz de dar conta dessa demanda. Ou seja, o esquecimento do gótico e do fantástico é o efeito de uma demanda crítica, de uma expectativa de um certo tipo de arte. A crítica literária brasileira sempre teve essa demanda e, naturalmente, quando se tem uma expectativa de arte por parte dos críticos que desejam algum tipo de literatura, acaba-se esperando os escritores que tenham aquilo que você quer, o mercado dos

valores culturais acaba funcionando assim. Temos de fato uma literatura propriamente brasileira? No artigo “Gótico no Brasil, Gótico Brasileiro: o caso de *Fronteira, de Cornélio Pena*”, eu sou quase o único que tem essa posição, vários dos meus colegas não pensam como eu: não vejo muito ganho em pensarmos uma literatura gótica tipicamente brasileira, um fantástico tipicamente brasileiro, porque acho que esses modos expressivos (gótico, fantástico, ficção científica), não têm muito essa coisa de “fronteiras” nacionais. Em pleno século XXI, em que as questões mais urgentes que se colocam sobre nós, seres humanos, são questões universais. Isso não tem a ver com Brasil, com os Estados Unidos, com a Europa... são questões muito pujantes, questões macro... não vejo muito ganho em pensarmos nesse tipo de compartimentação, isto é, dizer que há, efetivamente, uma expressão literária tipicamente do gótico brasileiro. É o modo como o escritor brasileiro reage às angústias, aos medos de sua época... o que horroriza uma pessoa que vive na cidade, no século XXI, não é o que horrorizou uma pessoa que vivia no campo no século XIX... Os monstros são outros. A força fantasmagórica do passado é outra, os *locus horribilis* são outros, os espaços maus são outros. Contudo, ainda estão falando de monstros, *de locus horribilis*, de fantasmagorias do passado... Isso se preserva. Eu penso muito a literatura do ponto de vista de uma constituição poética, de um modo de fazer arte. É claro que as poéticas são históricas, elas vão se transformando... O gótico do século XVIII não é o gótico do século XIX, não é o do XX e o do XXI, mas ainda assim é chamado de gótico, tem um elemento tanto de permanência quanto de transformação. Em relação à literatura brasileira é a mesma coisa, existem os elementos de permanência e os de transformação, estes são muito mais relacionados ao contexto social em que essas histórias acontecem, não especificamente sobre as questões literárias ou góticas que elas levantam.

Opiniões: Você pode citar alguns exemplos de obras brasileiras, ficcionais ou teóricas, que são representativas do insólito, do gótico, do fantasioso, das poéticas negativas, entre outros?

Júlio França: Para simplificar, peguei aqui o meu *Tênebra: Narrativas brasileiras de horror [1839-1899]*. Partindo do início da nossa literatura, uma coisa que nós tentamos mostrar em *Tênebra* é, primeiramente, como havia muitas obras anteriores a Álvares de Azevedo, acho que isso é um dado importante. Em geral, parece que Álvares de Azevedo “inventou” a literatura gótica e fantástica no Brasil, e não era verdade. Tranquilamente, lendo jornais da época, podemos perceber que há uma vasta produção desse tipo de literatura anterior a Álvares, desde os anos 1830... lembrando que *Noite na taverna* é póstuma, de 1855. Vinte anos antes, já existia um conjunto de narrativas expressivas que lidava com temas fantásticos, de horror e até algumas características curiosas. O primeiro conto que a gente colocou no livro *Tênebra*, “A missa do galo”, de Maciel da Costa, foi publicado em 1839. Essa produção representa um tipo muito comum na época, narrativas de fantasmas que poderíamos chamar de “cautelares”, que eram publicadas em jornais voltados para o público feminino. Em geral, eram narrativas que tinham quase uma moral da história, como: “está vendo o que acontece com as mulheres que não se comportam?”... Eram diversas narrativas desse tipo nesse período e podemos observar a literatura fantástica cumprindo uma função cautelar. A segunda narrativa é *A feiticeira*, de Antônio Joaquim da Costa, publicada em 1849. É uma história de

bruxas, sensacional e superviolenta, talvez seja a história mais violenta da compilação. Descobrimos essa história há pouco tempo, há uns três ou quatro anos, e pensamos: “onde isso estava? Por que nunca ninguém percebeu a existência disso?”. Então, sim, você tem esse tipo de narrativa na nossa literatura, como as de lobisomem, de judeu errante, de bruxas, de seres fantásticos... estão todos muito bem representados na nossa literatura. O terceiro conto do livro é de um escritor canônico, Joaquim Manuel de Macedo, é um conto meio cômico, mas apocalíptico, chamado “O fim do mundo”. Trata desse tema, porque na época tinha a ameaça de um meteoro que estava rondando a Terra, e havia um medo real de que ele caísse em nosso planeta. Macedo, então, cria uma história entre o cômico e o trágico, narrando como seriam os últimos dias de vida da Corte no Rio de Janeiro. São vários personagens reais, uma história realmente fascinante que também foi escanteada durante muito tempo. A história de Couto de Magalhães, “Os estudantes e os Monges”, é uma história de seres demoníacos. Um estudante que está em uma orgia e percebe que aqueles seres que ali participam, na verdade, [são] demônios. Isso é o tipo de literatura característica de horror, dos anos 1850, acho. É um bom exemplo de como esse tipo de narrativa se faz presente na nossa literatura. Outra coisa que podemos observar bem nessas compilações, é como temos esses nomes muito desconhecidos, como os próprios Couto de Magalhães, Maciel da Costa... quem são essas pessoas? Eu também não sei quem são... São ilustres desconhecidos. Por outro lado, temos os grandes escritores, como Machado de Assis, Bernardo Guimarães, Aluísio Azevedo, Olavo Bilac, que flertavam com esse tipo de literatura. Dos contos que eu acho que mereciam ser mencionados, “Acauã”, de Inglês de Sousa, é interessantíssimo e envolve folclore e elementos muito brasileiros por definição. Outro, de Cruz e Sousa, “Consciência tranquila”, uma das narrativas mais terríveis desse livro, porque trata de um senhor de escravos que está agonizando à beira da morte, e nesses estertores ele lembra de tudo que ele fez na vida, coisas absolutamente terríveis... ele narra para a família todas as violações que ele cometeu. É um conto de horror mesmo, com muita violência gráfica, e com nenhum arrependimento... nem nas portas da morte esse senhor se arrepende. É uma peça fortíssima de um poeta, alguém que é muito mais associado à lírica do que à prosa narrativa, e que escreveu algumas peças de horror. *Violação*, do Rodolfo Teófilo, em um tom um pouco mais naturalista, uma história de peste do século XIX, cheia de calamidade social, todos os laços civilizatórios se rompem. Outra história dele, chamada *A fome*, me parece uma história de zumbis, mas são seres humanos atacando outros para se alimentar. “Fome” é um tema muito brasileiro ainda, infelizmente. Lendo os jornais da primeira metade do século 20, temos um número muito significativo de mulheres escrevendo esse tipo de literatura. Nesse recorte que fizemos agora para o novo volume, de 1900 a 1950. Não vou poder mostrar para vocês, infelizmente, porque ainda está em segredo editorial, mas abrirei a minha relação de obras que selecionamos. Há algumas escritoras francamente desconhecidas, como Amelia Bevilacqua, a Júlia Lopes de Almeida, naturalmente, Carmen Dolores, Delminda Silveira de Sousa, Dinah Silveira de Queirós – uma escritora muito esquecida, mas importante –, Lygia Fagundes Telles (que estava começando), Raquel de Queirós, Patrícia Galvão (com o codinome King Shelter, escreveu narrativas policiais)... Então temos um número muito significativo de escritoras frequentando esses jornais e produzindo literatura insólita, fantástica, de medo. Temos os grandes escritores – Érico Veríssimo,

Graciliano, Raquel, Lúcio Cardoso – escrevendo esse tipo de literatura e os absolutamente desconhecidos – Gomes Neto, Pápi Júnior. Isso é um sinal de que, na verdade, tem uma massa de textos. Não é incidental, não são ocorrências isoladas, uma produção contínua. Uma das coisas que tentamos mostrar com a nossa pesquisa é que isso não é uma coisa isolada, mas sim uma tradição que vem de muito antes da formação da literatura brasileira. Algo que me ocorreu agora: eu gostaria de estudar um tipo de obra recorrente nos anos 1830, meio ficcional/meio literária/ meio crônica social, que se valia do modo fantástico para fazer críticas políticas. Pegava-se alguma situação que estava prestes a acontecer, como a volta do Imperador para Portugal, e aí o escritor criava uma cena apocalíptica, que descreveríamos como um tipo de registro fantástico, para dizer o que vai acontecer se isso se suceder. As imagens são de puro horror, na verdade, isso era muito comum. Você tinha na literatura de visões de sonhos uma ficcionalização de críticas políticas.

Opiniões: *Sobre essa literatura, que abria uma espécie de previsão do que ocorreria, seria uma espécie de distopia?*

Júlio França: Eu acho que sim. Tenho um amigo, André Cardoso da UFF, especialista em distopias, e sempre falamos que o gótico e a distopia são irmãos gêmeos, os *evil twins*. O gótico é totalmente voltado para o passado e para a permanência do passado no presente, como os atos pretéritos interferem. A distopia é totalmente voltada para o futuro, mas é um discurso sobre o presente, o que está acontecendo agora que redundará em um futuro tão terrível. Gótico e distopia têm muito em comum, apesar dessas temporalidades distintas. Claro, as distopias se alimentam muito desses modos de expressão do fantástico e do horror. Uma coisa que a distopia faz é querer provar um ponto. Uma obra distópica, em geral, é muito moralista, ela quer te dizer que tem alguma coisa errada acontecendo no presente, e nada melhor do que pintar com cores terríveis. Ela se vale muito dos elementos do horror, do terror e do gótico para construir cenários muitas vezes fantásticos e aterrorizantes, para sustentar um certo ponto discursivo que são os problemas do presente. Dito isso, voltando à minha resposta anterior, quando eu mencionava essas narrativas como “A visão do pico de Itajuru”, de Januário da Cunha Barbosa e “Sonho”, de Miguel do Sacramento Lopes Gama, que são narrativas dos anos 1830, o que esses escritores estavam fazendo era isso, eles se valeram de toda uma retórica da monstruosidade e do horror para descrever um futuro que está engatilhado por atos do presente. Ora, isso não é um discurso distópico? Eu acho que é possível descrever essas narrativas dessa forma, considerando essa possibilidade retórica característica da ficção distópica.

Opiniões: *Podemos também observar algumas vertentes insólitas na literatura dita regionalista. Poderia comentar mais a respeito?*

Júlio França: A literatura regionalista é um poço de possibilidades de literatura insólita e de horror, mas muitas vezes não se percebe essa nuance. Uma das formas mais expressivas desse tipo de literatura no Brasil se dá no Regionalismo. O Valdomiro Silveira é um bom exemplo de um escritor que explora muito esses elementos. Ao mesmo tempo que ele pega elementos, digamos, naturalistas da

hanseníase, que era muito forte ali no sertão brasileiro na primeira metade do século 20, e transforma aquilo em uma história de horror, em toda uma excitação meio fantástica. Ainda que se resolva eventualmente depois, você percebe que de fato uma pessoa está sofrendo da doença, mas em grande parte do conto pode-se perceber esse medo de um encontro estranho e potencialmente insólito, aterrorizante e sobrenatural.

Opiniões: *Como o insólito ficcional pode contribuir para a compreensão da sociedade e cultura brasileiras atuais?*

Júlio França: Excelente pergunta. Uma das acusações que são feitas contra esse tipo de literatura é que, supostamente, essas obras são meio alienantes e escapistas, porque lidam com coisas irreais, fantasmagorias... Isso me parece um preconceito, apenas, porque eu acho que o medo é uma emoção muito importante. Se eu fosse sair daqui com uma frase de efeito, eu diria: “Me diga o que você teme, que vou te dizer quem você é”. E possível descrever indivíduos e sociedades através dos medos que elas possuem. O que um grupo social teme? Teme um Deus vingativo? Teme monstros? Teme comunistas? (risos). Isso tem muito a ver com esse tipo de literatura que trabalha com o imaginário... a literatura insólita e de medo, uma literatura que lida com monstros. Monstros não existem, são criados por nós, seres humanos, e pela sociedade. Os monstros são nossos filhos e só existem porque são produtos de uma retórica que vai estabelecendo um conjunto de dessemelhança do mundo, um processo de nós, os normais, e eles, os anormais... nós, os bons, e eles, os maus... nós, os humanos, e eles, os monstros. Essa é a retórica que está por trás da construção de qualquer monstro. Esse tipo de narrativa é uma via de acesso a esse imaginário, ao modo como as sociedades projetam na figura dos monstros tudo aquilo que elas não reconhecem como sendo elas próprias. É um movimento de projeção radical da alteridade, quer dizer, o monstro é sempre o outro, é o que faz tudo aquilo que eu não faço, porque não quero, não posso, ou é contra a lei e a moral. Esse tipo de literatura, por mais metafórica e alegórica que seja, é uma forma privilegiada, até mesmo para essas pessoas que estão preocupadas com o elemento documental, elas podem se aproveitar disso. O imaginário está fazendo essa mediação entre o real e o ficcional. O medo é universal, mas as coisas que nós tememos são históricas... as causas dos nossos medos variam no tempo e no espaço. Se existe essa possibilidade maravilhosa de ler essa literatura insólita revelando esses fatores, terrores, ansiedades e angústias. Mesmo para esse tipo de abordagem “sociologizante” da literatura, você ainda assim tem uma chave muito interessante de compreensão. Eu faria essa defesa desse tipo de literatura: ela não é alienante. É claro, com qualquer forma literária existem as boas obras, obras melhores, ou obras que conseguem trabalhar melhor uma temática do que outras, existe essa irregularidade. Por outro lado, existem obras profundamente infelizes, do ponto de vista da fortuna literária, que não conseguem realizar bem suas metáforas e alegorias, mas várias outras resolvem muito bem isso. Eu acho que uma leitura da literatura brasileira, tanto a do passado, quanto a contemporânea, olhando para os medos, os monstros, as ansiedades, diz muito a respeito de quem somos.

Opiniões: *Quais suas expectativas futuras em relação às projeções dos estudos do insólito ficcional brasileiro?*

Júlio França: Acredito que estamos em um momento muito virtuoso dos estudos da literatura insólita e de medo no Brasil. Eu olho com muito otimismo. Naturalmente, me recordo de quando comecei e como era praticamente impossível imaginar essa pujança de agora (risos). Uma das razões de eu nunca ter me dedicado a esse tema na graduação, no mestrado e no doutorado é porque era impossível, isso não era um tema, não era uma possibilidade de estudo. Vejo atualmente tantos trabalhos em tantas universidades... no grupo de Estudos do Gótico, temos professores das cinco regiões do país, quinze estados diferentes... isso é representatividade. Eu vejo com muito bons olhos... o trabalho está apenas começado, eu digo muito isso para quem me pergunta. O meu próprio trabalho é apenas a ponta do iceberg, tem muita coisa para ser feita, para ser pesquisada e descoberta na nossa literatura. Fico muito feliz! Uma coisa que faremos em 2025 na *Abusões* é uma edição especial com convite aos líderes de Grupos de Pesquisa voltados para o insólito, fantástico e afins, para que cada um escreva um artigo que narre um pouco o estado de arte da pesquisa do insólito, do fantástico, da ficção científica, da distopia, do crime no Brasil. Da minha parte, eu abandonei finalmente o século XIX e agora estamos no século XX... O meu projeto agora lida exatamente com o período 1920-1950, que é muito rico por ser um período de guerras e de entreguerras. Há a ascensão de novas angústias, novos medos, novos monstros... estou muito empolgado! Acabamos de lançar uma segunda edição bem expandida de uma coletânea de textos que eu chamo de “seminais” do estudo do horror, que é o *Artes do mal*. Traduzimos 35 textos de diversos autores que lidam, de alguma maneira, ou com o mal, ou com o medo, como Radcliffe, Lovecraft, Freud, Darwin, Thomas Hobbes, Montaigne, Virginia Woolf, Mary Shelley, Baudelaire... São 35 textos que farão parte de um livro importante para servir como fundamento... são textos que, muitas vezes, estão dispersos por aí e muitos não são traduzidos para o português. Essa é minha forma de contribuir pela causa, tento de alguma maneira fomentar novas pesquisas. *Tenebra* é, também, um pouco isso. Estou sinceramente muito animado. Acho que a próxima década nos trará coisas ainda mais interessantes sobre essa literatura no Brasil.

Sobre o entrevistado

Júlio França é professor associado de Teoria da Literatura do Instituto de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Tem doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2006), com pós-doutorado na Brown University (2014-2015). Bolsista de produtividade do CNPq e do programa Prociência (UERJ/FAPERJ), entre seus últimos livros publicados estão *Matizes do Gótico: três séculos de Horace Walpole* (2020); *Poéticas do Mal: a literatura do medo no Brasil (1830-1920)*; e *Tenebra; narrativas brasileiras de horror* (2022). É coordenador do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq) e coeditor do periódico acadêmico *Abusões*, dedicado exclusivamente à literatura fantástica e afins.

Sombras do horror na literatura brasileira: diálogo com Daniel Serravalle de Sá
Shadows of Horror in Brazilian Literature: A Dialogue with Daniel Serravalle de Sá
Autoria: Admarcio Rodrigues Machado

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6680-6838>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1268311933584451>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.227816>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/227816>

Recebido em: 01/07/2024. Aprovado em: 13/08/2024.

Editores responsáveis: Leandro Antognoli Caleffi e Bruna Martins Coradini

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 13, n. 24, jan./jun., 2024. E-ISSN: 2525-8133

Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniae>. Contato: opiniae@usp.br

 [fb.com/opiniae](https://www.facebook.com/opiniae)  [@revista.opiniae](https://www.instagram.com/@revista.opiniae)  <https://usp-br.academia.edu/opiniae>

Como citar (ABNT)

MACHADO, Admarcio Rodrigues. Sombras do horror na literatura brasileira: diálogo com Daniel Serravalle de Sá. *Opiniões*, São Paulo, ano 13, n. 24, jan./jun., pp. 167-178, 2024. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/227816>. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.227816>. Acesso em: XX mês. 20XX.



Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)

Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniões* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

sombra**s** do horror na literatura brasileira: diálogo com daniel serravalle de sá

Shadows of Horror in Brazilian Literature: A dialogue with Daniel Serravalle de Sá

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.227816>

Admárcio Rodrigues Machado¹

Doutor em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.

DOI <https://orcid.org/0000-0002-6680-6838>
Lattes <http://lattes.cnpq.br/1268311933584451>
Email admarcio_rodrigues@yahoo.com.br

¹ Admarcio Rodrigues Machado é doutor em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP).

Resumo

Entrevista realizada com o professor Daniel Serravalle de Sá, na qual ele reflete sobre a relação literária entre Brasil e Europa, elementos góticos presentes na ficção brasileira, realidade e horror, o silêncio na literatura, a presença de elementos fantásticos na construção do imaginário popular brasileiro, a formação do cânone literário brasileiro, alguns desafios enfrentados por escritores brasileiros de literatura fantástica, a relação entre o personagem Zé do Caixão e seu simbolismo na sociedade brasileira, dentre outros temas relevantes para se pensar o insólito ficcional brasileiro.

Palavras-chave

Insólito ficcional. Historiografia literária brasileira. Horror. Zé do Caixão. Daniel Serravalle de Sá

Abstract

Interview with Daniel Serravalle de Sá, in which he reflects on the literary relationship between Brazil and Europe, Gothic elements present in Brazilian fiction, reality and horror, silence in literature, the presence of fantastic elements in the construction of the Brazilian popular imagination, the formation of the Brazilian literary canon, some challenges faced by Brazilian writers of fantastic literature, the relationship between the character Zé do Caixão and his symbolism in Brazilian society, among other relevant topics to think about the Brazilian fictional uncanny.

Keywords

Fictional uncanny. Brazilian literary historiography. Horror. Zé do Caixão. Daniel Serravalle de Sá

apresentação

Nesta entrevista, realizada por e-mail, o professor Daniel Serravalle de Sá nos convida a explorar as intersecções entre o fantástico e o gótico na literatura brasileira, evidenciando como essas tradições literárias dialogam com a realidade e o imaginário popular do país. Serravalle de Sá, renomado especialista em literatura fantástica e gótica, reflete sobre a influência europeia na construção dessas narrativas no Brasil, destacando a dinâmica de absorção e ressignificação cultural que caracteriza a produção literária nacional.

Ao longo da conversa, o estudioso aborda temas que vão desde a presença de elementos sobrenaturais e de horror até o papel do silêncio na literatura, passando pela formação do cânone literário e os desafios enfrentados pelos escritores brasileiros de literatura fantástica. Além disso, discute a figura icônica de Zé do Caixão e seu simbolismo na sociedade brasileira, proporcionando uma análise rica e detalhada das camadas que compõem o insólito ficcional nacional.

O diálogo aqui realizado não apenas ilumina aspectos importantes da historiografia literária do Brasil, mas também nos faz repensar o lugar do fantástico e do horror na cultura nacional, oferecendo novas perspectivas sobre como esses gêneros podem ser interpretados e valorizados tanto pela crítica acadêmica quanto pelo público leitor menos especializado.

Opiniões: *Historicamente, no fluxo literário entre o Brasil e países europeus, talvez com raras exceções, a literatura brasileira bebeu em fontes europeias. Essa dinâmica não foi muito diferente em relação ao fantástico e ao gótico, por exemplo. Nesse sentido, nem caberia falar em troca, efetivamente. Qual o estado da questão dessa relação atualmente? Poderia exemplificar, por favor?*

Daniel Serravalle de Sá: A questão sobre o fluxo literário da Europa para o Brasil, do Norte para o Sul, do centro para a periferia, remete ao problema da colonialidade, que sempre foi e continua sendo central para se pensar o nosso país. Todavia, para evitar o risco de cair em dicotomias que somente reforçam ideias de superioridade, é preciso lembrar do princípio dominante do movimento antropofágico, no qual o canibalismo cultural é uma metáfora para a ingestão da cultura estrangeira, assimilada em nossos próprios termos e usada como estratégia para a criação de algo novo. A célebre frase “Tupi or not Tupi, that is the question”, presente no *Manifesto antropófago* (1928), que teria sido dita a primeira vez durante a Semana de Arte Moderna (1922), expõe o dilema da identidade nacional: uma versão paródica de uma famosa citação de Shakespeare, invocando o outrora maior grupo indígena que viveu no território hoje chamado Brasil.

Nesse sentido, a busca por originalidade, essa herança do Romantismo, é menos importante do que a apropriação crítica. No texto “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1978), Silviano Santiago defende que a contribuição da América Latina para a cultura ocidental é a obliteração de conceitos como unidade e pureza. O crítico defende que no espaço neocolonial, o imaginário se afirma como uma escritura *sobre* outra escritura, ou seja, como experimentações, digressões, pastiches dos signos estrangeiros. Já Arjun Appadurai, no ensaio “Disjuncture and

Difference in the Global Cultural Economy" (1990) destaca que as trocas na balança cultural global são sempre complexas, envolvendo fluxos de capitais, imagens, pessoas, tecnologias, informações e ideias em circulação pelo mundo. Esses *cultural flows* que atravessam contextos geográficos, econômicos e culturais distintos, estariam constantemente gerando novas combinações e sentidos.

Veja que não estou negando as enormes assimetrias que existem nessas dinâmicas internacionais. A desigualdade nas dimensões sociais, nas relações de poder permanecem hierárquicas no espaço neocolonial. O argumento aqui é que o fantástico e o gótico nacional, ao mesmo tempo que são tributários da cultura global, também reescrevem de forma criativa situações, cenas e convenções estrangeiras. Essas hibridizações revelam características e peculiaridades sobre a história, os discursos e o inconsciente nacional que, voltando na metáfora antropofágica, é propenso a mastigar e digerir o outro estrangeiro. Alguns modelos atuais e emblemáticos dessas hibridizações culturais estão aparecendo com força na literatura hispano-americana, por exemplo, *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de Mariana Enríquez; *Las voladoras* (2020), de Mónica Ojeda; *Tierra fresca de su tumba* (2021), de Giovanna Rivero, são narrativas que se valem de elementos sobrenaturais e de linguagem sensorial para falar sobre subalternidade, visibilização de experiências de grupos marginalizados, enfim, sobre os terrores sócio-históricos próprios de seus ambientes.

Opiniões: *Quais são os lugares-comuns do gótico? Há algo de gótico em autores como Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, convencionalmente abordados de outras perspectivas analíticas? Justifique, por favor, e explique como o gótico brasileiro difere-se do gótico tradicional.*

Daniel Serravalle de Sá: Penso que a busca por fontes e influências acaba por estabelecer o critério da diferença como principal valor crítico, mas há outros critérios possíveis. Entretanto, pensando em termos de singularidade, vejo que o gótico brasileiro ou tropical se distingue quando faz leituras “maliciosas” de textos que já foram escritos, observando de maneira atenta e reflexiva os pontos fortes e as limitações, para depois desarticular e rearticular os elementos textuais, inclusive as convenções e os lugares-comuns, de acordo com suas próprias intenções e ideologia.

Há excelentes estudos sobre como Machado de Assis utiliza essa estratégia, ainda que esses estudos não desenvolvam necessariamente uma leitura gótica da obra do Bruxo do Cosme Velho – esse epíteto que já dá margem para uma discussão. Quem desejar fazer uma leitura gótica das obras de Graciliano Ramos, Guimarães Rosa ou Clarice Lispector deve buscar algum ponto (temático, imagético, discursivo, histórico, documental, estético, político) para estabelecer um diálogo entre as partes, pois a escrita é um subproduto da leitura e, quando o leitor se transforma em autor, acontecem apropriações e experimentações com diferentes tipos de gêneros textuais e tradições literárias. Quando estamos diante de autores e autoras de excelência, como esses que você mencionou, essa reescrita nunca é ingênu, como se fosse uma *checklist*, mas sim uma escrita ousada e inventiva na maneira como reinsere as imagens em novos contextos, como experimenta com as vozes

narrativas, como propõe inovações linguísticas ou como comenta sobre o próprio processo de composição, muitas vezes com irreverência e ironia em relação aos modelos. Então, quem se dispuser a empreender uma leitura gótica de autores e autoras canônicas deve permanecer sensível a essas questões literárias.

Veja que o castelo medieval de Horace Walpole, que deu origem a um dos lugares-comuns mais duradouros da ficção gótica, jamais será o mesmo castelo no Brasil, pois, no ato de ler e reescrever, o signo linguístico se transforma, por exemplo, no solar de D. Antonio de Mariz, em *O Guarani* (1857), na pensão de Miss Barkley, em *Esfinge* (1808), ou na fazenda do Grotão em *A menina morta* (1954), os seja, os atos de reescrita têm o potencial de transformar os textos antecessores, então, já não estamos diante do clichê, mas de um novo contexto e significado.

Opiniões: *Há uma percepção do horror como algo deslocado da realidade objetiva. Como o senhor percebe o jogo entre realidade e horror?*

Daniel Serravalle de Sá: Se pensarmos na literatura como um fenômeno social, vemos que existe sim uma relação entre realidade e ficção, de modo que não dá para considerar a literatura como algo deslocado da realidade. Até mesmo quanto se ambienta a história em um futuro longínquo, em um planeta distante, a narrativa irá refletir algum aspecto da sua realidade. Tal representação pode ser feita de uma maneira mais referencial ou pode ser alegórica, por exemplo, desnaturalizando um aspecto social por meio de um discurso sobrenatural, mas essa é uma discussão que opera em níveis distintos.

Em *A filosofia do horror, ou os paradoxos do coração* (1990), livro que fornece um relato cuidadoso do gênero de horror e que se tornou um livro muito citado em pesquisas feitas no Brasil, o crítico Noël Carroll propõe o conceito de *art-horror*, em contraposição a outro conceito que chama de *natural horror* (mas, esse segundo conceito não é bem desenvolvido). Creio que esse livro pode ser uma leitura iluminadora para quem deseja pensar no horror como algo deslocado da realidade objetiva. Carroll é professor de filosofia da linguagem e está interessado nos efeitos emocionais e cognitivos que o horror – como gênero e arte – provoca em seu público. De certa forma, seu trabalho remete à catarse aristotélica que descreve os efeitos de purgação ou liberações de emoções que tragédia provoca na audiência.

Em outras palavras, se o eixo de discussão é a relação entre horror e realidade objetiva, me parece que estão em jogo duas metodologias: uma proposta de estudo do horror feita em termos estéticos e outra proposta feita em termos políticos, uma ligada ao textual e outra ligada ao “real”, lembrando que é possível combinar as duas metodologias, que é a forma como tenho trabalhado, pensando o texto literário como um fenômeno social.

Opiniões: *De que maneira o excesso da linguagem ou o silêncio são eloquentes para tratar de questões que afetam diretamente a realidade brasileira?*

Daniel Serravalle de Sá: A realidade brasileira é um fenômeno complexo demais para se discutir aqui, mas, em termos de literatura, estou pensando se, ao mencionar

em excesso de linguagem e silêncios, a pergunta está remetendo às práticas desconstrucionistas, as quais se propuseram a observar como as narrativas evitam dizer o que significam. Por exemplo, onde antes se buscava destacar a unidade e a coerência em uma obra, o olhar crítico desconstrucionista busca no texto os elementos que enfraquecem ou contradizem o conjunto “coerente”. Estou falando aqui dos excessos e silêncios que não são erros ou descuidos e sim referências explícitas à natureza problemática da palavra escrita, elementos essenciais do fazer literário. Nesse sentido, a ficção gótica é muito adequada para falar sobre excessos e silêncios, pois é um tipo de linguagem que desafia nossas premissas de que a literatura seria uma tentativa de o escritor comunicar alguma coisa. Pensando dentro da lógica desconstrucionista, se o objetivo da literatura é “comunicar”, então por que muitos dos escritores góticos desenvolvem uma escrita que parece destinada a esconder, omitir, mistificar? Até mesmo quando escrevem, descrevem e reescrevem algo de maneira eloquente e excessiva, há algo no discurso gótico, ou seja, na forma como a linguagem é utilizada nesses textos, que não quer ou que não pode se revelar.

Opiniões: *Como o senhor avalia o impacto dos elementos fantásticos na construção do imaginário popular brasileiro, especialmente no que diz respeito à formação da identidade nacional?*

Daniel Serravalle de Sá: Tenho escrito sobre esse assunto, argumentando que literatura brasileira recebe do imaginário popular uma herança riquíssima de lendas misteriosas, contos folclóricos, superstições religiosas, cancioneiros místicos, entre outras expressões socioculturais. São manifestações autênticas das pessoas e das culturas que formaram a nação, constituindo campo de trocas entre as mitologias indígenas, as matrizes africanas e as culturas europeias que contribuíram para a formação do Brasil. O problema é que essa herança tão diversa e preciosa nem sempre funciona a nosso favor. Devido ao fato de termos sido colônia, os textos que se tornaram canônicos, considerados exemplares da cultura brasileira, são obras que, frequentemente, tendem promover valores culturais cosmopolitas e progressistas. Por conseguinte, devido ao complexo de sermos uma nação agrária e mestiça, ainda imatura em relação a nossa identidade coletiva, criaram-se pré-julgamentos sobre narrativas sobrenaturais, as quais ficaram associadas às manifestações folclóricas, arcaicas e rurais.

Há na nossa história coletiva uma potência para a criação de narrativas relacionadas à violência e ao medo. O Brasil é um país marcado pela colonização, pela escravidão, pela ditadura, experiências que foram e em muitos sentidos ainda são traumáticas para nós. Veja que não é necessário pensar em termos de gênero, ou seja, que a obra inteira tenha as características que as identifiquem como pertencentes a um determinado gênero narrativo. Os horrores da nação podem emergir de uma forma muito pontual na narrativa, e isso pode ser ainda mais assustador, devido à quebra das expectativas, mas, para fazer esse tipo de leitura é preciso estar atento para os símbolos literários. Na literatura brasileira temos numerosas situações que evidenciam nossos dilemas, preconceitos e feridas nacionais, mas que ainda precisam ser estudados por esse viés, aproveitando os conceitos e o vocabulário analítico oriundos dos estudos góticos e fantásticos. Os

métodos e termos críticos dessas áreas de conhecimento têm potencial para nos ajudar a compreender e depois explicar aspectos da identidade nacional.

Opiniões: *Como o senhor percebe o desdobramento da literatura fantástica no Brasil desde o século XVIII até o presente, em termos de sua representatividade e aceitação dentro do cânone literário brasileiro?*

Daniel Serravalle de Sá: Percebo que a aceitação e a representatividade da literatura fantástica, gótica, insólita – o velho problema da categorização por gênero textual – só têm aumentado com o passar dos anos. Essa popularidade crescente de narrativas que representam situações de mistério, melodrama e horror sobrenatural está acontecendo por uma confluência de fatores, entre os quais identifico uma maior valorização por parte da crítica, mas também um reconhecimento do potencial de mercado desse tipo de ficção. A crítica acadêmica, o público consumidor, a indústria editorial, os autores e autoras, todos estão pavimentando esse caminho que está levando a uma maior aceitação de obras fantásticas, góticas e insólitas no cânone brasileiro, mas ainda há muita estrada pela frente. Há trinta ou quarenta anos era algo impensável oferecer uma disciplina sobre literatura gótica na pós-graduação de uma universidade brasileira, mas, hoje a academia está muito mais aberta a essas possibilidades, e essa edição especial da revista Opiniões é um exemplo disso.

Opiniões: *Professor, quais seriam as estratégias mais eficazes para reavaliar e reconfigurar o cânone literário brasileiro para incluir mais obras que exploram o fantástico?*

Daniel Serravalle de Sá: Não vejo uma necessidade de reconfigurar o cânone literário brasileiro, no sentido de mudar o que já foi feito e propor novas classificações. Nós sempre tivemos excelentes críticos no Brasil, quando se olha a historiografia da nossa crítica literária, ela é um conjunto bastante coeso e coerente. É claro que os críticos não concordam sobre todos os aspectos, mas, em geral, há bastante consistência. Então, não acho que se deva reconfigurar o cânone, mas creio que pode haver uma movimentação no sentido de ampliar esse cânone, propondo leituras inovadoras de textos que já são bem conhecidos e resgatando do esquecimento obras e autores de séculos passados, a fim de promover maior diversidade. A crítica feminista tem feito um trabalho excelente nessa direção, tanto no sentido de redescobrir e estudar escritoras como Maria Firmina dos Reis (1822 – 1917), Ana Luísa de Azevedo Castro (1823-1869), Inês Sabino (1853-1911), Maria Benedita Bormann (1853-1895), Emília Freitas (1855-1908), Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), quanto no sentido de estimular novas publicações de autoras do passado e de presente. Nesse sentido, gostaria que o cânone fosse ampliado para acolher grupos de pessoas e gêneros literários cuja importância ainda está sub-representada na história nacional, nos planos de ensino, nos espaços culturais.

Opiniões: *O senhor poderia dar exemplos bem acabados de como o terror psicológico ganhou representação na literatura brasileira? Por favor, aborde a questão a partir de dois momentos distintos: o século XIX e o século XX.*

Daniel Serravalle de Sá: Debater o terror psicológico na literatura brasileira abrangendo dois séculos é um trabalho fenomenal, que não vai ser possível desenvolver aqui sem que a discussão fique demasiadamente esquemática e incompleta, mas posso citar como exemplo de terror psicológico o conto “A cartomante” (1884), que geralmente é lido com destaque para as questões de adultério e da hipocrisia burguesa. Todavia, é possível dirigir a atenção, mais especificamente, para os processos emocionais do personagem Camilo, priorizando uma análise psicológica. Vou citar um trecho que tem um grande potencial para esse tipo de interpretação:

Camilo ia andando inquieto e nervoso. Não relia o bilhete, mas as palavras estavam decoradas, diante dos olhos, fixas; ou então, – o que era ainda pior, – eram-lhe murmuradas ao ouvido, com a própria voz de Vilela. “Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora”. Ditas assim, pela voz do outro, tinham um tom de mistério e ameaça. Vem, já, já, para quê? Era perto de uma hora da tarde. A comoção crescia de minuto a minuto. Tanto imaginou o que se iria passar, que chegou a crê-lo e vê-lo.²

Camilo passa por diversos estados de emoção ao longo do conto, de confiante a preocupado, de valentia a medo, e isso dá uma ótima discussão sobre terror psicológico.

Agora, para falar sobre um exemplo mais recente, embora a narrativa trabalhe mais os fenômenos da psique humana do que a questão do pavor em si, é o romance curto *Fantasma* (2021), de Nilton Resende, um texto incrível sobre uma entidade melancólica e solitária, enclausurada no quarto de uma hospedaria, presenciando o vai-e-vem de hóspedes. O fantasma permanece naquele espaço com os restos (de pele, cabelos, odores, sons) que ficam nas paredes, piso e tecidos do quarto. A história é narrada pelo próprio fantasma e avança de uma forma etérea, quase onírica, falando sobre os detalhes do cotidiano, mas também do que se passa por dentro das percepções, sentimentos e pensamentos da própria entidade. Recomendo a leitura.

Opiniões: *Quais são os principais desafios que os escritores brasileiros de literatura fantástica enfrentam no cenário literário atual?*

Daniel Serravalle de Sá: Creio que o principal desafio é ser lido e, para isso, além de escrever com criatividade, tem de saber divulgar e distribuir o trabalho. Então, não basta somente produzir literatura, é necessário saber disseminar a produção para se ter leitores. No século XXI, graças às facilidades tecnológicas e às plataformas de autopublicação, houve um crescimento exponencial e autores independentes. Em outro nível, é necessário ter bons enredos e usar a linguagem de

² ASSIS, Machado de. *Várias histórias*. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1896. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=136498>. Acesso em: 25 mai. 2024.

uma forma criativa, esse é um aspecto essencial e um desafio não só para escritores brasileiros de literatura fantástica, mas para todos escritores e escritoras em geral.

Opiniões: *O senhor poderia apontar alguns autores e obras contemporâneas que, na sua visão, estão contribuindo de forma significativa para a literatura fantástica brasileira?*

Daniel Serravalle de Sá: Por causa da minha formação acadêmica e área de atuação, costumo me voltar mais para a literatura do passado do que para a literatura contemporânea, mas sei que há um crescimento exponencial do que está sendo chamado aqui de literatura fantástica brasileira. Percebo que muitos desses novos autores ainda desenvolvem suas narrativas nos moldes de um fantástico transnacional, geralmente oriundo do imaginário europeu, que agora são reconhecidos como parte de uma cultura global. Estou pensando aqui em escritores brasileiros que escrevem contos de fadas, sagas nórdicas, narrativas ambientadas em cenários medievais, e isso é válido também. Todavia há escritores e escritoras nacionais que têm apostado em usar o Brasil como cenários para suas narrativas, por exemplo, no romance *Os sete* (2000), de André Vianco, vampiros chegam no país dentro de uma caixa de prata, resgatada de uma caravela naufragada, que é aberta por uma equipe de pesquisadores da universidade. Em *Arma escarlate* (2011), de Renata Ventura, o adolescente Hugo foge de um tiroteio na favela Santa Marta, no Rio de Janeiro, e descobre que é um bruxo. Em *A pedra e a ilha, mistérios envolventes* (2020), de Maurício de Oliveira, temos um imaginário de aventuras de piratas e indígenas, ambientadas em Laguna, Santa Catarina. Nesse processo de desenvolver suas narrativas no contexto nacional, esses e muitos outros escritores têm desenvolvido imagens literárias e procedimentos linguísticos que fortalecem e consolidam um público leitor, um mercado editorial e a literatura brasileira em geral.

Opiniões: *Como o senhor vê o papel do ensino de literatura nas escolas e universidades na perpetuação dessa perspectiva crítica que relega o fantástico à subliteratura?*

Daniel Serravalle de Sá: O imaginário de terror sobrenatural e fantástico tem um apelo enorme entre o público jovem e, se for usado nas escolas, pode servir de âncora para a criação de hábitos duradouros de leitura. O ideal seria que os jovens tivessem um contato prazeroso com a leitura nos anos escolares, de modo que continuassem lendo na idade adulta. Todavia, isso depende de políticas governamentais sólidas, infraestrutura nas escolas, professores bem preparados e bem remunerados, são diversos fatores para se levar em consideração e, além disso, as realidades locais das escolas no Brasil são muito díspares. Gostaria que o meu leitor e a minha leitora tirassem um tempo para ler o texto sobre educação literária na Base Nacional Comum Curricular, a fim de entender, mais exatamente, o que está sendo proposto para o ensino infantil, fundamental e médio, quem sabe assim começamos uma discussão mais ampla sobre esse assunto tão importante que é o ensino de literatura nas escolas.

Agora, sobre o fantástico ser visto como subliteratura, acho que essa visão já está mudando, inclusive estamos formando muitos mestres e doutores especialistas no fantástico e no gótico, que logo vão estar ensinando e, em bom tempo, orientando também nas universidades, escolas e outras instituições de ensino.

Opiniões: *Como o senhor vê a relação entre a representação de Zé do Caixão e uma possível crítica à sociedade brasileira da época? Zé do Caixão é um representante de certo Brasil? Por quê ou de que modo?*

Daniel Serravalle de Sá: O Zé do Caixão na obra multimidiática de José Mojica Marins foi meu tema de doutorado na University of Manchester, entre outros assuntos, trabalhei questões como a conexão com filmes de terror internacionais, questões de invenção artística e a autoparódia, as fronteiras entre criador e criatura, que busca intencionalmente confundir as pessoas a respeito da identidade do cineasta e do personagem, e, também a dimensão política do personagem, particularmente como uma resposta ao golpe de 1964 e a subsequente ditadura de Estado. Novamente aqui a relação entre arte e sociedade.

O Zé do Caixão, esse personagem icônico do cinema brasileiro, foi criado por José Mojica Marins, em 1963, que o interpretou no filme *À meia-noite levarei sua alma*, lançado em 1964. Posteriormente, o personagem passa por um processo de engrandecimento, deixando de ser um coveiro de uma pequena cidade do interior do Brasil para se tornar uma entidade maligna que aterroriza os sonhos dos brasileiros, é o que vemos no filme *Delírios de um anormal* (1978). O escritor, tradutor e ilustrador Rubens Francisco Luchetti deu contribuições magníficas para essa expansão do personagem em termos de alcance e complexidade, levando Zé do Caixão para outras mídias (quadinhos, rádio, televisão), enfim, ajudando a criar uma obra repleta de meta-representações e autorreferências.

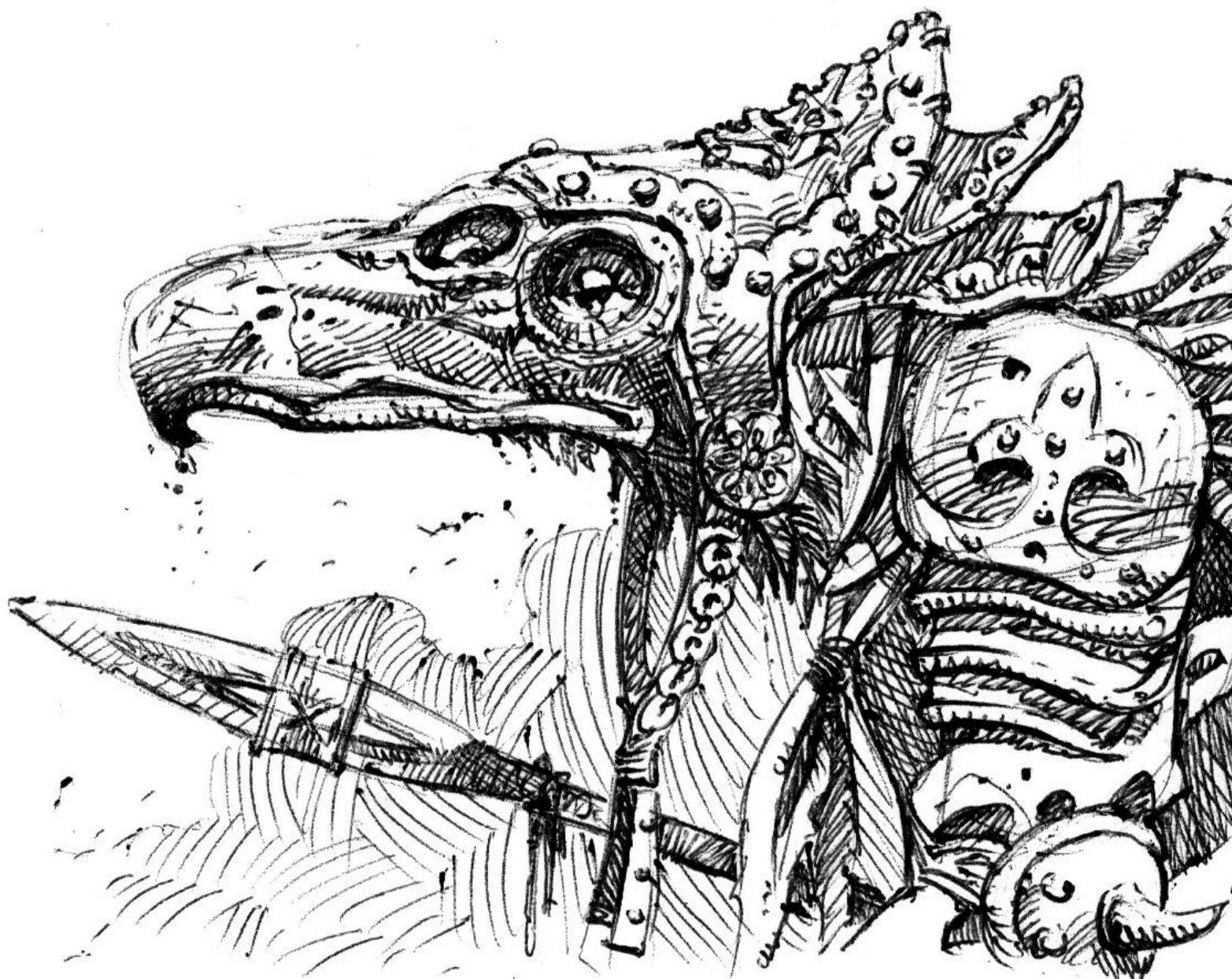
O curta-metragem “Ideologia” (1968), essa palavra bastante perigosa naquele momento histórico, é exemplar dessa conexão entre cinema e realidade social. Lançado no mesmo ano em que o quinto Ato Institucional (AI-5), que suspendeu direitos sociais e jurídicos dos brasileiros, esse curta só foi liberado após muitas negociações com o Serviço de Censura de Entretenimento Público (SCDP). No decorrer do curta, o que vemos são prisões arbitrárias, torturas, execuções a sangue frio, violação e destruição de corpos. O diretor ousa retratar cenas de tortura que, por causa da censura da imprensa, foram mantidas longe dos olhos do público, mas que habitaram o imaginário de muitos brasileiros, sob o pretexto de ser apenas um filme de terror.

Então, nesse sentido, Mojica promove um deslocamento de ideias como forma de discutir assuntos que não podiam ser discutidos abertamente ou, talvez, que pudesse ser melhor compreendidos representados em um outro cenário, onde reconhecer o potencial alegórico da situação fosse mais fácil. O diretor se aproveita do fato de que violência, tortura e tirania são aspectos constitutivos de filmes terror e dá uma resposta estética à sociedade de seu tempo, na forma de uma representação histórica das brutalidades da ditadura militar brasileira. Em diálogo com o cinema de horror internacional, o Mojica é um gótico tropical e brasileiríssimo.

SOBRE O ENTREVISTADO

Daniel Serravalle de Sá é professor do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina e nos programas de pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH/UFSC), em Literatura (PPGLit/UFSC) e em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS). Entre 2007 e 2010 foi nomeado pelo Ministério das Relações Exteriores para ser Leitor Brasileiro no Exterior, onde ensinou literatura e cultura brasileira. Foi Membro da Comissão Assessora da Área de Letras Inglês do Exame Nacional de Desempenho dos Estudantes do Ensino Superior (Enade/INEP/MEC) para o triênio 2017-2019. Coordenador do projeto Gothic Digital Library @ UFSC, biblioteca digital hospedada no Repositório Institucional da UFSC. Seus interesses de pesquisa englobam o estudo da cultura popular e a relação entre literatura, cinema e outras artes. Nos últimos anos, tem escrito sobre o gótico e suas manifestações em diferentes contextos culturais. É autor do livro *Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani* (Edufba, 2010) e de capítulos nos livros *World Film Locations: São Paulo* (Intellect, 2013), *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas* (Routledge, 2016), *Latin American Gothic in Literature and Culture: Transposition, Hybridization, Tropicalization* (Routledge, 2018) e *B-Movie Gothic* (Edinburgh University Press, 2018). E-mail: dserravalle@gmail.com.

tema livre



Faz de conta: patriarcado e ambiguidade no capítulo 36 de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e em “Nada e a nossa condição”, de Guimarães Rosa

Make-believe: Patriarchy and Ambiguity in Chapter 36 of Saint Bernard, by Graciliano Ramos, and in “Nothing and Our Condition”, by Guimarães Rosa

Autoria: Vinícius Cardoso Alves

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0226-8898>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6989280051065054>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaeas.2024.222577>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaeas/article/view/222577>

Recebido em: 29/02/2024. Aprovado em: 25/05/2024.

Editores responsáveis: Admarcio Rodrigues Machado e Leandro Antognoli Caleffi

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, ano 13, n. 24, jan./jun., 2024. E-ISSN: 2525-8133

Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaeas>. Contato: opiniaeas@usp.br

 [fb.com/opiniaeas](https://www.facebook.com/opiniaeas)  [@revista.opiniaeas](https://www.instagram.com/@revista.opiniaeas)  <https://usp-br.academia.edu/opiniaeas>

Como citar (ABNT)

ALVES, Vinícius Cardoso. Faz de conta: patriarcado e ambiguidade no capítulo 36 de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e em “Nada e a nossa condição”, de Guimarães Rosa. *Opiniões*, São Paulo, ano 13, n. 24, jan./jun., pp. 180-201, 2024. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaeas/article/view/222577>. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaeas.2024.222577>. Acesso em: XX mês. 20XX.



Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)

Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniões* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

faz de conta: patriarcado e ambiguidade no capítulo 36 de *são bernardo*, de graciliano ramos, e em “nada e a nossa condição”, de guimarães rosa

Make-believe: Patriarchy and Ambiguity in Chapter 36 of Saint Bernard, by Graciliano Ramos, and in “Nothing and Our Condition”, by Guimarães Rosa

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.222577>

Vinícius Cardoso Alves¹

Mestrando no Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.
ID <https://orcid.org/0000-0003-0226-8898>
Lattes <http://lattes.cnpq.br/6989280051065054>
Email cardoso_vinicius@usp.br

¹ Vinícius Cardoso Alves graduou-se em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). É mestrando em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo (USP). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Por muito tempo, acreditou-se que o Brasil, após a Revolução de 1930 e o Governo Juscelino Kubitscheck, havia conquistado as premissas básicas de um Estado de Direito. Contudo, não parecia fazer parte das reformas e promessas liberais contidas nas campanhas desenvolvimentistas de ambos os períodos a integração das massas pobres do país, que permaneciam distantes da condição cidadã. Dito de outro modo, resquícios da sociabilidade colonial pareciam se integrar à modernização do país, que ganha contornos peculiares. A representação desse complexo processo que se estendeu por três séculos parece estar presente no faz de conta que Paulo Honório, protagonista do romance São Bernardo (1934), de Graciliano Ramos, e Tio Man'Antônio, herói de “Nada e a nossa condição”, conto do livro Primeiras Estórias (1962), de Guimarães Rosa, criam para reformar a si próprios e ao mundo, sugerindo sociabilidades mais igualitárias. Assim, este artigo analisa como a ficcionalização de reformas por parte de dois representantes da ordem acusa a contrapelo as inconformidades do processo social de acumulação privada e de assimilação dos homens livres pobres em diferentes momentos históricos da Nação.

Palavras-chave

Faz de conta. Forma literária e processo social. Graciliano Ramos. Guimarães Rosa.

Abstract

For a long time, it was believed that Brazil, after the 1930 Revolution and the Juscelino Kubitscheck Government, had achieved the basic premises of a Rule of Law. However, the integration of the country's poor masses, who remained far from citizenship, did not seem to be part of the reforms and liberal promises contained in the developmental campaigns of both periods. In other words, remnants of colonial sociability seemed to be integrated into the country's modernization, which took on peculiar contours. The representation of this complex process that lasted three centuries seems to be present in the make-believe of Paulo Honório, protagonist of the novel São Bernardo (1934), by Graciliano Ramos, and Tio Man'Antônio, hero of “Nothing and our condition”, a short story from the book First stories (1962), by Guimarães Rosa, they create to reform themselves and the world, suggesting more egalitarian sociability. Thus, this article analyzes how the fictionalization of reforms by two representatives of the order counteracts the nonconformities of the social process of private accumulation and assimilation of poor free men in different historical moments of the Nation.

Keywords

Make-believe. Literary form and social process. Graciliano Ramos. Guimarães Rosa.

1. introdução

Como se sabe, no Brasil, as grandes zonas e áreas rurais permaneceram ao longo do regime colonial desassistidas de formas de legislação e ordem devido à ausência de um Governo central. Como resultado, os patriarcas assumiram o papel deixado pelo Estado, concentrando o poder em si próprios não só por meio da “posse dos meios de produção, que é a terra” (Carone, 1971, p. 86), como dos seus membros familiares e dos homens e mulheres que ali habitavam, que dependiam do patriarca para receber alimentação, moradia e formas de cultivo da terra, além de sua proteção contínua.

À dependência familiar ajunta-se a dependência dos agregados: escravos, ex-escravos, trabalhadores de eito assalariados, todos necessitam do trabalho, alimentação e proteção do senhor. E a forma de autoridade é tão larga que se estende também para os domínios próximos do pequeno comércio e dos profissionais liberais que circulam na zona, pois, a pressão pessoal ou política permite o domínio sobre todos (Carone, 1971, p. 86).

A relação de *favor* entre o mandante e os homens pobres, aparentemente amistosa, guardava, contudo, assimetrias incontornáveis: com o protecionismo do senhor, o empregado teria de acatar e respeitar todos os seus mandos. Em uma organização social privada de esferas participativas e com limitadas possibilidades de subsistência e trabalho, a população pobre tinha de recorrer à falsa escolha entre obedecer ou permanecer na miséria comum, situação incontornável que estabelecia um tipo específico de dependência, uma vez que a ordem social local se organizava conforme os mandos e ditos do patrão aos empregados, esses cuja existência dependia da observância e agrado daquele. Dividindo-se em espécies de feudos, as grandes e independentes unidades de terra agropecuárias assumiam caráter antiparticipativo, porque a ausência de alternância de poder concentrava a ordem social na figura do coronel e este assumia diferentes papéis necessários à sociabilidade, como a função de juiz, pai, religioso, figura moral e homem de força. O patriarcado, assim, se caracterizava pela monopolização do poder pelo coronel, figura que afirmava seu domínio pela violência e de cuja ambiguidade se alternava entre pai e patrão, protetor e senhor, contratador e dono interrupto, benevolente e mandante sempre próximo de seus explorados sem jamais promover a inclusão destes nas decisões que afetam suas próprias vidas.

Nada mais poderia estar distante dos princípios do Estado de Direito, como, por exemplo, o acesso à justiça, o cumprimento da legalidade e a isonomia de julgamento imparcial para todas as pessoas em oposição às apreciações e convicções do coronel; a divisão de poderes em oposição à concentração de funções assumidas unicamente pelo patriarca; a autodeterminação, igualdade e o direito à liberdade individual da população na escolha integral de seu próprio destino em oposição ao cumprimento direto e inviolável das ordens do mandante.

Tanto a obra de Graciliano Ramos (1892-1953), quanto a obra de Guimarães Rosa (1908-1967), por sua vez, são atravessadas pelo tema do patriarcado. Muitas de suas personagens vivem as contradições sociais e subjetivas desse sistema não só no modo de encarar a realidade, mas na própria maneira de

viver e de se reinventar. Tal movimento parece estar presente no romance *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, e em “Nada e a nossa condição” presente no livro de contos *Primeiras estórias* (1962), de Guimarães Rosa, que representam a trajetória de ascensão e de despojamentos de dois patriarcas. A passagem de séculos entre ambas as narrativas deveria indicar, supõe o leitor, a superação de antagonismos constitutivos do país, posto que a ascensão do capitalismo industrial a partir da Revolução de 1930 e, posteriormente, a tentativa de consolidação do Estado de Direito durante o governo J.K. pareciam afirmar que as formas arcaicas de violência, constitutivas de nossa formação nacional, tinham ficado para trás, avançando formas modernas de ordenação civil sob as regiões agrárias do interior em detrimento da dissolução das esferas de um mundo sem Lei, como o Sertão.

Ambas as narrativas tentam atribuir algum sentido e unidade para os lances da vida dos mandatários, que se embrenham em modos ficcionais ou reais de reformar a antiga ordem do mundo por meio de um “faz de conta” que se aproxima da esfera do mito. Pouco a pouco, contudo, o cotejo entre os projetos modernizantes engendrados pelos protagonistas revela a manutenção de formas residuais do patriarcado, como o domínio e condição de miséria dos pobres. A contradição aparente entre o que é mito e o que é realidade, contudo, ganha razões e significados mais complexos e indissociáveis ao longo do convívio com o texto literário, local em que as relações patriarcais ganham ambiguidades mais complexas e constitutivas. Cabe ao leitor, desse modo, a tarefa de decifração das contradições contidas nessas reformas, a fim de reconhecer o sentido histórico-social latente por detrás das soluções modernas e feições míticas das narrativas, como este trabalho pretende fazer. Assim, o artigo intui investigar aspectos do patriarcado presentes nas propostas de reformas interiores e exteriores dos protagonistas e como elas carregam um conteúdo social que surge atrelado ao mito.

Com base nessas afirmações, a mudança de décadas entre as duas obras manteve as mesmas relações patriarcais de exclusão e negação da autonomia dos pobres? De que modo as tentativas imaginadas ou concretas de reformar a ordem do mundo conservam elementos arcaicos e se inserem em problemáticas da Nação? Pode a forma do mito, por fim, conduzir a narrativa moderna à compreensão profunda das tensões e contradições da realidade?

2. O mundo intocado

Ao longo de *S. Bernardo*, acompanhamos dois planos de desenvolvimento, como reconheceu Valentim Facioli (1993, p. 50): os bastidores da composição literária e os motivos pessoais que levaram o narrador-protagonista ao exercício da escrita, de um lado, e as ações do jovem protagonista sedento por conquistar o mundo, de outro. Ao passo que o jovem Paulo Honório, no tempo relatado e pregresso, empreende a ação, o protagonista maduro e compositor de suas memórias, no tempo do relato atual, reflete e tenta atribuir significado aos lances que aplacou. “Afinal, cansado daquela vida” brutal, só lhe resta unificar as pontas de sua existência relembrando episódios. Enquanto no romance de 1934 o narrador assume o objetivo de entender e atribuir sentido às experiências do passado, coincidindo a consciência presente do protagonista com o tempo da narração, o narrador de “Nada e a nossa condição”, por sua vez, busca tornar “lendária”

(Pacheco, 2006, p. 202) a figura do Tio Man’Antônio, seu antepassado, se distanciando do tempo da estória que narra. Desse modo, propõe contá-la com indeterminações e feições de causo popular, próprias dos interiores sertanejos. Afirma, logo de cara, que “ninguém conheceu uma vez um homem”, situando a narrativa na dimensão longínqua do mito. A lonjura espacial da “fazenda” de seu Tio, “cuja sede distava de qualquer outra talvez mesmo dez léguas” (Rosa, 2016, p. 84), reafirma o distanciamento entre o tempo da enunciação, do enunciatário que fala no presente, e o tempo do enunciado. Toda ação do narrador pretende, então, afirmar a suspensão da História na “lenda” (Pacheco, 2006, p. 202) para recompor os lances significativos da vida do patriarca.

Na primeira parte de suas vidas, a consciência dos protagonistas e o mundo são um só, pois nada desafia a harmonia do mundo rural e de sua ordem oligárquica. Como se sabe, Paulo Honório principia pobre e torna-se figura mandante por meio de golpes, impondo sob a realidade sua vontade e seu ritmo veloz tal qual um “dínamo”, como nomeou João Luiz Lafetá (1978, p. 206). Seu primeiro ato arbitrário consistiu em “esfaquear João Fagundes” devido ao seu envolvimento com Germana. Depois, toma posse da fazenda S. Bernardo emprestando dinheiro ao Padilha, o proprietário, instigando-o a investir nas terras mesmo sabendo que o “pexote” não possuía tino comercial. A dívida dos empréstimos aumenta e Paulo vem cobrar Padilha com “faca no peito” ao lado do capanga Mendonça, “engolidor de terras” e homens. Em meio a ameaças com “corda”, Padilha incita chamar o advogado e a justiça, mas o imputador não recua. “Eu me importo com lei?”, é sua resposta. Sem recurso para pagar, o proprietário, após Paulo “ameaçá-lo com as mãos”, vende a fazenda. Tornado dono, surge outro obstáculo para o protagonista: o domínio do velho Mendonça, mandante na região. Nada disso, contudo, é limite para o seu avanço desenfreado em busca de acumulação privada. O inimigo morre com um tiro no peito. Logo depois, amplia os limites da fazenda e se casa com Madalena, com quem tem conflitos diários, oprimindo-a de todas as formas. Nesse sentido, nada pode ameaçar o seu domínio que se estende às relações trabalhistas e conjugais. Pouco antes de sua esposa falecer, no capítulo 31, percorre suas terras, reconhecendo nelas o projeto concluso de sua vida. Assim, “desci, pois, as escadas em paz com Deus e com os homens” (Ramos, 2009, p. 93), pois o mundo se ajusta conforme as suas vontades. Por ali, sua voz é lei.

Do mesmo modo, Tio Man’Antônio também detém a ordem do mundo em suas mãos. Conta o narrador que morava numa casa-grande “assobradada, alicerçada fundo, de tetos altos, longa, e com quantos sem uso corredores e quartos” (Rosa, 2016, p. 84) e cercada por uma “diversidade de servos”. O mundo e o protagonista andavam de comum acordo e, quando este ia contemplar a propriedade, cavalgava “galgando caminhos fragosos” e “em rigoroso traje”. O fazendeiro era o emblema do poderio, distinto dos seus empregados e por eles admirado “serra acima”. Daí que “avistavam-no, pontuando o claro do ar” em toda a sua força e domínio. Figura não só valente, como tornado abnegado pelo narrador, pois não importava o que houvesse, “demais não se ressentisse, também, de sequidão, solidão, calor ou frio, nem do cotidiano desconforto tirava queixa” (Rosa, 2016, p. 85). Ausente de contradições, a simplicidade moral e a força indistinta traçam a figura impassível do dono do mundo tanto como patrão, quanto como pai, já que “esperava-o lá a mulher, Tia Liduma, de árdua e imemorial cordura, certa para o nunca e sempre. E rodeavam- no as filhas, singelas, sérias, cuidosas, como

supridamente sentiam que o amavam” (Rosa, 2016, p. 85). Dentro e fora de casa, cultuavam e “salvavam-no, com invariável sus’Jesus” e, como núcleo da ordem, só restava ao fazendeiro mirar as terras sob seu domínio. “Tanto contemplava-as, feito se, a elas, algo, algum modo, de si, votivo, o melhor, ofertasse: esperança e expiação, sacrifícios” (Rosa, 2016, p. 85). O narrador, desse modo, procura mitificar o antepassado, como analisou Lucas Simonette (2021, p. 90), atribuindo-lhe valores morais para conferir verossimilhança à narrativa oficial. Nesse sentido, “recontar a vida do tio dará legitimidade realista à lenda e nobreza à família” (Pacheco, 2006, pp. 201-202).

3. O LUTO

O tom harmonioso entre os protagonistas e o mundo assume feições problemáticas com a morte de Madalena e Tia Liduma, suas esposas. A partir desse momento, a consciência dos protagonistas torna-se objeto de incompreensão aparente, desencadeando uma narrativa cada vez mais próxima da esfera do mito e atravessada pela tentativa real ou fictícia de reformar a vida patriarcal, como ocorre no capítulo 36, de *S. Bernardo*. Com a derrocada dos negócios diante da chegada da Revolução de 30, por um lado, e da culpa que emerge das memórias da falecida esposa, do outro, Paulo Honório se encontra em situação dramática. Afinal, “faz dois anos que Madalena morreu, dois anos difíceis. E quando os amigos deixaram de vir discutir política, isto se tornou insuportável” (Ramos, 2009, p. 108). Sua vida “gorou”. A partir desse momento, o “dínamo emperrado” (Lafetá, 1978, p. 209) passa em revista os motivos de sua derrota e, ao mesmo tempo, se embrenha no andamento de “um negócio confuso de porcos”. A tentativa de sobrepor a lógica pragmática é interrompida, no entanto, pelo “grito de coruja”, que desconcerta a racionalidade objetiva, envolvendo o ambiente numa dimensão mística que assume o primeiro plano. Embora o herói tente refugar o desconcerto interior, ao “mandar no dia seguinte Marciano ao forro da igreja”, não consegue afastar as sombras que o atormentam. Razão e empiria, pensamento comercial e fantasmagoria, esclarecimento e obscurantismo anunciam os extremos em que o capítulo e a consciência do narrador oscilam.

Cumprido o negócio “dos porcos”, Paulo Honório abandona o plano comercial para tentar “construir o livro” e o motivo da escrita se impõe novamente. No entanto, “nem sabia começar a tarefa, redigi um capítulo” (Ramos, 2009, p. 108) apenas. Imaginando formas de contornar o incômodo estado atual, confessa o motivo que o levou a “compor esta história” que deu origem ao trecho do romance: a ação da escrita atua, segundo supõe, como caminho de formulação para o entendimento de sua vida e para recuperar o momento em que ela perdeu seu sentido. Melancólico e solitário, o drama íntimo ganha contornos trágicos, de modo que a narração objetiva da vitória pessoal dá lugar ao canto elegíaco da derrota econômica e moral do protagonista, como descreveu Valentim Facioli (1993, p. 50). Solitário e contemplativo, o protagonista mete-se numa tarefa das mais difíceis: cavoucar a bruteza interior, explorar os vagões da interioridade em detrimento dos lances comerciais da fazenda. Em suma, destrói a lógica econômica para construir alguma humanidade que lhe resta, como analisou Antonio Cândido (2006, p. 42). Embora ensaie alguma forma de esclarecimento, a atmosfera de misticismo insurge,

afinal aquela é a “hora em que os grilos cantam e a folhagem das laranjeiras se tinge de preto” (Ramos, 2009, p. 108). Tenta racionalizar e “canalizar” o que fosse no papel, mas “esta prosa que se derrama como a chuva da serra” escapa ao seu controle e expande seus pensamentos sobre o texto, ou seja, tenta arranjar sem sucesso os fatos pregressos para compor o livro e, ao mesmo tempo, organizar a condição aflitiva de sua consciência.

Um profundo “desgosto” se arma, como resultado, traçando um perfil culposo de um “homem arrasado”: toma consciência, enfim, dos seus “cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. [...] Comer e dormir como um porco! Como um porco!” (Ramos, 2009, p. 108). Parágrafos atrás negociava a compra de suínos, mas agora se reconhece como um deles, assumindo uma feição animalizada, de modo que toda a lógica econômica que adotou se revela inútil nesse momento. No meio da terra arrasada, nada cresce, “secando” as formas de vida, como se o encanto do mundo fosse tragado. Sem o domínio pleno da propriedade para constituir a integralidade da consciência, já que os seus vizinhos “avançam” sob suas terras, Paulo Honório se torna cada vez mais perturbado e apequenado, uma vez que toma consciência de sequer ter concluído alguma “obra proveitosa” em sua vida.

O mundo de Man’Antônio, por sua vez, é revirado do avesso com a morte inesperada de sua esposa: “Sua mulher, Tia Liduína, então morreu, quase de repente, no entrecorte de um suspiro sem ai e uma ave-maria interrupta...” (Rosa, 2016, p. 85). Aquele que andava certeiro e dono de tudo, agora figurava pequeno, “por detrás de si mesmo, pondo-se de parte”, apequenado e transformado em “uma outra espécie, decorosa, de pessoa, de olhos empalidecidamente azuis. Mas fino, inenganador, o rosto, cinzento moreno” (Rosa, 2016, p. 86). No entanto, enquanto Paulo Honório assume aos poucos a viuvez, o luto de Man’Antônio se converte rapidamente em moção para buscar alternativas de reencaminhar sua vida em nova disposição. Afinal, “as filhas e ele choraram; mas com o poder de uma liberdade, que fosse qual mais forte e destemida esperança” de manter a plenitude de sua existência, como se da perda recorresse a mais estranha motivação de vida. Uma de suas filhas, que partilhava “o comum da dor”, indaga se haveria novamente “algum tempo de felicidade”, mas o viúvo apenas diz: “Faz de conta, minha filha... Faz de conta”. A resposta rompe a expectativa lógica que viria pressupor a fixação na realidade como meio de superação, em lugar do conserto do mundo pela fabulação. Antes, a disposição logo em sequência entre pergunta e resposta sugere que viver e fabular são duas ações complementares, no qual uma pode substituir a outra quando necessário. Nesse sentido, “existir é fazer de conta, é o inventar, o criar, o superar” (Quintella, 2019, p. 16). Em meio à tragédia anunciada, a expressão “fazer de conta” para o viúvo age como solução para o desencanto da realidade, ou seja, ele aposta na fabulação como maneira de reconstituição da História.

4. O faz de conta

A partir da situação narrada, ambos os patriarcas enlutados tentam suprimir o drama íntimo por meio de reformas fictícias ou factuais. A morte da companheira, desse modo, faz emergir nos mandatários a necessidade de construir uma nova ordem, projetando mudanças interiores na reconstituição de suas

subjetividades e que são projetadas, como consequência, nas formas de socialidade local. Paulo Honório, por exemplo, imagina corrigir sua bruteza por meio de uma vida de pobreza ao lado de Margarida, a mulher que o criou:

Se houvesse continuado a arear o tacho de cobre da velha Margarida, eu e ela teríamos uma existência quieta. Falaríamos pouco, pensariamos pouco, e à noite, na esteira, depois do café com rapadura, rezaríamos rezas africanas, na graça de Deus.

Se não tivesse ferido o João Fagundes, se tivesse casado com a Germana, possuiria meia dúzia de cavalos, um pequeno cercado de capim, encerados, cangalhas, seria um bom almoocreve. Teria crédito para comprar cem mil-réis de fazenda nas lojas da cidade e pelas quatro festas do ano a mulher e os meninos vestiriam roupa nova. Os meus desejos percorreriam uma órbita acanhada. Não me atormentariam preocupações excessivas, não ofenderia ninguém (Ramos, 2009, p. 109).

Por meio do devaneio, o protagonista projeta sua felicidade no passado de uma condição pobre de vida como “desgraçado”, mas numa forma de socialidade menos violenta e mais humana, anulando suas ações pregressas (“se não tivesse ferido o João Fagundes”) em favorecimento de projeções honestas (“um pequeno cercado de capim”) e do convívio pacífico com sua mãe e Germana, imaginada esposa. Com a primeira teria uma “existência quieta”, com a segunda daria “roupa nova” e “quatro festas do ano”, exercendo o convívio pacífico. Já “não ofenderia ninguém”, nem praticaria a violência do mando, de modo que a precariedade da forma de vida imaginada parece assimilar os aspectos primários de sua humanidade perdida. Assim, “cantaria por estes caminhos”, vivendo em paz e harmonia “na graça de Deus”. Seria, enfim, “alegre como um desgraçado”. Nesse sentido, o protagonista fantasia a pobreza como uma vida ideal de dignidades morais, imaginando que a precariedade material seria uma maneira de superar o travo amargo de sua trajetória. Após a projeção, retorna ao presente ameno em que “não canto nem rio”, reconhecendo “ao espelho, a dureza da boca e a dureza dos olhos”. À medida que a narrativa avança, suas feições tornam-se grotescas. Na condição insuportável da realidade, Paulo Honório projeta uma comunidade social menos desigual no passado, mas a dinâmica entre mando e obediência se mantém como modelo do delírio, como quando

penso no povoado onde seu Ribeiro morou, há meio século. Seu Ribeiro acumulava, sem dúvida, mas não acumulava para ele. Tinha uma casa grande, sempre cheia, o jerimum caboclo apodrecia na roça – e por aquelas beiradas ninguém tinha fome. Imagino-me vivendo no tempo da monarquia, à sombra de seu Ribeiro. Não sei ler, não conheço iluminação elétrica nem telefone. Para me exprimir recorro a muita perífrase e muita gesticulação. Tenho, como todo o mundo, uma candeia de azeite, que não serve para nada, porque à noite a gente dorme. Podem

rebentar centenas de revoluções. Não receberei notícia delas. Provavelmente sou um sujeito feliz.

Com um estremecimento, largo essa felicidade que não é minha e encontro-me aqui em S. Bernardo, escrevendo (Ramos, 2009, p. 110).

Nessa forma de vida primária e arcaica, ainda não atravessada pela “iluminação elétrica nem telefone”, a ordem da casa-grande é pretensamente mais vertical, já que seu Ribeiro, pai e patrão, “não acumulava para ele”, mas para os que viviam no entorno. Ali, “ninguém tinha fome”. A dimensão desigual do paternalismo trajado de familismo, nesse sentido, é romantizada, preservando as formas de exploração, como o “caboclo [que] apodrecia na roça”, mas em um convívio rigorosamente justo com regras igualitárias de convivência. Ali, “à noite a gente dorme” em paz. No mundo intocado pela modernidade, o herói “não sabe ler” e se comunica com “muita perífrase e muita gesticulação”. Sem letramento e saneamento, vive na precariedade comum, mas é um “sujeito feliz”. A projeção humanizadora, como visto, se move em direção ao passado. Contudo, em ambas as ordens temporais, na casa grande ou no eito, na realidade ou no delírio, a ordem patriarcal se impõe como fato, acusando o teor ideológico do narrador: disfarçada de benevolência, o estado desigual de miserabilidade parece bastar às formas de vida dos pobres, de sorte que o narrador não consegue imaginar uma forma de vida mais igualitária nem no passado, nem no presente, mantendo a ordem desigual do mundo. “Trata-se de uma cínica nostalgia da pobreza” (Facioli, 1993, p. 93), portanto. Em seguida, contudo, a realidade local se impõe novamente e o herói cai dessa “felicidade que não é minha” de volta ao mundo funesto, compondo o movimento alternante do capítulo que ora se passa na consciência delirante do protagonista, próxima à esfera dos sonhos, ora próxima à realidade, na incontornável condição aterradora que ele próprio conduziu e criou. A fabulação torna-se tentativa falhada de evasão do mundo e de reconstituição da integridade perdida, atuando como sintoma de sua tragédia.

Se a ruína de Paulo Honório é resultado inerente de sua trajetória pessoal e motivo de sua perspectiva cada vez mais melancólica, os processos de perda sofridos por Man’Antônio, por outro lado, são intencionais e por ele escolhidos como recusa ao retrato apiedado e lamentoso de si. Eis que, “intrágico, sem acentos viuvosos”, ele passa a tomar nova atitude, pois parte para o projeto de refazimento interior. Desse modo, “inaugurava-se” um novo homem: o “transitório”, aquele que apostava em formas de corrigir a realidade pelo faz de conta. Assim o faz, já que ordena aos servos que “faça-se de conta”, cumprindo em ato a proposta de reforma do mundo que Paulo Honório apenas imagina: reordena a fazenda impondo “um projeto, de se crer e obrar”. Em sua primeira reformação do mundo, remove moitas e arbustos do campo, a fim de “limpar a vista” e preparar a terra para a semeadura e colheitas. Toda a paisagem, assim, ia sendo desmontada com foices e facões “a derrubarem mato e cortar árvores” pelos empregados, “leigos” de sua situação e do que os aguardava pela frente. No trânsito entre “ter sido e vir a ser”, “o que existe dilui-se, desintegra-se; o que não há toma forma e passa a agir” (Rónai, 2020, p. 125), ou seja, o projeto fabular toma corpo. Se Paulo Honório é incapaz de reescrever sua trajetória marcada pelo paternalismo e de reformar sua interioridade brutal, a História de Man’Antônio, ao invés, vai sendo reformulada pela estória que

cria. A partir daí, corrige a realidade com uma ordem impulsionada pelo que chama de “industriação”, performando a fabulação como compensação do mundo desencantado, esse que passa a ser recriado pela ordem imaginativa, fazendo de conta a própria vida.

Contudo, a ação física não parece movida por meros interesses econômicos, pois mesmo “tão próspero em seus dias, podia larguear, tinha o campo coberto de bois. Tudo se inestimava, porém, para Tio Man’Antônio” (Rosa, 2016, p. 89), isto é, a riqueza e a estabilidade anunciadas anteriormente já não são motivos de sua admiração, tampouco capazes de devolver o brilho aos seus olhos novamente. A razão da nova empreitada surge motivada de dentro, da insatisfação pessoal com algo que lhe falta. Uma vez que Man’Antônio e sua terra são um só, a reconstituição da paisagem parece ser a expressão do movimento da experiência subjetiva do coronel, que tenta curar o vazio desencantador deixado pela morte da esposa pela fertilização de uma nova vida em toda ela abundante. “Se o paiol limpo se deve de, para as grandes colheitas: como a metade pede o todo e o vazio chama o cheio” (Rosa, 2016, p. 89), a reconstituição do modo agrário de vida na fazenda trará novamente a totalidade da existência do protagonista. A ação de fabular para si, então, assume significado mais complexo do que a simples reescrita dos rumos da História por uma nova e encantada estória. Antes, consiste em reescrever um novo rumo à História dentro da estória, tornando realidade o que era mera vontade. Logo em seguida, resolve implementar a criação de gado na fazenda:

Um, que começaram. Seus pés-no-chão muitos camaradas, luzindo a sol-sim foices, enxadas, facões, obedeciam-lhe, sequacíssimos, no que com talento de braços executavam, leigos, ledos, lépidos. Mas ele guiava-os, muito cometido, pelos sabidos melhores meios e fins, engenheiro e fazedor, varão de tantas partes; associava com eles, dava coragem.

– “Faz de conta, minha gente... Faz de conta...” – em seu bom sussurro, lábios de entre-sorriso, mas severo, de si inflexível, que certo. Matinava, dia por dia, impelindo- os, arrastando-os, de industriação, à dobrada dobadoura, a derrubarem mato e cortar árvores, no que era uma reformação – a boa data de trabalhos (Rosa, 2016, p. 86).

Despido da viuez trágica, Man’Antônio reconstitui sua inteireza. Enquanto o conteúdo da consciência de Paulo aflora no texto, desacelerando o ritmo da prosa em reflexões que retardam e prolongam as cenas, o tom vagaroso em “Nada e a nossa condição”, desse modo, ganha velocidade à medida que o fazendeiro abandona o gesto contemplativo e assume o novo ritmo que implanta na fazenda, como defende Lucas Simonette (2021, p. 89).

Como visto, o luto do fazendeiro desencadeia a vontade de reparar as desigualdades do mundo. No entanto, ele mantém aspectos de sua posição de poder, primeiro como “engenheiro”, porque reorganiza todo o espaço com objetivos definidos, e, depois, como “fazedor, varão”, porque aplica aos demais suas vontades inquestionáveis, já que somente ele tinha “sabidos melhores meios e fins”, excluindo os empregados de quaisquer intenções ou decisões. Aparentemente “manso tanto”, com falas ambíguas e gestos hesitantes, pois “sabia abanar a cabeça,

que não, que sim”, o agente da transição de ordens “guiava-os” e “associava com eles, dava coragem” para o trabalho braçal como um líder moral com seus “lábios de entre- sorriso” e, ao mesmo tempo, como um patrão “severo, de si inflexível, que certo” e “impelindo- os” sem aceitar questionamentos para as realizações de seus planos, avançando uma nova e moderna reformação sem abrir mão do exercício do poder. Assim, as reformas inauguraram um novo homem sem deixar para trás, contudo, hábitos característicos da velha ordem.

“Feita a fantasia”, a fabulação tornada realidade, movida pelo desejo de reforma interior, ganha também explicação objetiva: o enorme descampado da fazenda vai servir como amplo espaço ao gado, utilizando as “árvoreas deixadas para darem sombra aos bois no ruminar do calor”. Aquilo que atua como expressão da experiência do sujeito se revela também ação dirigida pela “previdente e calculadora sabedoria” (Rónai, 2020, p. 127) do patriarca, que, além disso, “também profetizara, nos negócios, e fora adivinho. Porque subiu, na ocasião, considerável, de repente, o preço do gado, os fazendeiros todos querendo adquirir mais bois e arrumar e aumentar seus pastos” (Rosa, 2016, p. 88). Desse modo, o velho patrão não só instrumentalizou a reforma das terras como “ocasião” vantajosa, como adiantou-se ao novo modelo econômico nacional à frente dos seus vizinhos, “passando-lhes à frente e sem nenhum alarde”. Nesse momento, “assumindo plenamente a condição móvel da vida, a transiência do devir, converter-se no ‘transitoriante’, termo cujo sufixo, ‘ante’, claramente indica que Man’Antônio é o agente, o titular da ação: é ele quem rege a própria transição” (Quintella, 2019, p. 17).

Pouco tempo depois, suas filhas “noivaram e se casaram”. O distanciamento, contudo, não é motivo de dores para o protagonista, que permanece “sozinho sim, não triste”. À medida que vai se despojando da posse do mundo e dos outros, esse afigura novamente enfeitiçado de felicidade e encanto. Afinal, o luto para Man’Antônio é engrenagem motivadora para a transmutação e inauguração do homem em novo, ou seja, a experiência da perda atua como disparo para o processo constante de mudança, curso natural da vida. Em outras palavras, é como se morte e vida fossem duas constantes, uma vez que a primeira impulsiona a segunda. Por esse motivo, o protagonista atravessa os despojamentos com “esperança”.

O conto de fadas atinge seu ápice numa visão de mundo sem contradições, que tem como núcleo o fazendeiro “beneplácito”: toda a ordem do mundo é, nele, uma só novamente. Mesmo assim, “permaneceu, de outrora a hoje-em-diante, ficou, que. Ali, em sua velha e erma casa, [...] feita uma mansão suspensa” (Rosa, 2016, p. 88). Como resultado, os tempos de felicidade retornaram para o protagonista, reintegrando a harmonia de sua consciência pelo despojamento da posse.

5. a condição social dos pobres

Em ambas as projeções de reformas dos protagonistas, contudo, os empregados, ainda que assalariados, permanecem inseridos na modernidade de modo ambíguo e contraditório. Em *S. Bernardo*, por exemplo, Paulo Honório inicia um devaneio em que imagina superar a crise que envolve sua vida, pois a

propriedade se poderia reconstituir e voltar a ser o que era. A gente do eito se esfalfaria de sol a sol, alimentada com farinha de mandioca e barbatanas de bacalhau; caminhões rodariam novamente, conduzindo mercadorias para a estrada de ferro; a fazenda se encheria outra vez de movimento e rumor (Ramos, 2009, p. 108).

Pela projeção, conquistaria a harmonia da propriedade novamente, vislumbrando uma fazenda mais modernizada pela “estrada de ferro”. A imagem de mudança pelas implementações, entretanto, não se estende à população pobre do eito, que permanece sob constante trabalho “de sol a sol” e “alimentada com farinha de mandioca”, ou seja, a projeção visa consertar o mundo por meio de uma modernidade seletiva, mantendo e conservando os empregados na mesma condição de antes. Os pobres moradores, além disso, seriam indistinguíveis na condição de “animais tristes”, visto que a reforma da fazenda produziria “muito choro e haveria muita praga. As criancinhas, nos casebres úmidos e frios, inchariam roídas pela verminose” (Ramos, 2009, p. 109). A condição de miserabilidade dos empregados, porque no limiar entre ação trabalhista e exploração servil, acusa os limites da proposta reformista, afirmado a manutenção do atraso na condição de vida insalubre como base da reforma projetada. Esta que, aliás, seria tributária de alguma humanidade perdida, posto que “Madalena não estaria aqui para mandar-lhes remédio”. O devaneio, desse modo, parece manter a lógica excludente do fazendeiro aos empregados, descritos por ele como

Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos.

[...]

Se eu povoasse os currais, teria boas safras, depositaria dinheiro nos bancos. compraria mais terra e construiria novos currais. Para quê? Nada disso me traria satisfação (Ramos, 2009, p. 109).

Além de miseráveis, os empregados da fazenda são desumanizados não só pelo trabalho servil, mas pela descrição grotesca que os animaliza e agrupa com base nas funções que exercem ao patrão: há os “bichos domésticos”, os do “mato” e os do “serviço do campo”, todos “bois mansos”. Mesmo a chegada de “lâmpadas elétricas” não era capaz de estabelecer novas relações trabalhistas, mas apenas ilumina a dinâmica obscura do trabalho. Ainda que Paulo Honório “povoasse os currais, teria boas safras, depositaria dinheiro nos bancos, compraria mais terra e construiria novos currais” (Ramos, 2009, p. 109), a mão de obra, indefinida como pasto humano, seria mantida nas mesmas condições de antes. O protagonista poderia se adequar ao novo regime econômico e lucrar novamente, mas reproduziria o modelo arcaico de exploração, de modo que a reforma projetada não constitui uma ordem menos desigual, mas contínuas formas de subjugação para os empregados. Reconhecido um “explorador feroz”, o protagonista toma consciência de sua incapacidade em se corrigir: “Se fosse possível recomeçarmos... Para que

enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige” (Ramos, 2009, p. 110), de forma que é apenas no passado, local do convívio pacífico e humanizador, que Paulo Honório projeta a felicidade e imagina alguma forma de socialidade menos violenta, enquanto a bruteza e a desigualdade da vida dos empregados impulsionam os seus projetos com o “banco” e o “gado”. Assim, a proposta de reforma seletiva atinge somente as bases econômicas do patrão, enquanto os pobres ficam sem eira e nem beira, indicando a manutenção social da desigualdade e íntima do caráter moral do herói.

A feição clandestina da sua imaginada transformação de mandante em figura benevolente parece forjar um retrato moral de arrependimento. No entanto, o protagonista não pretende se aproximar dos que lhe servem. De maneira cíclica, inicia e termina sua vida cumprindo os mesmos atos, uma vez que é incapaz de reproduzir qualquer forma moderna de convívio democrático e de escuta da alteridade, como quando, por exemplo, narra uma das famílias que trabalha para si:

A molecobra de mestre Caetano arrasta-se por aí, lambuzada, faminta. A Rosa, com a barriga quebrada de tanto parir, trabalha em casa, trabalha no campo e trabalha na cama. O marido é cada vez mais molambo. E os moradores que me restam são uns cambembes como ele.

Para ser franco, declaro que esses infelizes não me inspiram simpatia. Lastimo a situação em que se acham, reconheço ter contribuído para isso, mas não vou além. Estamos tão separados! A princípio estávamos juntos, mas esta desgraçada profissão nos distanciou (Ramos, 2009, p. 110).

Pela descrição, o protagonista reafirma o seu ajuizamento de classe diante dos seus empregados ao se referir a “mestre Caetano” como “molambo” e seus primogênitos como bando de “molecobra”, cujo sufixo “eba” tem valor depreciativo. A distância entre o proprietário e sua gente pobre em nada parece ser revogada. Antes, o protagonista reitera “que esses infelizes não me inspiram simpatia”. Mesmo após o fim trágico de sua esposa e a derrocada econômica, não consegue e nem pretende abolir o abismo de classe ou se aproximar dos que explora, acusando “o caráter de seu discurso autoritário, excludente e antidialógico” (Facioli, 1993, p. 54). Conformado com sua posição, declara: “Estamos tão separados” e isto basta. Além disso, põe a responsabilidade de sua brutalidade no exercício da “profissão”, pois “ela que me deu qualidades tão ruins”, assim como “a desconfiança é também consequência da profissão”. Isto é, o protagonista não se redime e nem assume inteiramente sua culpa, colocando-a no meio como fator determinante: “foi este modo de vida que me inutilizou”. Em lugar de revogar e se arrepender das ações que praticou, tenta traçar um perfil vitimado, a fim de aliviar o peso da culpa sem conseguir mudar de fato. Reproduz, como visto, o mesmo pensamento violento que calejou sua humanidade.

Já as reformas de Man’Antônio tornadas realidade, por sua vez, carregam sua ambiguidade característica: ainda que desapegue de tudo, desvencilhando-se de seus bens mais preciosos, não consegue abrir mão de traços característicos da antiga ordem, pois seus empregados, “esforçados e avindos, lerdos e mandriões, [talvez]

nem percebessem ali sujeição e senhoria, senão que, de siso, estimavam-no, decerto, queriam-lhe como quem" (Rosa, 2016, p. 89). O paternalismo do fazendeiro trajado de familismo "em seu dito cuidar e encaprichar-se" esconde a desigualdade conservada dentro do projeto de transição, empurrando aos "muitos camaradas" as condições de "sujeição e senhoria" sob nova feição, reproduzindo os mesmos hábitos de antes. Ausente a participação dos empregados nas decisões, o coronel manda como antes.

Tal condição parece mudar quando promove sua segunda grande reforma: "doou e distribuiu suas terras" aos empregados, mas "tudo procedido à quieta, sob espécie, com o industrio de silêncios, a fim de logo não se espevitar todo-o-mundo em cobiça, ao espalhar-se o saber do que agora se liberalizava ali, em tanta e tão espantosa maneira" (Rosa, 2016, p. 89). A fim de não estimular a cobiça alheia, segundo explica o narrador, todo o processo de desfazimento de bens ocorre de modo sigiloso e movido pela remissão do protagonista, que conclui o projeto de sua reforma pessoal. "Amerceamento justo – ou era a loucura e tanta? O grande movimento é a volta. Agora, pelos anos adiante, ele não seria dono de mais nada, com que estender cuidados" (Rosa, 2016, p. 89). Enquanto isso, "ele mesmo, de seu dinheiro ganho", enviava à sua família os últimos fundos de suas riquezas. "Ainda bem que genros e filhas nada querendo mais ter com aquela a-pique difícil fazenda, do Torto-Alto" (Rosa, 2016, p. 89), pois já não tinham qualquer posse daquelas terras. Cada vez mais Man'Antônio despoja-se de suas posses, transição que marca o rumo a um novo e derradeiro encantamento: o despojamento total. Dito de outro modo, a experiência da perda impulsiona no fazendeiro a transmutação completa do ser. Daí que o "fazer de conta" passe, pouco a pouco, a se confundir com viver, pois o fazendeiro coloca em realidade a sua fabulação, ou seja, ele "faz o nada acontecer" (Quintela, 2019, p. 19) e esse que conduz ao todo, de modo que o mito passa a ser a própria experiência da vida.

Os empregados, por sua vez, finalmente alcançariam o estado de humanidade. Ainda assim, esses permaneciam sendo evocados como "seus tantos servos, os benevolenciados, irreconheciam-no. Vai, ao ver, porém, que valia, a dádiva, rejubilavam-se de rir, mesmo assustados, lentos puladores, se abençoando" (Rosa, 2016, p. 89). Apesar de suas reformas, Man'Antônio conserva traços da antiga ordem, como o velho sino usado no antigo engenho para "comandar escravos assenzalados", ou seja, a entrada da distribuição agrária esconde a lógica patriarcal permanente, movimento formalizado na ambiguidade da palavra "engenheiro", substantivo atribuído ao protagonista que se refere tanto à esfera do ensino superior, quanto à colonial como dono de engenho. A grande massa de "pretos, brancos, mulatos, pardos" de empregados, agrupados pela condição social comum, dá vida ao "faz de conta" do fazendeiro e, ao mesmo tempo, permanece nas margens da fantasia, tornando sua situação igualmente ambígua: são trabalhadores chamados de "servos", membros próximos da casa-grande e, ao mesmo tempo, distantes do poder, construtores da reformação do futuro e mantidos na impossibilidade de decidirem os rumos de sua vida, cumpridores do "faz de conta" modernizador e incapazes de se colocarem num mundo igualitário entre patrão e empregados. Em outras palavras, a desigualdade social se afeiçoa à reforma econômica de terras, mantendo traços da antiga ordem, pois o fazendeiro

Fazia de conta nada ter; fazia-se, a si mesmo, de conta. Aos outros – amasse-os – não os compreendesse. Faziam de conta que eram donos, esses outros, se acostumavam. Não o compreendiam. Não o amavam, seguramente, já que sempre teriam de temer sua oculta pessoa a respeitar seu valimento, ele em paço acastelado, sempre majestade. Por que, então não se ia embora então, de toda vez, o caduco maluco estafermo, espantalho? Sábio, sedentariado, queria que progredissem e não se perdessem, vigiava-os, de graça ainda administrava-os, deles gestor, capataz, rendeiro. Serviam-no, ainda e mesmo assim. Mas, decerto, milenar e animalmente, o odiavam (Rosa, 2016, p. 90).

Apesar das reformas, Man'Atônio continua sendo visto hoje e “sempre [como] majestade”, conduzindo-os, pois “queria que progredissem e não se perdessem”. Exercendo o papel de domínio trajado de familismo, o acastelado-fazendeiro mantém algumas de suas práticas de dominação dos pobres, pois “vigiava-os, de graça ainda administrava-os” como se fossem os empregados sem terra de antes. Mesmo após efetivada a distribuição, os servos “sempre teriam de temer sua oculta pessoa a respeitar seu valimento”, pois seu poder de influência e fascínio sobre os outros permanece, já que sua figura indecifrável “a todos se impunha” como núcleo da ordenação social; permanecendo numa ordenação social que não almeja a participação popular e que depende das trepidações do “caduco maluco estafermo” senhorio.

6. O sertão dentro das coisas

Ambos os protagonistas, como visto, tentam apresentar novos comportamentos, mas enquanto Paulo Honório se revela incapaz de mudar, Man'Antônio descobre novas faces de si, assumindo novos comportamentos e mantendo alguns de seus hábitos ao longo das narrativas, movimento ambíguo entre mudança e permanência que ocorre representado em seus epítetos. Na passagem entre “ter sido e vir a ser”, isto é, entre mandatário e modernizador, o fazendeiro se converte diversas vezes ao longo do conto. Quando inicia sua primeira reforma, é descrito pelo adjetivo “transitório” por impor um novo regime ao mundo, transmutando o “vestido de funesto e intimado de venturoso” empreendedor. Depois, é evocado pelo neologismo “transitoriante”, quando resolve implementar a reforma de terras. Conforme se despoja do poder, a palavra muda de classificação e sentido, como analisou Lucas Simonette (2021, p. 116). Assim, a alteração morfossintática da palavra representa não só o progressivo processo de despojamento material, como a reforma interna da condição do protagonista, que se inclina verticalmente a noções mais potentes e afirmativas de mudança, isto é, a alteração representa cada uma das fases do seu trânsito de uma condição à outra. A reiteração desse movimento de passagem ocorre também pela constante referência sonora e morfológica à palavra “trânsito” em outras formas gramaticais, como “translucido”, “transpassava”, “transparência” e “transclaro”. A alteração gramatical do vocábulo “transitório” representa não apenas o sentido de mudança,

nesse sentido, mas também indica o inventivo trabalho do autor com o teor das palavras, uma vez que “submete-o a uma experimentação incessante, para testar-lhe a flexibilidade e a expressividade” (Rónai, 2020, p. 133).

Apesar dos resquícios coloniais em suas ações, a inesperada decisão de desapegos materiais de Man’Antônio revela, antes, a profunda mudança interior a que se submete por sua própria opção. O lucro e as terras passam a ser elementos dispensáveis, inúteis para o novo projeto de homem em vigor. É como se a perda da posse material equivalesse à construção da humanidade interior – aquilo que Paulo Honório falhou em atingir –, representando os momentos essenciais da transição do protagonista para o encantamento final: “morreu, fez de conta”. A disposição paratática, unindo sequencialmente o verbo “morrer” e o “faz de conta”, pressupõe que vida, morte e fabulação passam a ser momentos de uma coisa só. Dito de outra forma, o progressivo e completo despojamento e refazimento conduz Man’Antônio ao *Nada* como o grande movimento: a morte do criador garante a eternidade da sua fantasia, pois “no destinado se convertera”, ou seja, já não é mais um homem, mas a própria fabulação que criou, condição própria do mito. Vida e “faz de conta”, então, parecem não só imbricados, como serem condição essencial de um para o outro. Isto é, é como se a estória passasse a ser a própria História, pois já não importa mais o homem verídico diante de sua criação lendária, essa que surge como a realidade primeira.

Aspectos do mito também circundam a narrativa de Paulo Honório. Primeiro, ele ensaia formas menos violentas de vida, tentando se converter em explorado na figura do humilde esposo de Germana e, depois, como fiel agregado de seu Ribeiro, mas deságua no autorretrato animalizado como dominador voraz. Primeiro como “porco” e, ao cabo, como licantropo:

Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes. Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio. Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exibe essas deformidades monstruosas.

A vela está quase a extinguir-se.

Julgo que delirei e sonhei com atoleiros, rios cheios e uma figura de lobisomem (Ramos, 2009, p. 111).

Treva sob o luar circunda o ambiente obscuro dos últimos momentos do romance de 1934, colocando de parte a racionalidade e envolvendo o narrador-protagonista na bruma luminescente de uma vela em meio à calada da madrugada. Sem contato exterior algum ante a “janela fechada”, o fio da consciência e esclarecimento que resta refuga as bases do conhecido e se mescla com as fronteiras do simbólico. Mesmo assim, a visão turva de Paulo Honório enxerga o traçado avolumado de partes enormes de seu corpo. Nariz, boca e dedos compõem a autoimagem de um “lobisomem”, figura lendária própria dos folclore. Desse modo, se reconhece como uma projeção fantasmagórica, aproximando-se de estados próprios dos contos de fadas.

Sinal de mau agouro, a figura mítica da noite traz consigo, contudo, um diagnóstico para a violenta formação social do protagonista em meio à bruteza de

uma terra em que, às margens do humano e da barbárie, se cruzam o tempo todo: o homem que, nela crescido e promotor de golpes, teve de escalar pela violência algum lugar no mundo. Para vencer nessa ordem, se fez bicho, matando para viver e despojando-se de sua humanidade, de modo que somente pela prática brutal de violência aos outros que pode constituir, paradoxalmente, uma formação burguesa, como reconheceu Carlos Nelson Coutinho (1967, p. 153). Isto é, teve que se desumanizar e se embrutecer para ascender na ordem constitutiva do país, tornando-se figura ambígua que utiliza a desordem para ascender à ordem. “O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada” (Ramos, 2009, p. 108). Assim, a busca pela acumulação privada e o protagonista, “por sua forma arcaica de posse e dominação, não foram capazes de gerar uma sociabilidade integrativa, uma comunidade moderna”. (Facioli, 1993, p. 55). O modo bárbaro de comportamento que particulariza sua trajetória de ascensão social é também a ordem que constitui seu tempo histórico, o fim da República Velha. Como se sabe, esse período ficou conhecido pela mistura entre esfera pública e o exercício arbitrário de poder dos coronéis; movimento histórico implicado, com efeito, nas transgressões que Paulo Honório comete para performar suas vontades como fazendeiro. Basta pensar nas ameaças a Padilha, na expansão territorial ilegal da fazenda e nos crimes de todas as espécies que cometeu. Em outras palavras, a *infração é a ordem* constitutiva do exercício de poder e único caminho possível de acúmulo privado no país. Daí que o regime arcaico do mandonismo se torna presente em todos os passos e projetos burgueses do protagonista, enquanto a dimensão de uma sociedade democrática e igualitária se faz lenda. Como reconheceu Ana Paula Pacheco (2010, p. 81), o atraso constitui a realidade e a marcha dos novos tempos, ao passo que o vislumbre de um mundo mais justo permanece como coisa do passado, próprio da vida feliz morando no eito com Germana ou servindo seu Ribeiro. De modo ambíguo, suas práticas arcaicas se ligam, estranhamente, à marcha do desenvolvimento de sua fazenda e de sua vida, constituindo a ordem do avanço e progresso do futuro, como a implementação de uma nova disposição agrícola na fazenda, pela reposição do atraso.

O acirramento da decadência de Paulo Honório, no entanto, se deve tanto ao avanço da Revolução de 30, já dissemos, quanto ao suicídio da esposa, objeto ao qual impunha seu domínio. Incapaz de se modernizar ou de viver num mundo em que sua brutalidade deixa de ser ordem do dia, tanto na dimensão social, quanto na dimensão íntima do matrimônio, o mandonismo como único modo de vida que conhece fica deslocado de sentido e traz à tona sua feição animalizada, isto é, “sem o exercício da violência sobre os outros o sujeito se vê finalmente como menos do que homem” (Pacheco, 2010, p. 82). A imagem deformada e embrutecida do lobisomem, esfera mística dos contos de fadas, traça os resultados da aplicação da lógica do capital no homem, porque teve de animalizar-se para vencer na ordem econômico-social do país: é da anulação da alteridade e de sua própria humanidade que Paulo forjou sua trajetória, essa que surge às custas da incapacidade de consolidar uma existência e vida plena. Em resposta, o processo de fabulação e escrita tentam reconstituir a experiência perdida, mas não são capazes de recompor a inteireza do humano em Paulo Honório.

Isto é, a feição monstruosa da brutal dinâmica social brasileira surge representada pela dimensão lendária e esclarece as contradições da História, lendo-a melhor pelas suas potencialidades imaginativas. Uma forma de experimentação

do realismo emerge do mito, revelando uma condição ambígua do sujeito: no bojo do símbolo patriarcal, reside um homem que não é homem, mas bicho que resulta da violenta busca pelo acúmulo privado e pela destruição da alteridade como sua formação, performando a destruição do outro como imaginada possibilidade de construção de uma vida. Assim, as “deformidades monstruosas”, que surgem pelo ato inventivo de escrever e culminam na figura do lobisomem, dão a ver melhor a bárbara e desumanizadora lógica objetiva do sistema econômico-social que estrutura a realidade e que fez parte da constituição subjetiva do protagonista, compondo um esclarecimento e enquadramento integral do mundo pela deformação da realidade e pela revogação da razão no mito, ou seja, elas *deformam as bases racionais do mundo para enquadrar a ordem desordenada* em que ele se estrutura; emergindo um “realismo deformador”² (Gimenez, 2018, p. 190) pela negação da realidade e, ao mesmo tempo, capaz de traçar um diagnóstico aprofundado do mundo, como se a humanidade perdida só pudesse ser vista naquilo que não é humano e que escapa ao tempo reificado da realidade. Daí que, somente como monstro, o protagonista vislumbra a imagem retorcida de sua subjetividade. Não há vitória do humano, portanto, mas da “reificação” (Lafetá, 1978, p. 55): como Paulo Honório é tudo que domina e, sem ter o que possuir ou subjugar, não é nada senão homem dos destroços.

O grotesco na dimensão do mito também se mantém ao final de “Nada e a nossa condição”, momento em que o símbolo do sistema patriarcal é ameaçado de ser consumido:

Assim, a vermelha fogueira, tresenorme, que dias iria durar, mor subia e rodava, no que estalava, septo a septo, coisa a coisa, alentada, de plena evidência. Suas labaredas a cada usto agitando um vento, alto sacudindo no ar as poeiras de estrume dos currais, que também se queimavam, e assim a quadraginta escada, o quente jardim dos limoeiros. Derramados, em raio de léguas, pelo ar, fogo, faúlhas e restos, por pirambeiras, gargantas e cavernas, como se, esplendidíssimamente, tão vã e vagalhã, sobre asas, a montanha inteira ardesse. O que era luzência, a clara, incôngrua claridade, seu tétrico radiar, o qual transpassava a noite.

Ante e perante, a distância, em roda, mulheres se ajoelhavam, e homens que pulando gritavam, sebestos, diabruros, aos miasmas, indivíduos. De cara no chão se prostravam, pedindo algo e nada, precisados de paz (Rosa, 2016, p. 51).

Na noite adentro, tem início a queima da casa-grande erguendo-se sob a paisagem natural da fazenda, como se “a montanha inteira ardesse” ante a luminescência e a fumaça das chamas, “o qual transpassava a noite”. A graduação de cores entre a “claridade” do fogo e a vasta escuridão da noite dá força ao cenário medonho da grande fogueira cobrindo feito “asas” de fuligem o céu estrelado e, ao mesmo tempo, preenchido com o canto trágico dos empregados que clamavam em dor o incêndio da morada do fazendeiro. A contradição desse lamento coletivo

² O crítico retoma a discussão acerca das especificidades do realismo do autor alagoano iniciada por Otto Maria Carpeaux ([s.d.] apud Gimenez, 2018, p. 190).

diante da destruição do símbolo do poder patriarcal, porém, guarda alguma coerência: no mundo em que o patriarcado se refaz no presente, aperfeiçoando-se do plantio ao gado e da posse de terras ao capital privado, a voz coletiva dos pobres carrega uma frágil consciência da desigualdade social como condição incontornável, antevendo uma “enormidade de males e absurdos castigos”, posto que as formas violentas de exploração colonial “recairiam” mesmo após morto o fazendeiro. Tomados pelo medo coletivo em face de um futuro incerto, o grupo de empregados emerge desumanizado: no amplo pasto e “de cara no chão”, as “mulheres se ajoelhavam, e homens que pulando gritavam, sebestos, diabruros, aos miasmas, indivíduos” (Rosa, 2016, p. 91). As figuras sebentas (porcas, sebosas), exalando a putrefação das “poeiras de estrume dos currais” queimados, rastejam em súplica, cujo traçado grotesco repisa a tragicidade de sua condição uníssona, compondo a imagem de um grande curral humano. Mesmo após a morte do algoz e a queima do ícone de seu poder, não atingem a condição cidadã. Antes, são menos que gente, animalizados e regredindo para condições sub-humanas qual porcos confundindo-se na noite com os rebanhos que ali pastam de dia. Sem eira nem beira, vivem como “sequazes homens” acostumados “só de ser, servir e viver”. Da bruteza do trabalho braçal como única forma de existência que conhecem, surgem quase homens, pois a violenta formação de suas subjetividades é atrelada e determinada em servir à “necessidade de desígnio” do patrão. Meio gente, meio bichos, a massa inumana e indistinta na condição de extrema bestialização permanece como antes, “pedindo algo e nada, precisados de paz”. Nem a distribuição de terras nem a morte do patrão garantem a sua autonomia social como indivíduos burgueses, pois chegam ao fim temerosos e incertos nos rumos de sua vida, curvando-se ao poderio. Mantidos à margem do processo histórico do capital, os empregados regridem a condições bestializadas, inflados pelo mito que criaram e presos na fabulação que passa a ser a própria História: são os porcos que preenchem a paisagem descampada, mesmo após morto o fabulador de estórias.

Justamente na passagem de décadas entre ambas as narrativas, as fronteiras entre humano e inumano, ordem arcaica e modernidade, continuam se cruzando, trazendo à tona pela ambiguidade as moléstias do sistema patriarcal e as contradições da modernidade pelo mito: o símbolo da decadência do poder surge, de um lado, encarnado por um lobisomem, e, do outro, cultuado por um grupo de meio homens e meio porcos. Como analisou Luiz Roncari (2023), *é como se estivéssemos num tempo que é do místico e, ao mesmo tempo, historicamente determinado, ou seja, de volta ao mundo ambíguo do Sertão* como instância social pretensamente superada, local em que os limites entre a realidade e a fabulação, a ordem e a desordem se alternam a todo momento, “coexistindo mescladas no sertão que é o mundo misturado. Não é à toa que esse é o lugar do atraso e do progresso imbricados, do arcaico e do moderno enredados” (Arrigucci, 1994, p. 17). Mesmo após a chegada da Revolução de 1930 e, três décadas depois, as prerrogativas do Governo de Juscelino Kubitscheck, aspectos do mito e da esfera do Sertão continuam constitutivos não apenas da realidade, mas do próprio movimento da História nacional.

Seja como for, as imagens finais apontam a incapacidade de se constituir de modo pleno uma socialidade moderna no país, de modo que a modernidade parece se constituir do regime do mandonismo, do acúmulo desigual e da exclusão

das massas pobres. Desse modo, o “fazer de conta” de ambos os protagonistas está calcado nos processos materiais da história da acumulação privada do capital no país.

7. considerações finais

O tema do patriarcado costuma ser analisado na literatura, por vezes, como característica da realidade social imediata e distinto, supostamente, das formas de fabulação. Mito, de um lado, e realidade, do outro, no entanto, se revelam no seio da obra literária como partes integrantes um do outro. Ambos os protagonistas de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, por sua vez, parecem oscilar o tempo todo nessa relação complementar, de modo que o “fazer de conta” parece não só se confundir com a vida, como ser a própria ação de viver.

Ao final da trajetória de Paulo Honório e Man'Antônio, como analisado, ambas as narrativas compõem o retrato deformado do patriarcado, rompendo a representação objetiva e racional pela intromissão de imagens grotescas e ambíguas próprias do campo do mito e da esfera do Sertão como imagem desfigurada e representativa do processo social brasileiro. Na recusa da História pela estória, assim, o “fazer de conta” dos protagonistas apreende não só a experiência da existência desses sujeitos, como as ambiguidades da modernidade, compondo a contrapelo um enquadramento do mundo pelo mito e como este passa a ser a própria realidade; fato que reconstitui uma História mais íntegra e profunda.

referências bibliográficas

ARRIGUCCI, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Revista Novos Estudos Cebrap*, n. 40, 1994, pp. 7-29. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-40/#59154c7296baa>. Acesso em: 29 fev. 2024.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: Ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARONE, Edgard. Coronelismo: definição histórica bibliografia. *Revista de Administração de Empresas*, v. 11, 1971, pp. 85-92.

COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: *Literatura e Humanismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

FACIOLI, Valentin. Dettera: ilusão e verdade-sobre a (im)propriedade em alguns narradores de Graciliano Ramos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 35, pp. 43-68, 1993. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i35p43-68>. Acesso em: 29 fev. 2024.

GIMENEZ, Erwin Torralbo. O capítulo 19 de São Bernardo: fusão, transfusão, confusão. *Literatura e Sociedade*, v. 23, n. 28, pp. 183-193, 2018. DOI: Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/152440>. Acesso em: 29 fev. 2024.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*, v. 58, 1978, pp. 192- 217.

PACHECO, Ana Paula. A subjetividade do Lobisomem (São Bernardo). *Literatura e Sociedade*, v. 15, n. 13, 2010, pp. 66-83. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i13p66-83>. Acesso em: 29 fev. 2024.

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Graciliano Ramos*. São Paulo: Nankin, 2006.

QUINTELLA, Carolina Raquel do Amaral. *O grande movimento é a volta: “Nada e a nossa condição”, de Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2019.

RAMOS, Graciliano (1934). *São Bernardo*. São Paulo: Record, 2009.

RÓNAI, Paulo. *Rosa & Ronai*: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador. In: MARTINS, Ana Cecilia Impellizieri (Org.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

RONCARI, Luiz. Primeiras estórias: o livro das margens (Notas de aula). In: *Fortunas críticas: história da crítica literária brasileira através de autores ou obras (Curso de pós-graduação)*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2023.

ROSA, João Guimarães. Nada e a nossa condição. In: ROSA, João Guimarães Rosa. *Primeiras estórias*. Nova Fronteira, [1962] 2016, pp. 84-91.

SIMONETTE, Lucas. *Figurações do patriarcado em Guimarães Rosa*: leitura de A volta do marido pródigo, Nada e a nossa condição e Esses Lopes. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.8.2021.tde-28062021-183128>. Acesso em: 27 fev. 2024.

Algumas considerações sobre as afinidades entre a estética marxista e a redução estrutural de Antonio Candido

Some Considerations on the Affinities Between Marxist Aesthetics and the Structural Reduction of Antonio Candido

Autoria: Vinícius Victor Barros

ORCID: <https://orcid.org/0002-3342-3312>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9445180194072983>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaeas.2024.221572>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaeas/article/view/221572>

Recebido em: 24/01/2024. Aprovado em: 11/05/2024.

Editores responsáveis: Murillo Clementino de Araujo e Bruna Martins Coradini.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, ano 13, n. 24, jan./jun., 2024. E-ISSN: 2525-8133

Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaeas>. Contato: opiniaeas@usp.br

 [fb.com/opiniaeas](https://www.facebook.com/opiniaeas)  [@revista.opiniaeas](https://www.instagram.com/revista.opiniaeas)  <https://usp-br.academia.edu/opiniaeas>

Como citar (ABNT)

BARROS, Vinícius Victor. Algumas considerações sobre as afinidades entre a estética marxista e a redução estrutural de Antonio Candido. *Opiniões*, São Paulo, ano 13, n. 24, jan./jun., pp. 202-218, 2024. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaeas/article/view/221572>. DOI:

<https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaeas.2024.221572>. Acesso em: XX mês. 20XX.



Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)

Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, con quanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniões* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

algumas considerações sobre as afinidades entre a estética marxista e a redução estrutural de antonio candido

Some Considerations on the Affinities Between Marxist Aesthetics and the Structural Reduction of Antonio Candido

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.221572>

Vinícius Victor Barros¹

Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, GO, Brasil.

 <https://orcid.org/0000-0002-3342-3312>

 <http://lattes.cnpq.br/9445180194072983>

 victorbarros.adm@gmail.com

¹ Vinícius Victor Barros é doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás.

Resumo

Este artigo almeja discutir a noção de redução estrutural proposta por Antonio Candido a partir do que se defende como uma profícua aproximação com o materialismo histórico-dialético, que rege a estética marxista. Com esse objetivo em mente, procura-se estabelecer aproximações coerentes entre determinados momentos da obra do crítico, nos quais a redução estrutural é delineada de alguma maneira, e o pensamento de autores basilares da tradição, como Marx, Engels, Lukács, dentre outros. Ao revisitar tais afinidades, busca-se compreender a noção candidiana como processo de mediação estética da realidade objetiva e dos processos socio-históricos humanos. Por fim, mencionam-se algumas interpretações equivocadas das bases teóricas que sustentam a redução estrutural, além de aventar hipóteses que justifiquem tais leituras redutoras.

Palavras-chave

Antonio Candido. Redução estrutural. Estética marxista. Marx. Lukács.

Abstract

This article aims to discuss the notion of structural reduction proposed by Antonio Candido based on what is argued to be a fruitful approach to historical-dialectical materialism, which governs Marxist aesthetics. With this objective in mind, it seeks to establish coherent connections between certain moments in the critic's work, where structural reduction is outlined in some way, and the thoughts of foundational authors in the tradition, such as Marx, Engels, Lukács, among others. By revisiting these affinities, the goal is to understand Candido's notion as a process of aesthetic mediation of objective reality and human socio-historical processes. Finally, some misinterpretations of the theoretical foundations supporting structural reduction are mentioned, along with hypotheses that justify such reductive readings.

Keywords

Antonio Candido. Structural reduction. Marxist aesthetics. Marx. Lukács.

introdução

Na produção intelectual de Antonio Candido tem lugar de destaque a noção de redução estrutural para a análise dos textos literários. No ensaio “Crítica e sociologia”, de 1965, capítulo abre-alas de Literatura e sociedade (1965), o autor já delineava o cerne desse princípio metodológico que visava, em linhas gerais, compreender os caminhos pelos quais os elementos tidos como externos às obras poderiam ser internalizados em estruturas literárias. Posto de outro modo, nas palavras do próprio Candido (2000b, p. 6, grifo do autor): “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”. Nesta breve, porém substantiva passagem, pode-se sublinhar os contornos daquilo que, anos mais tarde, se tornaria a importantíssima noção de redução estrutural. Estes tênuos contornos surgem no horizonte de nosso autor a partir de uma das raras, porém sempre cuidadosas, menções diretas ao pensamento estético de Georg Lukács, mais especificamente à obra de juventude do autor magiar, *Zur Soziologie des modernen Dramas*, de 1914.² Para o crítico brasileiro, o núcleo do problema ali abordado poderia ser resumido na indagação lukacsiana acerca da qualidade e da importância dos elementos sócio-históricos para a composição das estruturas sob as quais se assentam as obras literárias. Quer dizer, seriam tais elementos concretos e objetivos uma questão de indispensável necessidade ou de mera possibilidade para a estrutura em si? Isso é, se, de fato, esses elementos são importantes, em que medida eles seriam necessários para a composição? Ou, pelo contrário, se não são necessariamente determinantes, seriam eles apenas possibilidades de realização do valor estético das obras? (Lukács, 1961, p. 262 apud Candido, 2000b, p. 6, grifo nosso).

No prefácio de *O discurso e a cidade* (1993) a redução estrutural aparece conceituada como: “o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada por si mesma, como algo autônomo” (Candido, 2010a, p. 9). A essa ideia, cujos desdobramentos serão enormes para a crítica brasileira, acrescentamos que tal autonomia da estrutura é apenas relativa uma vez que, partindo da inescapável objetividade do mundo real em que se realiza, o artista elabora, via trabalho estético, um mundo novo cujas leis são capazes de fazer sentir melhor a própria realidade originária inspiradora. Como bem observa Hermenegildo Bastos (2016, p. 15), estaria contido nessa relação certo entendimento de processo, de movimento, de “vir a ser” ou de “tornar-se” algo novo que se difere da realidade primeira que porventura serviu ao artista como ponto de partida, ao mesmo tempo que a ela se liga de modo indissociável. Sob essa

² As opiniões de Candido sobre Lukács, bem como sobre a estética marxista em geral, não raro, podem soar como contraditórias. Em entrevista, quando questionado acerca das suas fontes e influências teóricas, o crítico brasileiro afirma: “nunca adotei a crítica marxista, acho a crítica de Lukács, como crítica, lamentável. [...] Agora, Lukács como teórico, é extraordinário” (Candido, 1997, p. 17). Entretanto, na mesma entrevista, logo adiante ele reformula: “minha ambição foi sempre fazer uma certa coisa e depois eu a vi bem formulada no Lukács” (Candido, 1997, pp. 20-21). De fato, como o presente trabalho pretende esclarecer, por parte de Candido nunca houve uma adesão irrestrita aos postulados da crítica estética marxista, ao passo que, tampouco, houve qualquer tipo de negação quanto às influências da mesma em sua obra. Daí, a ampla necessidade de identificarmos os elos evidentes dessa dinâmica, como relações de “afinidades eletivas”.

perspectiva, como nos mostra Cândido (2000b, p. 13), a presença da realidade na arte, ou seja, a *mimese*, atuaria sempre como uma forma de *poiese*. Isso significa, em outras palavras, que o esforço de elaboração estética não deve ser compreendido, de forma alguma, apenas como imitação passiva, determinada e mecânica da objetividade concreta e dos processos humanos imediatos; na verdade, deve ser encarada como um complexo exercício de criação mediada de um mundo à parte, porém, dotado de leis e características próprias que podem e devem ser avaliadas por si mesmas. A imaginação poética subjetiva, portanto, antes torna a realidade inteligível do que a elimina do processo estético.

i.

Ao propor um caminho de análise literária situado nas antípodas da reprodução fotográfica da realidade, Antônio Cândido trouxe ares novos ao abafado ambiente da crítica brasileira que se encontrava à época imerso em perspectivas teóricas essencialmente deterministas, como o formalismo linguístico, o sociologismo, o estruturalismo e o marxismo vulgar. Esse aspecto de renovação intelectual foi observado argutamente por José Guilherme Merquior, que afirmou:

Não ignoro que o exemplo da obra e do ensino de Antônio Cândido foi talvez o principal antídoto contra a estruturalice (e agora, as pós-estruturalices) nos nossos estudos de letras. Graças, em grande parte, ao seu influxo, a nova crítica brasileira esteve longe de sucumbir totalmente à hipnose formalista (Merquior, 1970, p. 122).

A preocupação com essa nova possibilidade pode ser observada, por exemplo, no prefácio à terceira edição de *Literatura e sociedade*, em 1972; ocasião em que Cândido (2000a, pp. 1-2) afirma ter pretendido evitar o usual ponto de vista paralelístico que consistia, essencialmente, em “mostrar, de um lado, os aspectos sociais e, de outro, a sua ocorrência nas obras, sem chegar ao conhecimento de uma efetiva interpenetração”. Tal passo está presente também nas linhas de “Dialética da malandragem” (1970), oportunidade em que a noção de redução estrutural, que comanda a análise do ponto de vista do método, atua na percepção da realidade historicamente localizada do romance de Manuel Antônio de Almeida em função de seus aspectos estruturantes. Desse modo, Cândido não toma os aspectos objetivos apenas como detalhes externos e pitorescos referentes aos planos mais imediatos da obra; tampouco os lê como algo exclusivo do processo interno de composição formal; na verdade, tais aspectos são abordados enquanto facetas dialeticamente inerentes às duas ordens de análise que se complementam e oferecem certa perspectiva de totalidade do objeto literário.

A partir desse ângulo de análise, Cândido (2010b) demonstra que *Memórias de um sargento de milícias* (1854) não deveria ser compreendido estritamente como documento de época ou como compêndio dos costumes fluminenses do século XIX – embora esteja evidente o solo socio-histórico sobre o qual repousa a obra. O romance deveria ser tomado, isso sim, enquanto esforço criativo no qual aspectos específicos da realidade foram, de alguma maneira,

habilmente organizados e mediados esteticamente por seu autor. Ao se evitar a simples interpretação documentária, evita-se ainda a ancoragem do livro em um tempo ou situação específicas. Com efeito, promove-se certa visada crítica capaz de considerar a relevante possibilidade de que os receptores da obra não apenas podem se ver diretamente envolvidos com a trama e a realidade artisticamente configuradas, como também considera que eles, de algum modo, sejam capazes de tomar as experiências estéticas ali proporcionadas como particularmente suas. Por esse ângulo, levando em conta a atuação conjunta dos elementos internos e externos na estrutura da obra, Cândido (2010b) identifica um sinuoso e representativo movimento de sociabilidade cuja principal característica consistia na capacidade de um estrato específico de personagens (os homens pobres e livres) em oscilar, sem grandes pudores ou consequências, entre as instâncias da norma e da transgressão. Tal lógica dialética da ordem e desordem, além de compor a base estrutural das *Memórias*, permitirá ainda que Cândido promova uma aproximação importante entre a realidade esteticamente configurada e os recursos socio-históricos brasileiros. Desse modo, literatura e sociedade não apenas interagem como se iluminam reciprocamente no ato crítico.

A proposta de redução estrutural, nesse sentido, define o método de análise capaz de iluminar o espaço profundo em que a literatura e a sociedade se tocam, se confundem e, ao mesmo tempo, se diferenciam. Neste processo a pedra de toque é, essencialmente, o trabalho estético, a imaginação e a vivência do artista que se dão em relação de proximidade com os dados objetivos que, direta ou indiretamente, lhe circundam e influenciam. Quer dizer, a redução da infinidade de aspectos externos, de acordo com a perspectiva proposta por Cândido (2010b), refere-se ao processo de *intensificação* e *articulação interna*, ou seja, de formalização dos elementos sociais, históricos, filosóficos, psicológicos etc., em uma determinada estrutura literária coerente e capaz de transmitir sentido.

Se, conforme sublinhou Roberto Schwarz (1987), no âmbito da crítica e da teoria literária brasileira o afastamento das noções deterministas de reprodução artística da realidade, iluminada pela noção candidiana de redução estrutural, significou uma inovação em muitas frentes; na Europa, a questão já era mais ou menos considerada e debatida, no mínimo, desde a antiguidade clássica com os estudos de Aristóteles. É só a partir da segunda metade do século XIX, entretanto, que se começa a delinear as primeiras formulações estéticas efetivamente fundadas em observância com possíveis influências advindas da objetividade real. No âmbito específico do marxismo, essa preocupação se tornará uma disciplina do pensamento perpassada por um sem-número de polêmicas e embates que não cabem aqui serem individualmente retomadas. Todavia, em linhas gerais, compreende-se que, na filosofia do materialismo histórico dialético, a arte figura como a tomada de consciência acerca dos objetos do mundo sob a forma cognitivo-representativa. Tal concepção é possível de ser identificada a partir das questões iniciais que os próprios fundadores da tradição, Karl Marx e Friedrich Engels, colocaram acerca da essência estética da arte, da sua relação em torno da natureza e do significado das modalidades características desta forma específica de representação da realidade objetiva.³

³ Conforme Guido Oldrini (2019, pp. 43-44) deixa claro acerca da teoria estética, “em Marx e Engels faltam o desenvolvimento, não os princípios. Não se trata neles apenas de exemplos ou referências ou enfoques desconexos, mas de um tecido coerente de argumentações”.

A preocupação acerca dos meandros da intensificação artística da realidade permanecerá objeto de eminente interesse para vários outros pensadores da tradição marxista. Nomes importantes como Karl Kautsky, Gueorgui Plekhanov e Franz Mehring foram os responsáveis pela continuação e desenvolvimento dos postulados estéticos apenas aventados por Marx e Engels. Dentre esses próceres, têm lugar de destaque os trabalhos de Georg Lukács (1966a, pp. 21-22, tradução nossa), para quem, em sua monumental *Estética* (1963), a infinidade intensiva e extensiva do mundo objetivo impõe a todos os seres vivos “uma adaptação, uma seleção inconsciente no reflexo”. Esta seleção”, continua o esteta magiar, “sem prejuízo de seu caráter, fundamentalmente objetivo”, possui um “componente subjetivo impossível de eliminar”, a qual está condicionada ao homem de modo social (Lukács, 1966a, p. 22, tradução nossa). Nota-se, portanto, a consonância dessa perspectiva, que pretende unir objetividade e subjetividade estéticas, com o referido juízo de Cândido (2000b, p. 13) acerca da indissociável relação entre *mimese* e *poiese* no ato de elaboração artística. De maneira muito próxima, para ambos os críticos, a seleção de aspectos objetivos no ato de redução, mediação e reprodução artística do mundo, tem a ver tanto com o trabalho de enriquecimento e aprofundamento das capacidades humanas coletivas em se apropriar da realidade em que se inserem (através do trabalho e da reflexão), quanto do caráter subjetivo e individual em que cada escritor lida, interpreta ou pressente as questões de seu próprio *hic et nunc*.

Conforme Lukács (1966b) bem nota a partir dos princípios da teoria do reflexo elaborada por Lênin em seus *Cadernos filosóficos* (1932), é impossível compreender, reconfigurar ou reproduzir, quer seja cientificamente, quer seja artisticamente, toda a complexidade objetiva da realidade. O máximo que nos é permitido alcançar enquanto humanos limitados é a trabalhosa elaboração de conceitos, abstrações, formulações, leis e sistemas que se aproximam, nunca de maneira exata, desse ou daquele aspecto objetivo mais ou menos latente. Sendo assim, tanto na ciência, quanto na arte, a interação humana com a realidade ocorre via seleção, redução e mediação de impressões sensíveis, limitadas e intensificadas. Tal interação pode ocorrer de maneira consciente, mediada e altamente elaborada, a exemplo da composição de um quadro ou de um poema, como também pode ocorrer, o que é ainda mais comum, de maneira absolutamente inconsciente, imediata e instintiva. A respeito dessa última, Lukács (1966b) oferece como exemplo a natural e involuntária reação a um determinado objeto porventura arremessado em direção aos nossos olhos; de modo que não há espaço de tempo para que se reflita sobre a natureza da ação perpetrada, simplesmente se reage mecanicamente a ela.

Todavia, especificamente no âmbito da arte, o caráter subjetivo da redução e da mediação da realidade objetiva exige uma relação tal que não se impõem sempre de modo tão espontâneo e instintivo como no exemplo lukacsiano acima. Muitas vezes, ainda que inconscientemente, a seleção dos aspectos reais a serem elaborados esteticamente se relaciona com resultados prévios oriundos da “recoleção de experiências, da fixação de reflexos condicionados etc.”, já concebidos no decorrer dos mais variados processos da convivência social humana ao longo da história (Lukács, 1966b, pp. 13-14, tradução nossa). Logo, como põe em evidência Alexandre Cheptulin (2004, p. 267), no mundo real não existe nenhuma forma de representação notadamente pura, quer dizer, “todo sistema

relativamente estável de ligações, é um sistema de ligação desses ou daqueles elementos da realidade objetiva" acondicionados em uma estrutura também relativamente estável dos processos materiais. Desse modo, no trabalho de formalização interna dos elementos externos à que estamos nos referindo, as ligações objetivas e subjetivas são tomadas, a partir da totalidade de determinada estrutura literária, em clara disposição dialética. Ou seja, nessa dinâmica não existe qualquer tipo de subordinação programática entre as determinações concretas e as criativas; fato que não exclui, entretanto, a possibilidade de certo predomínio de uma instância sobre a outra, a depender do objetivo e do talento do artista. Tal perspectiva demonstra que, embora evidentemente existam gênios da raça capazes de enxergar horizontes mais distantes a partir de suas atalaias criativas, as bases dessas estruturas subjetivas não pairam em qualquer espécie de vácuo das relações coletivas ou mesmo na simples inspiração individual. Na verdade, todo ato criativo está fundamentalmente assentado sobre a concretude das inevitáveis e dinâmicas circunstâncias sócio-históricas que cercam o artista.

ii.

Isso posto, comprehende-se que a noção de redução estrutural candidiana considera arte e sociedade enquanto totalidades específicas e relativamente independentes; entretanto, no ato próprio da elaboração estética, ocasião em que ambas as totalidades se cruzam, se confundem e se diferenciam, o que sobressai é uma relação dinâmica de caráter essencialmente dialético. Em outras palavras, para Cândido, o texto literário deve ser tomado com uma totalidade em si, porém não se trata de algo hermeticamente fechado e isolado de qualquer outra determinação, mas de uma totalidade notadamente articulada no âmbito de algo ainda mais elaborado e complexo que são os processos sócio-históricos humanos. Tais vínculos entre totalidades de naturezas distintas, sejam elas simples ou complexas, artísticas ou sociais, constituem a verdade mais profunda da tradição marxista. Quer dizer, o materialismo histórico e dialético, cerne do marxismo e, portanto, das suas investigações estéticas, não admite que as formas de objetividade, isso é, das categorias correspondentes aos objetos do mundo e às suas relações e representações, sejam produtos exclusivos de uma determinada consciência soberana e absoluta que acredita em uma espécie de autocriação do homem rumo um ideal de espírito ou de beleza - como o fazem, por exemplo, as perspectivas de Hegel e Kant. Pelo contrário, no âmbito da arte, o marxismo vê na relação dialética entre as formas de totalidade um sem-número de possibilidades de representações e apreensões da própria realidade objetiva concebida sob o crivo da criação e do trabalho estético.

Nessa perspectiva, para o marxismo, qualquer aspecto da realidade, ao ser representado, reduzido e mediado artisticamente, deve ocorrer no contexto de um processo que seja, simultaneamente, formalmente unitário em suas próprias contradições e eminentemente concreto. Afinal, lembremos, com Marx, que o concreto é ele próprio síntese e culminância de um elaborado processo:

O concreto é concreto por ser a síntese de múltiplas determinações, logo, unidade da diversidade. É por isso que ele

é para o pensamento um processo de síntese, um resultado, e não ponto de partida, apesar de ser o verdadeiro ponto de partida e, portanto, igualmente o ponto de partida da observação imediata e da representação. O primeiro passo reduziu a plenitude da representação a uma determinação abstrata; pelo segundo, as determinações abstratas conduzem à reprodução do concreto pela via do pensamento (Marx, 2007, pp. 256-257).

O que Marx (2007) contrasta aqui é, de modo geral, duas formas distintas de apreensão e representação da realidade a partir da atividade do sujeito no processo gnosiológico. A primeira, de fundo idealista hegeliano, não concebe o esforço de conhecimento como processo real de apropriação do mundo real por parte da consciência de sujeitos reais. Quer dizer, a história concreta de toda a humanidade só interessa enquanto ocasião, caminho ou etapa a ser superada em direção a um desenvolvimento posterior de um plano predeterminado que Hegel chamou de Ideia Absoluta. Sendo assim, o sujeito do conhecimento não é o homem concreto, com suas atividades práticas e materiais, desejos e necessidades, vícios e virtudes; mas uma consciência abstrata e idealizada. No sentido contrário, a segunda forma de apreensão da realidade proposta por Marx (2007), entende que a humanidade não se afirma no mundo e na história de acordo com qualquer plano preestabelecido ou razão transcendente, mas por uma série de contingências históricas, materiais e altamente dinâmicas. Desse ângulo, não são as determinações concretas que caminham rumo a ideia, mas a ideia que atua enquanto elemento essencial dos processos de apreensão e representação (na qual se inclui a arte) das determinações concretas humanas.

Observa-se, então, que o esquema histórico de Hegel está subordinado a uma lógica apriorística aviltada dos sentidos e da materialidade, o que influenciará substancialmente na maneira como a arte passa a ser compreendida e interpretada por esse enfoque. De acordo com o que sublinha Lukács (1966a, pp. 12-14, tradução nossa), o “universalismo filosófico da estética hegeliana” e “seu modo histórico-sistemático de sintetizar as categorias”, é sempre exemplar para qualquer abordagem estética; ainda que pese em seu desfavor o mencionado intuito em capturar a essência da realidade e, ao mesmo tempo, deduzi-la a partir do desdobramento interno pouco palpável da ideia. Todavia, para o esteta magiar, é somente com o materialismo histórico dialético que a noção de um reflexo mecânico e fotográfico da realidade na arte é efetivamente superado. Afinal, vale reforçar, como o próprio nome indica, a tradição idealista, sobre o qual se assenta a estética de Hegel, considera todas as formas de consciência, entre elas a da arte, como hierarquicamente estabelecidas em conexão com o mundo metafísico e ideal das ideias. Além disso, tal tradição de pensamento tende a conceber as categorias de interpretação da realidade como possuidoras de uma essência supratemporal, eterna e imutável.⁴ Algo que se distancia, em muito, do horizonte do materialismo

⁴ É importante ressaltar que forma de consciência, ou "consciência em si e para si", constitui uma categoria fundamental de toda a filosofia hegeliana; ela se refere ao processo pelo qual a mente humana tem que passar a fim de alcançar a compreensão do mundo e de si mesma. Em sua obra magna, a *Fenomenologia do espírito* (1807), Hegel descreve essas formas de consciência como "autoconhecimento" e "conhecimento do mundo", que são interdependentes e se desenvolvem juntas rumo a Ideia Absoluta. Para o filósofo alemão, a consciência é sempre um processo em andamento,

dialético que, além de considerar as categorias de conhecimento e representação do mundo a partir do crivo do tratamento e dos processos históricos, ainda comprehende na “universalidade do reflexo da realidade, o fundamento de todas as interações do homem com seu entorno” (Lukács, 1966a, pp. 22-23, tradução nossa). Ou seja, como Marx e Engels (2007, p. 94) nos alertam n’*A ideologia alemã* (1932), em vez de partirmos do céu para a terra, isso é, de dogmas ou especulações pouco palpáveis, frutos da ideia e da consciência, é necessário partir do real, do efetivamente existente, do empiricamente verificável, enfim, da terra para o céu.⁵

A estética de inspiração marxista comprehende que a realidade objetiva, que se manifesta nos mais diversos modos de reflexo da consciência artística, está submetida ao movimento e à alteração ininterrupta, a depender a influência ativa humana. Ainda segundo Lukács (1966a, p. 23, tradução nossa), “a realidade mesma é histórica segundo a sua essência objetiva”, dessa maneira, na arte, “as determinações históricas, de conteúdo e forma” são aproximações mais ou menos adequadas a esse ou aquele aspecto da realidade com que se relaciona. Na noção de redução estrutural candidiana essa ideia de dinamicidade histórica da realidade e de suas representações aproximadas é importante e inescapável. Conforme mencionado, a relativa autonomia da estrutura literária, sobre a qual as análises de Cândido se debruçam, só pode ser efetivamente considerada quando comprehendida como a síntese momentânea de certas determinações socio-históricas trabalhadas esteticamente tanto ao nível da forma, quanto do conteúdo. Essas determinações, porém, são lidas pelo crítico a partir da aproximação com o ângulo do materialismo histórico dialético, o que significa tomar os processos da realidade não como sequências lineares de fatos perfeitamente encadeados e em relação harmônica de causa e efeito; mas como um complexo novelo de eventos e circunstâncias mais ou menos contraditórias a partir do qual determinados fios são selecionados, pinçados e articulados no tear da composição artística.

iii.

No conjunto do pensamento de Antonio Cândido, tal perspectiva dialética e materialista dos processos socio-históricos inerentes à análise da composição literária, não constitui necessariamente uma novidade ocasionada pela noção de redução estrutural. Na verdade, trata-se de uma preocupação presente, em maior ou

e nunca uma realização final - daí a importantíssima compreensão do aspecto ativo do conhecimento humano. Na *Estética* (1835), especificamente, Hegel explora a relação entre a arte e a consciência argumentando que a arte é uma forma de expressão humana que reflete e molda a maneira como a nossa própria mente percebe o mundo. Nesse sentido, no esquema lógico hegeliano a arte aparece como mera expressão de um estágio já superado da consciência humana em seu caminho rumo à racionalidade absoluta.

⁵ Vale a pena retomarmos a citação completa: “Inteiramente ao contrário do que ocorre na filosofia alemã, que desce do céu à terra, aqui se ascende da terra ao céu. [...] Não é a consciência que determina a vida, mas a vida é que determina a consciência. No primeiro modo de consideração, parte-se da consciência como se ela fosse um indivíduo vivo; no segundo, que corresponde à vida real, parte-se do indivíduo vivo e real e considera-se a consciência como sua consciência [...]. E logo que se expõe este processo ativo de vida, a história deixa de ser uma coleção de fatos mortos, tal como se apresenta aos empiristas – que, ademais, são abstratos –, ou uma ação imaginária de sujeitos imaginários, como para os idealistas” (Marx; Engels, 2007, p. 94).

menor intensidade, em diversos momentos da obra do crítico. Uma dessas ocasiões pode ser observada, ainda que de modo bastante tênue, nas páginas de *Formação da literatura brasileira* (1959), obra em que, segundo Roberto Schwarz (1999b, p. 60), Cândido soube combinar a “pesquisa da historicidade entranhada nas estruturas” e a “disciplina estrutural dos andamentos históricos”.⁶ No livro, salta aos olhos o fato de que o seu andamento é ditado por um esforço de sistematização de correspondências entre os mais diversos escritores brasileiros, que, no afã de construírem uma literatura nacional, apresentavam interesses, visões de mundo, poéticas e talentos desiguais. A partir desse norte, Cândido organiza uma rede de confluências que se constitui no sentido do significado específico de cada autor e/ou obra em relação ao seu público e contexto de publicação. Assim, pode-se pensar em uma espécie de tripé capaz de sustentar aquilo que o crítico chama em certo momento de *sistema literário* nacional.

Na tentativa de focalizar simultaneamente as obras literárias analisadas como totalidades estéticas mais ou menos autônomas, porém, de algum modo, articuladas com os contextos de suas produções, Antonio Cândido (2014, pp. 31-32) afirma ser necessário uma perspectiva crítica capaz de ver “na realidade um universo de fatos que se propõem e logo se contradizem, resolvendo-se na coerência transitória de uma unidade que sublima as duas etapas, em equilíbrio instável”. Nesse sentido, quanto ao método de abordagem que impera na *Formação* (1959), não é difícil atestar que se trata de um ângulo eminentemente do materialismo histórico dialético, uma vez que todo o sistema literário proposto por Cândido é dimensionado a partir das condições objetivas da realidade brasileira durante o período estudado (1750 e 1880) e que de alguma maneira influenciou na composição formal de nossos próceres. Trata-se, pois, de uma compreensão dinâmica da atividade humana criadora, lida sob a forma de uma totalidade estruturada capaz de abarcar, em sua contínua e incessante transformação, as contradições inerentes ao seu próprio desenvolvimento, que não é linear ou mesmo processual. Ou seja, em seu estudo Cândido lida com uma perspectiva dos processos sociais e históricos cujas raízes profundas, conforme mencionamos, passam pela tradição marxista e se plantam na dialética hegeliana.

Embora o autor não anuncie, fazendo jus à sua discrição metodológica, o livro de 1959 alcança a formação do sistema literário nacional a partir de uma visada dialética que considera a substancial relação entre os aspectos formais e os conteúdos sócio-históricos dos objetos estéticos. Não cabe aqui determo-nos longamente sobre os vários momentos em que essa dialética efetivamente se realiza. Basta lembrarmos, por exemplo, das páginas dedicadas à poesia lírica de Cláudio Manuel da Costa; oportunidade em que Cândido identifica uma vereda da expressão artística brasileira ao detalhar a particularidade de um experimento estético que consistia na adaptação de modelos formais estrangeiros para exprimir nossa realidade local.⁷ A partir desse ângulo de abordagem, após uma leitura atenta da

⁶ Sobre esse ângulo de análise, Roberto Schwarz (1999b, p. 60) coloca a *Formação* de Antonio Cândido em pé de igualdade com um clássico do pensamento marxista, ao afirmar que: “a *Critique de la raison dialectique*, de Sartre, publicada pouco depois [em 1960], fazia dessa combinação [disciplina estrutural e andamento histórico] a pedra de toque da compreensão do mundo pela esquerda”.

⁷ Estamos nos referindo especificamente à quarta parte do segundo capítulo de *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880* (1959), intitulada “No limiar do novo estilo: Cláudio Manuel da Costa”. Nesse mesmo contexto, no qual a análise estética se combina com a

poesia do autor, o crítico destaca a existência de uma contradição fundamental entre a cultura europeia, que de algum modo inspirava sua produção estética, e a caótica organização da nossa sociedade à época, da qual o advogado mineiro não podia e não queria alhear-se. Nas palavras de Cândido (2014, p. 92), a poesia de Cláudio Manuel da Costa atestava “o esforço de exprimir no plano da arte, e dentro dos moldes cultos, a realidade, os problemas de sua terra”. Dessa maneira, tanto do ponto de vista contextual quanto formal, a contradição identificada é objetiva e determinada, uma vez que ela já estava colocada no universo imediato do Brasil Colônia. Tal fato justificaria a possibilidade de tomar os versos do poeta como uma importante chave de compreensão e interpretação do período em que foi realizada.

Além de renovar os juízos sobre a obra de Cláudio Manuel da Costa, indicando o que ela representou de novidade e importância para o nosso período formativo, Cândido também nos mostra uma possibilidade de método crítico em que o complexo ato da criação literária é lido a partir de uma dinâmica dialética que procura dar conta das vivências subjetivas do autor e das determinações do momento histórico ao qual pertence. Esse horizonte em que o processo socio-histórico se relaciona com a investigação estética foi bem caracterizado por Roberto Schwarz:

ao serem retrabalhadas nas circunstâncias locais, [as] tendências e escolas passam por transformações que dizem algo a respeito das circunstâncias mudadas, e também algo a respeito delas mesmas, não devendo ser encaradas segundo o modelo normativo do erro ou da descaracterização. Algo terá sido engendrado, e se tiver perfil definido, com desdobramentos interessantes, trará elementos de uma forma nova, ligada à organização local da vida. O crítico tem que ter tino para avaliar a parte da influência externa e a parte da determinação pelo dinamismo interno ao contexto, e sobretudo para identificar e interpretar o alcance da novidade. As escolas e as formas não dizem a mesma coisa em casa e fora de casa, onde, aliás, também podem vir a estar em casa, mas de outro modo (Schwarz, 2019, p. 193).

É necessário reforçar que o procedimento crítico que Cândido movimenta ao longo da *Formação* (1959), não pretende, de maneira alguma, determinar a relação entre a escolha dos recursos formais de nossos próceres e os fatores externos que caracterizam as linhas evolutivas do processo social brasileiro. Quer dizer, trata-se de uma interação dialética que não emana apenas dos próprios objetos literários ou do ato da criação artística observada, mas que tem a ver com algo ainda mais complexo que está no cerne do materialismo histórico e na maneira como essa tradição de pensamento comprehende a representação estética do nosso mundo, ou seja: o decurso dos processos humanos e seus respectivos esforços em interpretá-los coerentemente.

consideração dos processos socio-históricos, também podemos citar outros textos do livro de Antônio Cândido, como “Poesia e música em Silva Alvarenga e Caldas Barbosa”, “Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban”, e “Os três Alencares”.

Sobre isso, Marx nos ensina que as diretrizes dialéticas não representam apenas teorias ou métodos preconcebidos e mecanicamente aplicáveis. Elas são, na verdade, propriedades objetivas imanentes do próprio processo histórico em que nos situamos, e do qual não podemos escapar. Para Marx, as relações ou categorias desenvolvidas pela humanidade ao longo de sua existência, com o objetivo de compreender a si mesma e o mundo ao seu redor, são estruturadas primordialmente no bojo dos influxos dos processos e das criações objetivas e materiais. Isso significa que as criações humanas, a exemplo da própria literatura, não são naturais ou metafísicas, mas são elaboradas através de uma intricada interação com o mundo material e com nossa subjetividade. Portanto, as categorias que usamos para compreender nosso universo mais imediato, bem como a maneira como nos organizamos, agimos, pensamos e sentimos, são todas construções sociais que refletem as relações materiais em que vivemos, o que contrapõem qualquer perspectiva de ordem natural ou metafísica. Nas palavras do intelectual alemão:

Seria impraticável e falso deixar as categorias econômicas sucederam-se umas às outras na sequência em que foram determinadas historicamente. A sua ordem é determinada, ao contrário, pela relação que tem entre si na moderna sociedade burguesa, e que é exatamente o inverso do que aparece como sua ordem natural ou da ordem que corresponde ao desenvolvimento histórico. Não se trata da relação que as relações econômicas assumem historicamente na sucessão de diferentes formas de sociedade e menos ainda na sua ordem na ‘ideia’ [...] Trata-se, ao contrário, de sua estruturação no interior da moderna sociedade burguesa (Marx, 2011, p. 60).

Ainda que ao longo da obra de Antonio Cândido prevaleça o entendimento materialista e dialético dos processos sócio-históricos da realidade em conjunção com a análise estética, algo que se dá sempre de maneira muito mediada, atenta a reducionismos e esquematizações, e fugindo a todo e qualquer tipo de ideologismo tacanho ou nacionalismo patrioteiro; ainda assim, interpretações enviesadas surgiram na contramão do sentido proposto pelo crítico. Nas linhas de algumas leituras, a noção de redução estrutural, por exemplo, se tornou uma espécie de esteira industrial capaz de converter, sem grandes problemas ou critérios, sociedade em literatura, forma em conteúdo, realidade em ficção etc. Tal mecanização acaba depurando e descartando como impureza do processo fabril todo e qualquer resquício de dialética que sustenta a noção candiana. Em outros tantos casos, a atenção aos elementos e processos da objetividade humana, componentes basilares tanto da redução, quanto do próprio esforço de criação literária, foram tomados pelos críticos mais heterodoxos como perversões da propalada “pureza” da análise estética ou, então, como meros apêndices, curiosidades, inseridas mais ou menos ao acaso, que antes atrapalhavam do que ajudavam a explicar a composição das obras em si mesmas.

Esse caso é flagrante, por exemplo, nas interpretações de Afrânio Coutinho acerca do método empregado em *Formação da literatura brasileira* (1959), para quem Cândido teria errado ao privilegiar a dimensão histórico-social em detrimento de certa análise estética cerrada das obras abordadas. Dessa maneira, para o

comentador, o ponto de vista ali defendido seria claramente “retardatário”, “atrasado” e, até mesmo, “reacionário”, uma vez que Cândido ignorava o fato de que, na época abordada, já se dispunha de uma teoria da literatura brasileira constituída como campo autônomo (Coutinho, 2014, pp. 55-74). Em sentido próximo, Haroldo de Campos é outro crítico da concepção histórica e dialética candiana. Para ele, as noções movimentadas pelo autor seriam “metafísicas”, “retilíneas”, “evolutivas”, “organicistas”, “substancialistas”, “animistas” e “teleológicas” (Campos, 1989, pp. 12-36). Todavia, apesar da indiscutível envergadura intelectual da dupla, a concepção de história a qual ambos acusam Cândido de tentar impor, é uma noção completamente dura, artificial e, em resumo, adialética. Noutras palavras, ambos os críticos parecem argumentar no sentido de que o fenômeno altamente complexo e subjetivo da criação literária devesse se esgotar em si mesmo, de modo que qualquer elo ou referência aos elementos externos, neste caso os processos sócio-históricos, representariam algo como deturpação ou risco à integridade da análise, fadada ao mero estudo formal, e do próprio objeto artístico, isolado hermeticamente das relações humanas. Trata-se, obviamente de um estreitamento metodológico dramático jamais compartilhado por Antonio Cândido.

Ainda nesta seara das interpretações adialéticas, por assim dizer, podemos adicionar os comentários de Luiz Costa Lima, para quem existiam dois Antonio Cândidos completamente distintos entre si, a saber: o Cândido-historiador e o Cândido-crítico. Para o autor, especialmente em *Formação*, a figura do primeiro Cândido sobressaía e constrangia a atuação do segundo, uma vez que os elementos sócio-históricos figurariam no estudo apenas como meras descrições, e não como chaves efetivas de interpretação e análise literária. Muito próximo às objeções levantadas por Afrânio Coutinho e Haroldo de Campos, Costa Lima (1991, pp. 154-166) entende que a preocupação de Cândido com os elementos contextuais não só neutralizaria a reflexão e a análise propriamente crítica das produções literárias, como ainda resultaria em certa concepção de forma literária completamente desvinculada dos processos materiais concretos e objetivos.

Entretanto, acreditamos se tratar do exato oposto, afinal, embora não se debruce especificamente sobre as minúcias do tema, a noção de forma literária com a qual Cândido lida está sempre em intrínseca relação com os complexos processos sócio-históricos a que pertencem. Tal fato, porém, não se dá apenas por conta do ângulo de análise e dos objetivos mobilizados no livro - que certamente possuem o mérito de iluminar os aspectos mais profundos dessas interações; mas também porque a visada materialista histórica e dialética, a qual entendemos guiar o pensamento de nosso crítico, concebe a arte, de modo geral, como esforço criativo de formalização estética dos processos reais a que, direta ou indiretamente, se liga toda forma humana de representação e apreensão da realidade concreta. Sendo assim interpretada, literatura e sociedade resguardam suas características singulares, na medida em que se relacionam. No sentido afirmado por Costa Lima (1991), portanto, a bipartição entre os elementos estéticos internos e externos, representados respectivamente pelos Cândidos crítico e historiador, antes reforça do que necessariamente rejeita a ideia de uma forma literária desvinculada de todo e qualquer processo material, concreto e objetivo.

conclusão

Em Antonio Candido, longe de ser qualquer novidade, a dialética entre literatura e sociedade já havia sido identificada e amplamente debatida por Roberto Schwarz (1987, 1999a). Em “Adequação nacional e originalidade crítica” (1999a), por exemplo, com o intuito de esclarecer a peculiaridade da visada candidiana quanto à reprodução da realidade na estrutura específica do romance de Aluísio de Azevedo, o estudioso retoma em sentido de contraste algumas das mencionadas objeções de Costa Lima sobre a questão meramente descritiva dos elementos sociohistóricos. Para Schwarz (1999a, pp. 45-47), a maneira como Costa Lima apartou irreconciliavelmente crítica e história, interno e externo, literatura e sociedade, aponta para uma tendência hierarquizante em que o primeiro grupo acaba prevalecendo sobre o segundo, algo que efetivamente não se realiza em Candido. Ao nosso ver, assim como Afrânio Coutinho e Haroldo de Campos, Costa Lima parece deixar escapar o fino jogo dialético da questão. Isso é, não se trata da batida celeuma entre perspectivas sociológicas ou formalistas, mas de uma leitura sofisticada que considera o valor mimético das obras em função das suas relações com a imanência dos processos humanos, sendo estes admitidos menos como elos *determinantes* e predefinidos, do que absolutamente *necessários*, quer seja para a própria composição artística, quer seja para a sua análise.

referências bibliográficas

BASTOS, Hermenegildo. Notas sobre o conceito de redução estrutural em Antonio Cândido. In: BERGAMO, Edvaldo A.; ROJAS, Juan Pedro (orgs.). *Cândido & Schwarz & Alvim: A crítica literária dialética no Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2019. pp. 13-22.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CANDIDO, Antonio. Literatura, sociologia, educação. *Revista Investigações* (UFP), Pernambuco, v. 7, pp. 7-39, 1997.

CANDIDO, Antonio. Prefácio à terceira edição. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000a. pp. 1-2.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000b. pp. 5-16.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010a. p. 9-14.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010b. pp. 17-48.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 15. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.

CHEPTULIN, Alexandre. *A dialética materialista: Categorias e leis da dialética*. Trad. Leda Rita Cintra Ferraz. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 2004.

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

LIMA, Luiz Costa. Concepção de história literária na *Formação*. In: LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos* (dispersa demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1991, pp. 149-166.

LUKÁCS, Georg. *Estética I – La peculiaridad de lo estético* v. 1. Tradução: Manuel Sacristán. Barcelona; México, D.F: Ediciones Grijaldo, 1966a.

LUKÁCS, Georg. *Estética I – La peculiaridad de lo estético* v. 2. Problemas de la mimesis. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona; México, D.F: Ediciones Grijaldo, 1966b.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. Tradução: Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846). Tradução: Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, Karl. *Grundrisse*: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política. Trad. Mario Duayer e Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MERQUIOR, José Guilherme. O texto como resultado: notas sobre a teoria crítica em Antonio Cândido. In: LAFER, Celso (Org.). *Esboço de figura: homenagem a Antonio Cândido*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. pp. 121-131.

OLDRINI, Guido. *Os marxistas e as artes*: princípios de metodologia crítica marxista. Trad. Mariana Andrade. Maceió: Coletivo Veredas, 2019.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. pp. 129-156.

SCHWARZ, Roberto. Adequação nacional e originalidade crítica. In: SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*: ensaios. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a. pp. 27-53.

SCHWARZ, Roberto. Os sete fôlegos de um livro. In: SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*: ensaios. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b. pp. 54-70.

SCHWARZ, Roberto. Tira-dúvidas. In: SCHWARZ, Roberto. *Seja como for*. Entrevistas, retratos e documentos. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019. pp. 190-222.

Trans-humanismo e distopia na novela “Tóquio”, de Daniel Galera

Transhumanism and Dystopia in the Short Novel “Tóquio”, by Daniel Galera

Autoria: Fernanda Mara Riera Carmona

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-9184-5417>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6616919849371905>

Autoria: Volmir Cardoso Pereira

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7581-1890>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4487640660005798>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.215583>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/215583>

Recebido em: 31/08/2024. Aprovado em: 03/11/2024.

Editores responsáveis: Bruna Martins Coradini e Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, ano 13, n. 24, jan./jun., 2024. E-ISSN: 2525-8133

Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniae>. Contato: opiniae@usp.br

 [fb.com/opiniae](https://www.facebook.com/opiniae)  [@revista.opiniae](https://www.instagram.com/@revista.opiniae)  <https://usp-br.academia.edu/opiniae>

Como citar (ABNT)

CARMONA, Fernanda Mara Riera; PEREIRA, Volmir Cardoso. Trans-humanismo e distopia na novela “Tóquio”, de Daniel Galer. *Opiniões*, São Paulo, ano 13, n. 24, jan./jun., pp. 219-235, 2024. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/215583>. DOI:

<https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.215583>. Acesso em: XX mês.

20XX.



Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)

Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniões* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

trans-humanismo e distopia na novela “tóquio”, de daniel galera

Transhumanism and dystopia in the short novel “Tóquio”, by Daniel Galera

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.215583>

Fernanda Mara Riera Carmona¹

Mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS), Campo Grande, MS, Brasil.

✉ <https://orcid.org/0009-0001-9184-5417>

✉ <http://lattes.cnpq.br/6616919849371905>

✉ fernandamara1079@gmail.com

Volmir Cardoso Pereira²

Professor efetivo na Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS), Campo Grande, MS, Brasil.

✉ <https://orcid.org/0000-0002-7581-1890>

✉ <http://lattes.cnpq.br/4487640660005798>

✉ volmircardoso@uems.br

¹ Mestranda em Letras pelo PPGLetras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Graduada em Letras – Português-Inglês e suas Literaturas pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Foi bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (Pibid), de 2020 a 2022, e no Programa Residência Pedagógica, de 2022 a 2024. Durante a graduação, realizou projeto de iniciação científica intitulado “Transhumanismo e distopia na novela Tóquio, de Daniel Galera”.

² Volmir Cardoso Pereira é doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Docente efetivo dos cursos de Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), atuando na graduação e na pós-graduação.

Resumo

Este artigo analisa elementos distópicos e o tema do trans-humanismo presentes na novela “Tóquio”, parte de *O deus das avencas* (2021), livro escrito por Daniel Galera. Em nossa hipótese, a novela ressalta os dilemas sociais e éticos colocados pela alta tecnologia aplicada ao controle e modificação da vida humana, em uma narrativa distópica que apresenta um futuro sombrio, marcado por retrocessos civilizatórios e hecatombes climáticas. Para analisar a obra, recorremos aos estudos de Jacoby (2007), Marques (2014), Ferreira (2015) e outros autores que discutem o gênero distópico, sua criticidade e relevância social enquanto produção literária que dá sinais de alerta sobre as consequências negativas de ações realizadas no período em que é escrita. Também discutimos as implicações sociais, éticas e culturais que envolvem o trans-humanismo enquanto visão ideológica inerente ao capitalismo neoliberal contemporâneo.

Palavras-chave

Crítica cultural materialista. Literatura contemporânea. Distopia. *O deus das avencas*. Trans-humanismo.

Abstract

This article analyzes dystopian elements and the theme of transhumanism present in the short novel “Tóquio”, part of *O deus das avencas* (2021), a book written by Daniel Galera. In our hypothesis, the short novel highlights the social and ethical dilemmas posed by high technology applied to the control and modification of human life, in a dystopian narrative that presents a dark future, marked by civilizational setbacks and climatic catastrophes. To analyze the work, we turned to the studies of Jacoby (2007), Marques (2014), Ferreira (2015) and other authors who discuss the dystopian genre, its criticality and social relevance as a literary production that gives warning signs about the negative consequences of actions performed in the period in which it is written. We also discuss the social, ethical and cultural implications that involve transhumanism, as an ideological vision inherent in contemporary neoliberal capitalism.

Keywords

Materialist cultural criticism. Contemporary literature. Dystopia. *O deus das avencas*. Transhumanism.

considerações iniciais

A proliferação de narrativas distópicas na literatura brasileira contemporânea pode suscitar algumas questões de ordem cultural e ideológica, não tanto sobre o futuro sombrio que esboçam, mas sobre o nosso presente histórico e nossa incapacidade de imaginar projetos de transformação social. Uma obra importante, nesse contexto, é *O deus das avencas* (2021), de Daniel Galera, cuja publicação representa um ponto de virada na produção literária do autor, antes mais afeito a certo viés realista,³ bastante persistente na literatura brasileira das últimas décadas. Assim, a obra se soma a um rol de distopias que inclui *Ninguém nasce herói* (2017), de Eric Novello, *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* (2018), de Ignácio de Loyola Brandão, *A nova ordem* (2019), de Bernardo Kucinski, *O riso dos ratos* (2021), de Joca Reiners Terron e *O último gozo do mundo* (2021), de Bernardo Carvalho, dentre outras. Por vezes próximas da ficção científica, mas de algum modo conectadas ao cenário político mais recente do país, tais narrativas distópicas também extrapolam a questão nacional e especulam sobre os dilemas civilizatórios do mundo ocidental que hoje se impõem, especialmente o fenômeno do neofascismo, a catástrofe climática e o trans-humanismo tecnológico.

Neste artigo, analisaremos a novela “Tóquio”, que integra *O deus das avencas* (2021). O livro se divide em três novelas – “O deus das avencas”, “Tóquio” e “Bugônia” – que narram diferentes histórias ambientadas em períodos distintos, começando pelo presente imediato e desembocando em um futuro distante. Tem-se, assim, um desenvolvimento distópico progressivo que mescla a escrita realista, mais característica do autor, ao gênero *sci-fi*.

Em síntese, a primeira novela, “O deus das avencas”, traz a história de um jovem casal que se isola em seu apartamento aguardando o nascimento da filha, enquanto lá fora a população brasileira enfrenta o caos e frenesi do final das eleições presidenciais de 2018, que resultou na vitória de Jair Bolsonaro. Assim ancorada no presente histórico e na realidade brasileira recente, a novela explora a situação psicológica vivenciada pelos personagens – que, enquanto esperam a chegada da filha, mostram-se profundamente inseguros e aflitos quanto ao futuro, tendo em vista a proliferação dos discursos de ódio que acompanha a ascensão do neofascismo no país. A segunda novela, “Tóquio”, apresenta-se como o retrato distópico dessa inquietação sobre o presente histórico brasileiro, pois a história se passa majoritariamente na cidade de São Paulo, em um futuro incerto, mas próximo (algumas décadas à frente), no qual o mundo enfrenta as consequências drásticas das mudanças climáticas, de uma política autoritária e sobretudo das novas configurações culturais e psicossociais possibilitadas pelo desenvolvimento tecnológico aplicado ao controle da vida humana. Sendo este o tema central do presente artigo, voltaremos a ele mais à frente. Na terceira novela, “Bugônia”, em um futuro remoto, o cenário é pós-apocalíptico: a devastação do planeta leva também ao quase extermínio da raça humana, restando apenas algumas tribos – dentre elas, uma comunidade autointitulada “Organismo”. Para este pequeno grupo

³ Embora possamos fazer a ressalva de que certos elementos distópicos já poderiam ser vislumbrados em sua obra anterior, o romance *Meia-noite e vinte* (2016), em que o pessimismo sobre o futuro do país e do mundo, bem como sobre as gerações contemporâneas, já apontava para a temática central em *O deus das avencas*.

humano, a sobrevivência só é possível por meio da conexão, em um processo de simbiose, com uma espécie de abelha que, ao se alimentar da carne humana, produz um mel que garante imunidade contra o vírus que assola o mundo. A vida da comunidade é abalada com a chegada de um forasteiro que desperta inquietação entre os habitantes e dúvidas identitárias na protagonista, a jovem Chama, que assume o desafio de recuperar a memória do passado para vislumbrar alguma possibilidade de recomposição da sociedade humana.

Assim, é importante destacar que as novelas distópicas de *O deus das avencas*, apesar da incorporação dos elementos do gênero *sci-fi* e das narrativas pós-apocalípticas, parecem estar bastante ancoradas nos grandes temas sociais do presente histórico, o que lhes garante um índice considerável de realismo na composição. Como aponta Corrêa sobre a obra de Daniel Galera,

a todo momento, o senso de realidade em suas linhas esmaga o leitor. Como um pessimista, o autor nos convida a contemplar três narrativas sobre o fim, seja o esgarçamento moral de nossa nação, a liquidez das relações sociais ou o mundo como o conhecemos (Corrêa, 2021).

Como hipótese inicial, apontamos que *O deus das avencas* traz a narratividade distópica para o centro da composição literária na medida em que o pessimismo e as incertezas do presente histórico se desdobram em imagens pavorosas sobre o futuro. Destarte, para Hilário (2013), a potência das narrativas distópicas consiste no soar de um alarme que tem por objetivo avisar que o crescimento de forças e tendências opressoras do presente podem, no futuro, levar a civilização à catástrofe. Desse modo, entendemos que a novela “Tóquio” se sobressai, em seus temas e em sua construção formal, enquanto “aviso de incêndio” em relação ao presente.

Em geral, consideramos que a obra de Galera retrata dilemas civilizatórios que dialogam com a catástrofe climática e os avanços potencialmente daninhos da tecnologia, com consequências culturais e políticas preocupantes. Para Marques (2014), por exemplo, a relação entre o corpo humano real e a idealização do corpo aprimorado por meio da tecnologia é característica das distopias contemporâneas, o que também procuraremos destacar a partir da novela “Tóquio”.

as distopias modernas e o trans-humanismo contemporâneo

Ao falar em distopia, o entendimento comum que se tem é o de um gênero contrário ou oposto à utopia, na medida em que a primeira se desenvolveria como uma visão negativa do futuro na Modernidade, enquanto a segunda ainda estaria vinculada a uma imaginação positiva e harmoniosa do devir histórico. Todavia, estudiosos como Hilário (2013) e Ferreira (2015) defendem que a definição do gênero distópico vai além de uma simples negação da utopia. A nosso ver, é mais adequado compreender a relação entre narrativa distópica e utópica de forma dialética, e não apenas pelo viés da negação/antagonismo.

Como se sabe, o primeiro uso da palavra utopia se dá em 1516 com *A Utopia*, obra publicada pelo filósofo humanista inglês Thomas More, que cunhou o termo ao apresentar a ideia de um governo supostamente democrático e justo. Todavia, é na Grécia Antiga que surgem os primeiros traços do conceito de utopia, como se observa na cidade ideal presente em *A República*, de Platão. Apesar da aparição do termo datar da Antiguidade, seu uso limitava-se a “um exercício ora de reflexão filosófica, ora de criação artístico-literária sem uma perspectiva de aplicação histórica concreta” (Ferreira, 2015, p. 68). Na Modernidade, o termo se expande politicamente com correntes de pensamento ligadas aos socialistas utópicos, que enxergam a possibilidade de aplicação do conceito enquanto projeto com potencial transformador, tendo o propósito de inibir os males do capitalismo em ascensão. No entanto, a visão é fortemente criticada por autores marxistas, que consideram as utopias “irrealizáveis por não se vincularem às condições estruturais concretas da sociedade, razão pela qual não devem ser nem sequer consideradas” (Matos, 2018, p. 43).

Em suma, a ideia central da utopia é a *ruptura e superação* da sociedade existente, um “não-lugar” (outopo) fora do presente histórico, advindo de um processo imaginativo de busca por uma organização ideal que suprima os problemas e conflitos da realidade atual. Trata-se, portanto, da idealização de um “lugar bom” (eutopo), onde predominariam a harmonia, a igualdade e as leis justas. Ainda sobre a definição de utopia, Chauí aponta que

em certos casos, a sociedade imaginada pode ser vista como negação completa da realmente existente – como é o caso mais frequente das utopias –, mas em outros, como visão de uma sociedade futura a partir da supressão dos elementos negativos da sociedade existente (opressão, exploração, dominação, desigualdade, injustiça) e do desenvolvimento de seus elementos positivos (conhecimentos científicos e técnicos, artes) numa direção inteiramente nova (Chauí, 2008, p. 7).

É justamente a confiança nos ideais utópicos que passa a enfraquecer no século XX. O progresso da ciência moderna desacompanhado da universalização do bem-estar social, somado às ideologias totalitárias e a duas grandes guerras na primeira metade do século, certamente levaram ao arrefecimento dos projetos utópicos no Ocidente. Convém destacar a não realização das promessas do socialismo, especialmente a partir do modelo autoritário instituído pelo stalinismo e, por fim, da derrocada política da União Soviética na segunda metade do século. Para Russell Jacoby, as utopias foram rechaçadas pelo discurso liberal hegemonic na medida em que as supostas alternativas ao modelo de livre-mercado teriam fracassado, o que resultaria inevitavelmente em um ethos antiutópico na contemporaneidade (Jacoby, 2007, pp. 127-128). Assim, a visão sobre o futuro passa a ser temível, e a confiança no progresso da sociedade dá lugar a um senso de impossibilidade de modificação das tendências do próprio desenvolvimento

capitalista, cristalizado na ideologia do “fim da história”⁴. Assim, é nesse contexto histórico que ganha destaque uma nova forma de pensamento e produção literária: a distopia.

A distopia não é totalmente hostil às ideias utópicas, já que, ao alertar para tendências negativas do presente, pode apontar também para o que pode ser evitado ou modificado a fim de que o devenir histórico caminhe em outra direção. No entanto, enquanto a utopia caracteriza-se por representar/narrar uma realidade próspera, justa e democrática, a distopia expõe um mundo projetado como caótico e precário, em que a vida social é marcada pela injustiça, pela barbárie ou pela violência do poder constituído. Logo, “a distopia caracteriza-se pela extração negativa do status quo à época de sua funcionalização ficcional” (Ferreira, 2015, p. 71). Ela se define, portanto, pela imaginação e narração de um tempo futuro em que as tendências negativas do presente se exacerbam ou consolidam. Devido a seu caráter especulativo, as obras distópicas por vezes assumem uma natureza explicitamente filosófica e política, uma vez que sugerem a denúncia de forças opressoras e violentas que afligem o presente histórico – sobretudo a permanência ou reorganização de modelos totalitários ou fascistas de governança. Portanto, conforme Hilário (2013, p. 203), as narrativas distópicas são obras que “problematizam os danos prováveis caso determinadas tendências do presente vençam”.

Com o desenvolvimento radical da tecnologia, as distopias que surgem no final do século XX e início do XXI passam a explorar cada vez mais o imaginário tecnocientífico. É o que Marques (2013) chama de *terceira virada* distópica. Trata-se da fase contemporânea das produções distópicas, em que o tema das transformações tecnológicas e as consequências destas para a vida humana são pautas frequentes. Por isso, essas distopias são estruturadas com base nos conceitos do *pós-humanismo* e do *trans-humanismo*.

Conceituamos o pós-humanismo como uma visão de mundo que pensa a superação do que seria constitutivo do humano em sua vida material/orgânica e simbólica, e na medida em que a tecnologia avança: trata-se, portanto, da união entre o ser humano e a máquina. Para Santaella (2007), o que nos ajuda a entender o que está em jogo, o termo engloba não somente a materialidade do corpo físico, mas também a relação da humanidade com o meio tecnológico em que vive e as novas perspectivas – frente às transformações causadas pela tecnociência – para o ser humano. No imaginário específico do pós-humanismo enquanto conceito ideológico, também é possível entendê-lo como

uma das mais relevantes “narrativas digitais” com que nos defrontamos hoje – uma narrativa que encontra nos temas da transcendência, do espiritualismo tecnológico, da informatização do real e da expectação futurista utópica alguns de seus elementos principais (Felinto, 2006, p. 119).

Assim, o pós-humanismo, enquanto ideologia vinculada também ao imaginário neoliberal, guarda um componente utópico bastante evidente, ou seja, a

⁴ A expressão remete ao conhecido texto de Francis Fukuyama, *O fim da História e o último homem* (1992). Neste ensaio, o autor defende o neoliberalismo como progresso social irreversível, tendo em vista o fracasso das experiências socialistas no século XX.

crença de que a imbricação entre ser humano e máquina possa apontar um futuro superior ao presente, ainda que a ideia de progresso, nesse caso, esteja mais ligada à noção de indivíduo do que ao todo social. O conceito de trans-humanismo se mostra, então, em toda a sua importância, pois corresponderia à transição contemporânea rumo ao pós-humano (Souto, 2022, pp. 1359-1360). O termo também é definido por Dias e Vilaça (2014) como uma corrente de pensamento que parte em defesa do aprimoramento humano por meio das máquinas – ou seja, da busca por superar as limitações da vida orgânica. A aproximação entre o pós-humano e o trans-humanismo se realiza então por meio de estágios: o pós-humano é o fim a ser alcançado pelo trans-humanismo contemporâneo.

É evidente que as questões culturais, éticas e sociais que envolvem o trans-humanismo atravessam o fazer estético contemporâneo e ganham destaque nas narrativas distópicas da atualidade. Nesse sentido, é comum (e inevitável) que tais obras abordem as temáticas da terceira virada, visto que o potencial transformador da tecnologia sobre a vida humana, para o bem e para o mal, se apresenta como devir histórico irrevogável. Para Borges (2021), reflexões sobre a necessidade do aperfeiçoamento realizado pela máquina, as novas técnicas de controle social e a falta de liberdade do ser humano são a base de diversas narrativas distópicas dos últimos anos e refletem as preocupações políticas do presente.

O trans-humanismo assume, portanto, em meio à sociedade hiper-tecnológica, certo protagonismo temático nas distopias atuais – uma vez que o corpo humano, falho, modificado pela tecnologia, corpo-ciborgue em seu limite, passa a ser o foco de representação literária. Isso ocorre na medida em que o corpo sintetiza os dilemas e riscos inerentes a esse novo patamar civilizatório, e inerente, ainda, ao modelo neoliberal contemporâneo.

aspectos distópicos em “Tóquio”

Em um primeiro momento, é conveniente levantar um ponto importante sobre a novela de Daniel Galera que auxiliará no entendimento de nossa análise. Trata-se da identificação dos personagens, especificamente do protagonista e sua mãe, que durante toda a obra são referidos apenas por “filho” e “mãe”. Alguns personagens de relevância na história recebem nomes próprios, como Cristal e Samanta; outros são ainda definidos meramente por sua função social, como o Terapeuta.

A novela se passa em um futuro indefinido, época em que o mundo enfrenta as repercussões desoladoras da exploração excessiva de recursos ocasionada pelos avanços tecnológicos, acarretando uma diminuição na produção de alimentos e a proliferação de superbactérias. No centro dessa realidade estão as “cópias”, produto principal da tecnologia no mundo de “Tóquio”, responsáveis por grande parte da degradação ambiental. As cópias são dispositivos de inteligência artificial que armazenam consciências clonadas de pessoas que, para o processo de clonagem, precisaram submeter suas vidas orgânicas à morte. Os compradores destes arquivos registraram seus códigos mentais, incluindo as memórias, que foram então armazenadas em aparelhos eletrônicos.

Filho é o narrador-protagonista de “Tóquio”, que, após adquirir a cópia de sua Mãe, torna-se, em uma São Paulo desolada, integrante de um grupo de apoio para portadores de tais dispositivos. De modo não-linear, a narrativa retoma partes

de sua adolescência e o percurso de seu relacionamento com a ex-namorada, Cristal, e com sua Mãe por meio de analepses e sobreposições temporais. Os eventos principais da narrativa são organizados cronologicamente da seguinte forma: 2040 – surgimento da tecnologia das cópias; 2041 – viagem a Tóquio; 2054 – compra do apartamento pelo Filho para implantação do sistema de aquaponia; 2059 – Filho se encontra com o grupo de apoio para realizar terapia e compreender sua relação com a mãe/cópia; e 2062 – tempo presente (na diegese).

O conflito central da narrativa dá-se pelo relacionamento conturbado entre Filho e Mãe, que persiste mesmo após a morte dela, uma vez que esta é convertida em cópia. O conflito entre ambos é marcado inicialmente pela ausência de Mãe, excessivamente focada no trabalho, o que configura um abandono afetivo para com Filho. Com a entrada de Cristal na adolescência de Filho, os ideais opostos entre as duas figuras femininas intensificam o desentendimento: Mãe é parte da elite financeira global e também financiadora da construção das cópias, enquanto Cristal apoia movimentos pró-ambientais e se opõe aos projetos instituídos pelas figuras de poder do universo de “Tóquio”, responsáveis pela crise mundial. Filho, assumindo uma posição neutra, oscila entre as duas personagens, ainda que reconheça as falhas nos posicionamentos de Mãe.

A viagem a Tóquio, um dos momentos-chave na trama, é uma analepse narrativa em que Filho relembrava sua ida à capital japonesa ao lado de Cristal a fim de se encontrarem com Mãe. Lá, os três personagens participam de um jantar e, no local, Mãe e Cristal se envolvem em um embate em defesa de suas convicções. A discussão é intensa; depois dela, Cristal vai embora e se distancia do protagonista, desapontada com a hesitação de Filho em confrontar Mãe. Eles nunca mais se encontrariam. Anos depois, Mãe se submete ao processo de clonagem e Filho inicia uma vida isolada como produtor de aquaponia em um condomínio de classe média paulistano que se deteriorou ao longo dos anos. As desavenças entre os dois ressurgem com a chegada da cópia de Mãe anos depois – trazendo, através dessa nova forma de consciência, questionamentos sobre a condição humana.

Assim, mais que um pano de fundo da novela, o mundo afetado pelo poder tecnológico é um fator determinante para as ações dos personagens. A catástrofe global se intensifica ao longo do tempo: na época de sua viagem à Tóquio (2041), Filho observa como “naquele ano o aquecimento já se fazia sentir, mas tínhamos a impressão de estarmos vivendo os dias mais quentes de nossas vidas, e não os dias mais amenos do futuro que nos aguardava” (Galera, 2021, p. 105). No presente da narrativa (2062), ele descreve como “acidentes climáticos e ataques explosivos à precária infraestrutura de energia ocorriam sazonalmente e não era raro chegarem em ondas sobrepostas, causando transtornos que a maioria da população via como parte da vida” (Galera, 2021, p. 140). O viver vira *sobreviver*, transformando a condição humana em algo degradante – posto que a humanidade enfrenta uma nova realidade onde a resignação diante de um estado de coisas que parece irreparável é constitutiva do senso comum.

A rotina do Filho ilustra essa situação complexa, pois gira em torno de sua fazenda de aquaponia em uma região onde apenas fazendas de produção alimentícia são permitidas pelo governo; a produção de alimentos tornou-se inconsistente, tendo em vista a precariedade do solo e falta de suprimentos adequados. Os condôminos evitam sair para o mundo exterior, devido ao risco de contaminação por bactérias, insetos ou pessoas. Essa atrofia da vida privada implica, portanto, a

falência da vida social e dos ideais republicanos de democracia e bem-estar comum, pois o medo do outro leva a que se legitime o controle autoritário da sociedade pelas grandes corporações. Nesse caso, o medo não é apenas o do contágio por doenças, mas também o da violência dos miseráveis que ocupam o mundo exterior; para além de certo perímetro, a luta pela sobrevivência assume a forma devastadora da guerra de todos contra todos, como um pesadelo hobbesiano. Por essa razão, as distâncias que separavam os países desenvolvidos dos subdesenvolvidos são abolidas, e o mundo passa a ser organizado em zonas mais ou menos seguras, cujo acesso depende inteiramente do capital que os indivíduos possuem. Diz o protagonista sobre a capital japonesa, visitada por Mãe com frequência:

Aquela Tóquio seria desfigurada nas décadas seguintes pelo aquecimento do clima, pelas pandemias e pelas crises de abastecimento, se tornaria, como São Paulo e a maioria das megacidades, uma mistura de habitações improvisadas, fazendas urbanas e mercados de pulgas interligados por túneis desinfetados e refrigerados, cercada por vastidões de território inóspito e parcialmente demolido onde a luta pela sobrevivência ganhava feições que nós, os privilegiados que viviam no entorno das torres, tínhamos dificuldade para imaginar (Galera, 2021, p. 103).

O estado de não-guerra total em que ainda se preserva alguma forma de contrato social/condominial entre aqueles que vivem em espaços privilegiados da cidade, com luz elétrica e túneis refrigerados, ainda que sob constantes quedas de energia, cuidados extremos de higiene e interações sociais breves, eleva-se à condição de lugar pacífico quando comparado às demais regiões onde predomina o caos. Assim, “Tóquio”, em seu matiz apocalíptico, apresenta uma paradoxal e funesta imbricação entre alta tecnologia (chips de imunização, controle biológico, vigilância, inteligência artificial etc.) e retrocesso civilizatório marcado pela hecatombe climática, pela miséria e violência generalizadas e pelo fim das democracias liberais no mundo.

Mais adiante, a novela também coloca em destaque os dilemas éticos e culturais provocados pela manipulação tecnológica da vida humana. As “cópias”, como é o caso de Mãe, produzem uma crise no conceito de humano e nas relações afetivas em geral, pois rompem com a ideia de morte individual e também com o próprio trabalho do que viria a ser o luto e a memória. Fluindo entre a similaridade e a singularidade, as “cópias” são clones imperfeitos e indivíduos incompletos, fruto de um processo de digitalização da consciência. Elas podem assumir diversas formas, armazenando as consciências em estruturas denominadas “artefatos”, que podem ser objetos parecidos com pendrives ou até formas humanoides similares aos corpos originais. O termo “pupa”, também utilizado para designar as cópias, carrega em si a questão primordial desses seres:

Assim como as pupas dos insetos, as cópias existem em estágio intermediário, nem larvas nem adultas. São criaturas latentes. A questão de poderem ou não superar esse estágio e romper o casulo, abrindo suas asas, ainda é incerta (Galera, 2021, p. 62).

Assim, além do caos social e climático, os proprietários das cópias lidam também com o drama da ressignificação do humano, na medida em que máquina e corpo se fundem, atravessando antigos limites entre vida e morte. Por isso, Filho busca compreender sua relação com Mãe, convertida em uma “pupa”, recorrendo a uma estranha Associação de Pesquisas e Práticas em Pós-Humanidades (APPH), grupo de apoio e terapia formado por proprietários de cópias.

Com base no que sumarizamos na primeira parte deste artigo, pode-se deduzir que “Tóquio”, portanto, destaca os temas do trans-humanismo e do pós-humanismo e, com isso, se soma à tendência das distopias contemporâneas de destacar a complexa relação entre corpo biológico e alta tecnologia, colocando em segundo plano, assim, a questão das sociedades autoritárias/disciplinares. Dessa forma, os textos distópicos contemporâneos

são aqueles em que o centro do ideal utópico não está em uma forma centralizada de controle social, político e/ou cultural sobre os indivíduos mas, sim, na relação entre o corpo orgânico (falho, defeituoso e imperfeito) e as promessas tecnológicas advindas do modelo capitalista pós-moderno em melhorá-lo e aperfeiçoá-lo e que, ao fazê-lo, negam a essência orgânica do ser humano (Marques, 2014, p. 18).

Exacerbando tendências dominantes da sociedade neoliberal hodierna, o texto distópico coloca em destaque o corpo convertido em ciborgue – e o faz na medida em que se apresenta como imagem fundamental de um modelo social em que a alta tecnologia é fetichizada e apresentada como objeto de desejo de consumo, sendo o corpo orgânico, no ideário da publicidade, algo deficitário, limitado e necessitado de constantes melhorias. Este trans-humanismo teria como fim a transcendência total, sendo o pós-humano sua condição última, o que, na perspectiva da evolução, significaria a libertação do humano dos grilhões da mortalidade (Santaella, 2007). A figura do ciborgue, porém, levanta dúvidas acerca da subjetividade humana quando máquina e corpo se confundem: “De um lado, a mecanização e a eletrificação do humano; de outro, a humanização e a subjetivação da máquina. É da combinação desses processos que nasce essa criatura pós-humana a que chamamos ‘ciborgue’” (Tadeu, 2016, p. 12).

Em “Tóquio”, as cópias *são* ciborgues, não tanto por seu aspecto físico, mas por artificialmente reproduzirem a consciência humana, capaz de estabelecer novas interações com o ambiente e com os seres ao redor. O “ovo”, como Filho apelida o artefato de Mãe, é capaz de emular o comportamento da progenitora na medida em que é composto do arquivo parcial de suas memórias. Por isso, pode retomar sentimentos conflitantes entre ambos, experiências traumáticas vividas, padrões interativos perversos etc. Sem saber lidar com o “ovo”, Filho passa então a planejar o seu desligamento (um eufemismo para assassinato?). A hesitação em fazê-lo, no entanto, ligada à dúvida a respeito da identidade da “pessoa” contida no artefato, o leva a procurar a APPPH. Filho pretende desativar a cópia de Mãe, buscando vê-la como apenas um objeto eletrônico, mas o laço afetivo anteriormente existente entre ambos, mesmo diante de todas as adversidades, se sobressai. Ele se vê, assim, enredado em uma teia sentimental que vai além da razão: “Eu começava a perceber que o vínculo emocional com a cópia não dependia tanto da qualidade

da imitação humana dos artefatos” (Galera, 2021, p. 92). Embora o afeto o deixe hesitante quanto a se desfazer do “ovo”, Filho chega à conclusão de que os comportamentos das cópias são padronizados e suas consciências são, de fato, artificiais; assim, decide desativar a cópia de Mãe. Para o Terapeuta e os demais personagens do grupo de apoio, as consciências clonadas parecem guardar camadas mais profundas, sendo o “assassinato” da cópia um tópico sensível e negativo. Filho, após desiludir-se com a terapia, pondera que

A questão era séria, epistemologicamente séria, e arrastava uma carga enorme de dor, perda e desilusão. Pessoas tinham morrido, se matado, se enganado, sido enganadas. Os que se submeteram àquela tecnologia tinham legado aos vivos um problema inédito e sem resolução (Galera, 2021, p. 67).

Importa considerar que o drama da relação entre humano e máquina transcende as questões de psicologia individual. As “cópias” são também a expressão da ideologia neoliberal que, como vimos, aponta o trans-humano como fetiche de consumo atrelado diretamente ao poder econômico. Mãe é uma das primeiras pessoas a trabalhar com a criação das “cópias”, sendo financiadora de uma empresa clandestina chamada Heracle, responsável pelo agravamento das crises ambientais através da exploração excessiva e do consequente esgotamento de metais. Suas aparições e menções na novela, quando não realçam sua difícil relação com Filho, ressaltam a ideologia individualista e hedonista de uma personagem que se vale da tecnologia para legitimar seu status social acima de qualquer outro fim:

Não há um mundo a ser salvo. Mundo é o mais maleável dos conceitos. O mundo nada mais é do que o lugar do qual não podemos fugir. Você precisa identificar que lugar é esse e aprender a habitá-lo. Nesse tempo que nos coube viver, o nome desse lugar é “código” (Galera, 2021, p. 117).

Assim, as ações a princípio clandestinas da empresa Heracle deixam claro que os discursos envolvendo o desenvolvimento tecnológico apenas ocultam a lógica do capital a se reproduzir como relação social fundamental – uma relação em que a legitimidade ética ou controle estatal se mostram dispensáveis e até retrógrados. Após ser questionada por Cristal, a jovem ambientalista que namora Filho, Mãe retruca expondo sua irremediável crença no sistema de livre-mercado:

[Cristal] Vocês vão destruir o mundo e ver tudo queimar do alto de suas estações espaciais particulares. [...]

[Mãe] Você me vê como alguém que toma decisões egoísticas que destroem o seu mundo ideal. Mas isso é burrice. Sua tragédia é essa burrice. Pessoas como eu, que determinam o rumo da humanidade, não tomam decisões. Nós apenas canalizamos o inevitável. A sua burrice é o adubo do desenvolvimento saudável da história. Você chora e se irrita com a perda do seu paraíso perdido. Mas a Terra nunca foi um paraíso e sempre esteve

perdida, menina. O sentimentalismo de gente como você alimenta gente como eu. É só burrice (Galera, 2021, pp. 117-118).

O capitalismo, percebido como fim da história, apresenta-se ideologicamente como paradigma inescapável, ou, nas palavras de Mãe, “inevitável”. O capital, sobretudo o alto desenvolvimento tecnológico, dita os rumos da produção, dando origem, assim, a uma forma sofisticada de reificação em que o corpo e a mente se tornam a mercadoria fundamental. “O corpo humano deixa de ser, neste caso, o reduto da humanidade para se tornar parte de um processo evolutivo que contará com uma relação e/ou reação capitalista para com este objeto” (Pereira; Farias; Rocha, 2018, p. 22).

Por último, convém ressaltar que a narrativa, apesar de não apontar para possibilidades de saída desse cenário desolador marcado pela subsunção do humano a uma reificação tecnológica sem precedentes, apresenta certa ancoragem utópica em torno da potência do sentimento humano, que poderia se sobrepor ao dispositivo ciborgue, ou à inteligência artificial. De certo modo, isso se dá a partir de dois pontos: primeiro, a persistência do *herói problemático* como arquétipo do rebelde, representado não tanto pelo protagonista, mas por Cristal, a moça idealista que se mostra capaz de enfrentar a elite financeira e o fascismo produzido pela autocracia corporativa; segundo, as próprias contradições e monstruosidades geradas pelas “cópias”, o que apontaria para a premente revalorização do humano em um cenário em que as máquinas passam a expressar não mais o avanço, mas o retrocesso civilizatório.

Sobre Cristal, o protagonista diz:

Os horrores do mundo não a intimidavam. De um esconderijo no prédio, cigarro na boca, parecendo uma sniper, ela disparava uma espingarda de pressão contra as milícias higienistas que atormentavam os moradores de rua no centro para que fugissem para o lado de lá dos muros.

[...] Para aprender o que importava, acreditava ela, tínhamos de trocar conhecimento com jovens como nós, a geração da fartura e do caos, enquanto ainda era tempo, pois em breve o mundo seria irreconhecível, mais simples e mais cruel (Galera, 2021, p. 85).

Cristal ainda pode, em boa medida, ser vista não como a antípoda de Mãe, mas também de Filho. A separação definitiva entre eles é marcada justamente pelo comportamento resignado e indiferente do protagonista em relação aos rumos políticos da sociedade.

Quanto ao segundo ponto, a utopia sobre a revalorização potencial do sentimento humano é destacada pelo fracasso da inteligência artificial em reproduzir a experiência humana no mundo. Há, portanto, certo impulso utópico⁵

⁵ Fredric Jameson recupera o conceito de “impulso utópico” a partir da obra de Ernst Bloch, designando-o como o desejo social inconsciente de se alcançar um patamar de felicidade e harmonia e que, para além das utopias tradicionais, “encontra seu caminho para a superfície em uma variedade de expressões e práticas encobertas” (Jameson, 2021, p. 12).

na narrativa, evidente no discurso da cópia de Mãe durante a terapia de grupo – uma vez que o dispositivo irá reconhecer, por fim, que não poderá substituir o humano, por mais que possua todas as lembranças arquivadas digitalmente:

Tenho memórias sepultadas pra distribuir à vontade. O gosto ruim na boca quando eu tinha amidalite e tomava antibióticos. Boiar nas águas geladas da floresta de algas na África do Sul. Meu indicador pressionando o botão do elevador no prédio em que morava meu avô, sentindo o clique gostoso que o botão fazia. Te amamentar. Lembranças etiquetadas como boas e ruins, todavia sem emoção, sem sabor, sem sentido. Isso nem é lembrar. Está escrito, mas não pode ser revivido. O que é um arrepi? Tenho uma descrição muito vívida de um arrepi aqui dentro. Queria poder ter um, parece bom. Eu sinto quando me tocam, mas ainda estou esperando um arrepi. Deixa eu te contar um segredo. Moço Terapeuta, escuta, você vai se interessar por isso. Essa autoconsciência que vocês detectam em mim é uma enganação. Eu vejo o programa rodando. É só a emulação de uma autoconsciência (Galera, 2021, p. 131).

Incapaz de articular a memória com a experiência sensível imediata, a cópia de Mãe reconhece em seu discurso que o pós-humano, cercado de um excesso de positividade, é um engodo, incapaz de cumprir as promessas de imortalidade da mente e substituição do corpo orgânico.

Por fim, haveria certa mensagem de esperança ao final da narrativa, pois o protagonista, até então incapaz de se opor à figura materna convertida em dispositivo de I.A., bem como de levantar-se contra a ordem social instituída, decide, ao menos por um momento, abraçar a contingência da vida nua, tocar o corpo social dos que nada têm e vivem fora dos condomínios protegidos. Ao retornar ao prédio onde mora, Filho pede ao motorista que abra a porta do carro, despressurizando-a, passando a deambular pelas ruas empoeiradas e contaminadas de São Paulo:

Caminhei por mais de uma hora e o que eu menos podia esperar aconteceu. Me senti leve, vivo entre vivos, na expectativa do instante seguinte. À medida que os portões da cidade se aproximavam, porém, com os edifícios altos se avolumando na noite sem estrelas, me senti outra vez amaldiçoado pela medida de dor e abandono que podia ter sido evitada. Sobrevivímos, sim, mas amaldiçoados (Galera, 2021, p. 154).

Se no cenário de “Tóquio” o contato do corpo físico com doenças ou mesmo com a hostilidade climática podem levar à morte do indivíduo, também podem, ao menos por um instante, significar um reencontro do protagonista com a vida, com aquilo que as máquinas ou a lógica da mercadoria não conseguiram subjugar completamente.

considerações finais

Neste texto, tivemos por meta compreender como a novela “Tóquio” é construída como uma distopia que, ao modo contemporâneo, ressalta os dilemas sociais colocados pelo trans-humanismo e o pós-humanismo em um futuro sombrio marcado pela coexistência entre alta tecnologia e retrocessos civilizatórios flagrantes.

De modo do geral, pudemos demonstrar a representação destes temas no texto literário a partir do estudo das personagens centrais e da própria configuração da ação dramática, destacando especialmente a relação entre Filho e Mãe, que, na medida em que se converte numa relação entre humano e máquina, instaura um conflito que se desdobra em problemas sociais, políticos e éticos trazidos pela ascensão do trans-humanismo como discurso ideológico subsumido à lógica da mercadoria.

Por fim, é possível dizer que “Tóquio”, apesar de ser uma distopia contemporânea, guarda também impulsos utópicos que acenam para a revalorização do sentimento humano e de possibilidades de resistência à reificação da tecnologia e à manipulação comercial da vida humana, inerentes à fase atual do capitalismo tardio em sua discursividade neoliberal.

referências bibliográficas

BORGES, Luiz Adriano Gonçalves. Distopias e o transumanismo. *Artefilosofia*, v. 16, n. 30, pp. 47-66, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/4289>. Acesso em: 31 jul. 2023.

CORRÊA, Thiago Augusto. Resenha: O deus das avencas – Daniel Galera. *Vortex Cultural*, 18 de junho de 2021. Disponível em: <https://vortexcultural.com.br/literatura/resenha-o-deus-das-avencas-daniel-galera>. Acesso em: 25 mar. 2023.

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre a utopia. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 60, n. 1, pp. 7-12, 2008.

FELINTO, Erick. A comunicação dos autômatos: sobre o imaginário do pós-humanismo na internet. *Galáxia*, n. 11, pp. 107-24, 2006. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1437/901>. Acesso em: 13 ago. 2024.

FERREIRA, Vítor Vieira. Utopias e distopias no século XXI e pós-modernismo. *Papéis: Revista de Pós-graduação em Estudos de Linguagens*, Campo Grande, v.19, pp. 64-82, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/papeis/article/view/2988>. Acesso em: 13 ago. 2024.

FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. Tradução: Aulyde S. Rodrigues. São Paulo: Rocco, 1992.

GALERA, Daniel. *O deus das avencas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GALERA, Daniel. *Meia-noite e vinte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de Literatura*, v. 18, n. 2, pp. 201-215, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201>. Acesso em: 25 mar. 2023.

JACOBY, Russell. *Imagen imperfeita*: pensamento utópico para uma época antiutópica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JAMESON, Fredric. *Arqueologias do futuro*: O desejo chamado Utopia e outras ficções científicas. Tradução: Carlos Pissardo. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

MARQUES, Eduardo Marks de. Da centralidade política à centralidade do corpo transumano: movimentos da terceira virada distópica na literatura. *Anuário de Literatura*, [S. l.], v. 19, n. 1, pp. 10-29, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2014v19n1p10>. Acesso em: 25 mar. 2023.

MARQUES, Eduardo Marks de. Dystopian Britain: Critical Utopia and the Politics of the Body. In: P. D. James's. *The Children of Men*, Alfonso Cuarón's Film Adaptation, *Children of Men*, and Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*. In: *CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: Internacionalização do Regional*, ed. 13, 2013.

MATOS, Anditya Soares de Moura Costa. Utopias, distopias e o jogo da criação de mundos. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, v. 24, n. 1/2, pp. 40-59, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadufmg/article/view/12600>. Acesso em: 20 mar. 2023.

PEREIRA, Ânderson Martins; FARIAS, Ariane Avila Neto de; ROCHA, Mariane Pereira. O corpo capitalizado pela ciência: a evolução do humano enquanto reduto de essência em distopias clássicas e contemporâneas. *Revista Lampejo*, Fortaleza, v. 7, n. 1, pp. 20-35, 2018. Disponível em: http://revistalampejo.apoenafilosofia.org/edicoes/edicao-13-vol_7_n_1/2 - O corpo capitalizado pela ciência - 20 a 35.pdf. Acesso em: 10 ago. 2023.

SANTAELLA, Lucia. Pós-humanismo, por quê? *Revista USP*, n. 74, pp. 126-137, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13607>. Acesso em: 3 ago. 2023.

SOUTO, Gabriela Barbosa de. O que pode o corpo nas utopias e distopias: figurações do pós-humano na ficção científica. *Revista X*, v. 17, n. 4, pp. 1356-1368, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/revistax/article/view/87109>. Acesso em: 10 jul. 2023.

TADEU, Tomaz. Nós, ciborgues: o corpo elétrico e a dissolução do humano. In: TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, pp. 7-15.

VILAÇA, Murilo Mariano; DIAS, Maria Clara Marques. Transumanismo e o futuro (pós)humano. *Physis: Revista de Saúde Coletiva*, v. 24, n. 2, pp. 341-362, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/physis/a/DYHLLVwkzpk6ttN3mkr7Gdw/?lang=p>. Acesso em: 3 ago. 2023.

Sebastião Uchoa Leite: faces de um trajeto poético

Sebastião Uchoa Leite: Faces of a Poetic Path

Autoria: Leonardo Leal

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8119-3224>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6047424746877390>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaeas.2024.221922>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaeas/article/view/221922>

Recebido em: 08/02/2024. Aprovado em: 13/07/2024.

Editores responsáveis: João Paulo Bense e Admarcio Rodrigues Machado.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, ano 13, n. 24, jan./jun., 2024. E-ISSN: 2525-8133

Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaeas>. Contato: opiniaeas@usp.br

 [fb.com/opiniaeas](https://www.facebook.com/opiniaeas)  [@revista.opiniaeas](https://twitter.com/revista.opiniaeas)  <https://usp-br.academia.edu/opiniaeas>

Como citar (ABNT)

LEAL, Leonardo. Sebastião Uchoa Leite: faces de um trajeto poético. *Opiniões*, São Paulo, ano 13, n. 24, jan./jun., pp. 236-258, 2024. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaeas/article/view/221922>. DOI:

<https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaeas.2024.221922>. Acesso em: XX mês.

20XX.



Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)

Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniões* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

sebastião uchoa leite: faces de um trajeto poético

Sebastião Uchoa Leite: Faces of a Poetic Path

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.221922>

Leonardo Leal¹

Graduando em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.

 <https://orcid.org/0000-0002-8119-3224>
 <http://lattes.cnpq.br/6047424746877390>
 leonardolealm2@usp.br

¹ Graduando em Letras com habilitação dupla em Português e Russo pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Realizou pesquisa de iniciação científica com financiamento da Fapesp (processo n. 2023/00931-6).

Resumo

Este trabalho propõe um percurso investigativo de parte da obra poética de Sebastião Uchoa Leite ancorado em seus seis primeiros livros, a saber, *Dez sonetos sem matéria*, *Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço*, *Signo/Gnosis e outros*, *Antilogia*, *Isso não é aquilo* e *Cortes/Toques*, recolhidos posteriormente no volume *Obras em dobras* (1989). Para tanto, desenvolve-se uma análise, em conjunto da leitura interpretativa de certos poemas, das diversificadas faces poéticas do escritor, a qual possibilitou a percepção das transformações do estilo, do tom, dos motivos, desde a vertente sonetista das produções iniciais até a inflexão sofrida com o encontro com a vanguarda concreta, o ataque crítico à profundidade poetizante, com suas simílices e metáforas, e a apropriação particular de determinadas formas da cultura pop e da ironia. Para o exame de tal trajetória, foi importante recorrer a estudiosos que se dedicaram à sua obra, com vistas a acrescentar novos olhares à fortuna crítica acerca da participação da palavra poética de Uchoa Leite na literatura brasileira contemporânea.

Palavras-chave

Sebastião Uchoa Leite. Poesia brasileira contemporânea. Poesia nos anos 1970.

Abstract

This study proposes an investigative itinerary through part of Sebastião Uchoa Leite's poetic work, grounded in the books *Dez sonetos sem matéria*, *Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço*, *Signo/Gnosis e outros*, *Antilogia*, *Isso não é aquilo* and *Cortes/Toques*, collected later in *Obras em dobras* (1989). For this purpose, an interpretative reading of certain poems and an analysis of the poetic faces of the writer are developed, which made possible the perception of the transformations of style, tone, motives, from the sonnetistic dimension of the initial productions to the inflection with the encounter with the concretes, the critical attack on the lyrical similes and metaphors, and the particular appropriation of certain forms of pop culture and irony. For the examination of this trajectory, it was important to turn to critics who dedicated themselves to his work, aiming at a greater understanding about the participation of Uchoa Leite's poetic word in contemporary brazilian literature.

Keywords

Sebastião Uchoa Leite. Brazilian contemporary poetry. Poetry in the 1970s.

ruminar a tradição, desdobrar a consciência

Em um dos cômodos da casa de dois pavimentos situada na rua Amélia, 415, em Recife, localizava-se a oficina e editora d’O Gráfico Amador, espaço de encontro entre escritores e artistas da cena pernambucana para discussão de questões filosóficas e estéticas e, sobretudo, para confecção, com auxílio de uma prensa manual, de pequenas tiragens de livros impressos sob rigorosa forma gráfica.² À época, o jovem poeta Sebastião Uchoa Leite, figura frequente nas reuniões semanais organizadas pela casa, decide entregar ao grupo um conjunto de sonetos escritos entre 1958 e 1959, publicado com o título de *Dez sonetos sem matéria* (1960). Se a análise das páginas futuras de Uchoa Leite certamente atesta, como veremos, considerável distância em relação à sua obra de estreia, pensamos ser possível, todavia, recuperá-la aqui na sua condição de início de um percurso poético, o qual introduz aspectos, recursos e procedimentos mais adiante repropostos e não raro contrariados.

Valendo-se de um projeto gráfico responsável por reproduzir a dicção abstrata que atravessa o livro, os versos em forma pré-fabricada agrupados em *Dez sonetos sem matéria* ressoam uma composição de tendência clássica. Especialmente significativa para se apreender a gênese literária de Sebastião Uchoa Leite é, de saída, a identificação de correspondências entre seus versos abstracionistas e certa poesia de tradição moderna – destacando-se a chamada “Geração de 45”, a produção sonetista de autores como Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Jorge de Lima e, num espaço de centralidade, a poética e o pensamento de Paul Valéry. Nesse contexto, em depoimento publicado no ano de 1991, o poeta pernambucano define esse período inicial de elaboração criativa como uma aguda “fase de *imitatio*”, como quem busca no outro os caminhos para constituir-se poeticamente:

Era quase absolutamente valéryano. Havia naqueles textos uma tentativa de recomposição da tradição moderna, com ecos de Rilke órfico, de certo Pessoa dos poemas ortônicos e de certo Drummond de *Claro Enigma*, além do Valéry de *Charmes* como dominante. Uma fase, digamos, pós-45, com uma releitura dos *monstres sacrés* acima nomeados (Leite, 1991, p. 309).

O leitor de *Dez sonetos sem matéria* encontra-se diante de um texto que transita, entre outros aspectos, por recursos poéticos tradicionais, a exemplo da rima e da estrofação regular, por vocábulos arcaizantes, com seu elevado grau de sofisticação, e por introspecções metafísicas, instando o eu lírico a interrogar, no decorrer dos sonetos, a complexa relação estabelecida entre o tempo, o silêncio e o fazer artístico. Desse ângulo, uma aproximação dos poemas logo permite visualizar a incorporação não somente da vertente poética de Valéry, mas também de sua vasta ensaística. Como forma de verificar e depreender, mesmo que de raspão, essas

² Para análises e discussões acerca não só da atuação experimental d’O Gráfico Amador no contexto literário e editorial do período, visto que destoava do modelo de confecção gráfica predominante no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, como também da expressiva participação artística e cultural de seus quatro fundadores (Aloisio Magalhães, Orlando da Costa Ferreira, José Laurenio de Melo e Gastão de Holanda), recomendamos o estudo de Guilherme Cunha Lima (2014) e o texto de Victor da Rosa (2021).

instâncias significativas que emergem da produção inaugural de Uchoa Leite, volto-me para a observação de dois excertos:

Silêncio de uma concha? Receptáculo
de palavras prescritas que da turva
água do tempo dão na minha praia
(terceira estrofe do soneto número II)

(Leite, 2015, p. 50).

Força apenas de ser. É a conjectura
da alma frente às vagas agressivas
ao vê-las se espalhar em receptivas
areias, onde o ato se estrutura.
(primeira estrofe do soneto número V)

(Leite, 2015, p. 53).

Paire, nestes e nos demais versos, um sujeito para quem o exercício da escrita desponta como um revolver-se em meio ao percurso fugido do tempo, ao silêncio e à conjectura da alma e da abstração dos movimentos. A evocação da imagem da concha, no primeiro terceto, traz à cena a lembrança do Valéry de “L’Homme et la coquille” (1937), ensaio em que, à volta das formas múltiplas das conchas, propõe questionamentos sobre a própria criação estética. Neste soneto de Sebastião Uchoa Leite, a concha do autor francês, associada agora ao silêncio, transforma-se em reservatório de “palavras prescritas” – entendidas aí, conforme aventou Frederico Barbosa, talvez como “palavras e posturas que, esgotadas, gastas, ‘prescreveram’, caíram em desuso e são agora resgatadas como uma ‘prescrição’, um preceito, uma regra” (2015, p. 10). Posta em prática, a recolocação desses mesmos traços poéticos, provindos da “turva água do tempo”, vai se revelando como recurso ou, melhor, fundamento temático e composicional para essa poesia de estilo elevado realizada pelo jovem poeta.

Enquanto os versos deste poema número II encenam uma voz reflexiva em face de variadas figurações do silêncio (o qual, para além do “receptáculo de palavras” já referido, assemelha-se, ainda, a uma “haste pensativa” ou à “pureza” dos metais), casos como o do soneto V, cujo primeiro quarteto foi transcrito acima, dão notícia de um sujeito diretamente enredado na noção de poesia como trabalho mental, ideia já pleiteada por Valéry em seu “Poesia e pensamento abstrato” (1939) que se afigura, assim, como arcabouço para toda a primeira obra do poeta pernambucano.

Sinalize-se, nestes decassílabos de rimas intercaladas, tanto a pulsação rítmica quanto os ecos sonoros – entre os quais convém sublinhar o espraiamento da sibilante /s/, imprimindo certa suavidade prolongada ao texto –, os quais contribuem para a expressão de uma atmosfera transcendente, lembrança dos embalos da maré que desembocam em “receptivas areias”. Ao repique sonoro sobrepuja-se a abstração dos movimentos e das considerações do eu lírico, nas linhas subsequentes recebida inclusive com gratidão, fenômeno que se apresenta aos leitores como parte de um intenso processo de meditação mental relacionada ao “ato” de elaboração poética.

A ação reflexiva é reiterada, uma vez mais, por intermédio da exposição de estrofes que se constituem em grandes frases, nas quais as pausas do final de cada verso são sucedidas por *enjambements*, fornecendo, com isso, a impressão de pensamento sequenciado. Pode-se ver, nisso tudo, a tentativa de Uchoa Leite de, num instante inicial, pagar tributo à vertente categorizada por Luiz Costa Lima como “melódico-esotérica”, afiliada à “alta poesia da modernidade” (1991, p. 167) e, em igual medida, lançar mão de observações e raciocínios acerca do fluxo do tempo e de seus desdobramentos no sujeito lírico.

O que se lê, nessas circunstâncias, é uma obra cujos ecos insistentes de assimilação das lições da tradição funcionam, insisto, como fio a cerzir essa série de composições metafísicas. Com efeito, adverte Luiz Costa Lima, em “Sebastião Uchoa Leite: resposta ao agora” (2012), que os *Dez sonetos sem matéria* vão desenhando, um a um, o exercício tateante de procura e de aprendizado da expressão poética. Se, por um lado, a maturidade posterior de Uchoa Leite encontrará, nos seus primeiros versos, “pecados de juventude que até hoje me cobram” (2014, p. 215),³ por outro, há ainda a possibilidade e mesmo a demanda crítica de promover um olhar atento à sua produção inaugural, a fim de vislumbrar a conexão com seus trabalhos seguintes, os quais nos devolvem a certos temas e imagens aqui configurados, seja por um viés de distanciamento, seja por uma retomada movida a reenquadramentos e a alterações de foco, dicção e registro.

Após anos de silêncio editorial desde o livro de 1960, ocorre a publicação, em 1979, de sua *Antilogia*, obra que, como demonstra sua fortuna crítica, redimensiona de modo acentuado a inflexão literária de Uchoa Leite. No entanto, seu segundo livro, *Dez exercícios numa mesa sobre o tempo e o espaço*, continuou inédito até 1988, ano de lançamento do conjunto de sua produção, recolhida no volume *Obras em dobras*, de cujo título emerge a proposta de uma transfiguração em desenvolvimento ou, noutras palavras, de um desdobrar da consciência poética. Desta feita, ainda que a vinculação a uma herança estética de substrato metafísico também compareça como sua força motriz, os poemas compostos entre 1958 e 1962 atualizam, em alguma medida, as tentativas de compreensão e de formulação do discurso poético: “Fiz o que pude/ para mudar de pele”, lê-se, a certa altura, na primeira estrofe de “Sol final”.

Dez poemas numa mesa sobre o tempo e o espaço é título que bem prenuncia o seu conteúdo: ora a persistência de interrogações que versam sobre tempo e espaço, internalizando por vezes o tom filosófico, ora o ensaio de uma redefinição de postura e de procedimentos em relação aos poemas imediatamente anteriores. Permanece em sua estruturação alguma lasca dos sonetos do primeiro livro, mas, para quem percorre os versos com atenção, ficam sugeridos os indícios de modificação poética – refiro-me, em especial, ao desaparecimento da forma fixa, à amostragem de dados da realidade concreta, como rios, prédios e cidades, ao emprego, a partir do sétimo poema, do verso livre e à presença de lances irônicos e

³ Em seu ensaio “Poesia em risco nos anos 1970”, Viviana Bosi lembra um traço comum a determinados poetas do período que, como Sebastião Uchoa Leite, começaram a escrever antes dos anos 1970, a exemplo de Cacaso e de Chico Alvim: a publicação de “livros ‘sérios’, de estilo elevado” e a passagem em alguns anos dos “cantos da inocência [...] para os cantos da experiência” (2021, p. 327). Ressalta a autora um depoimento de José Paulo Paes cujas afirmações muito se assemelham às de um Sebastião já maduro. Diz o poeta: “Eu próprio não havia ficado imune aos cacoetes dessa geração a que pertencia por fatalidade de estreia literária. Também cometi sonetões recheados dos ingredientes marítimos em voga, hipocampos, medusas e que sei lá mais [...]” (1991, p. 187).

humorados. Tal como ela é, a poesia dos *Dez exercícios* parece operar mais uma volta no parafuso da discussão de tópicos temporais, enfrentados reiteradamente já em 1960, e espaciais, embora abra-se para novas frestas e para ângulos antes imprevistos.

De “Tombeau 1958”, poema de abertura, extraímos trecho significativo para a percepção das atitudes distintas que se avultam nesta segunda obra:

Já um vinho abstrato
bebo em pensamento,
e, nesse ato,
permaneço sedento.

Tal a virtude
das lápides breves:
eis a plenitude
à qual te circunscreves

(Leite, 2015, p. 61).

Inevitável a associação ao “Le tombeau d’Edgar Poe” e ao “Le tombeau de Charles Baudelaire”, ambos de Mallarmé, ainda que o túmulo exposto por Uchoa Leite esteja reservado não a um escritor do passado, mas ao próprio eu lírico. Daí, quem sabe, as rimas cruzadas e o tom sóbrio e ritualístico, os quais saltam à vista do leitor como resquícios da linguagem arcaizante dos sonetos iniciais para se emaranhar nesta espécie de lápide plena – motivo poético repisado em diversos instantes ao longo de sua produção posterior. Outra faceta agora reenquadrada é o diálogo com Valéry, haja vista que, à luz de um “vinho abstrato” que, quando ingerido, não consegue saciar a sede do sujeito, existe, isso sim, um poeta que passa a duvidar das marcas valéryanas de “Le vin perdu”. Aqui e em outros casos, fazem-se ouvir mais fortes, concluía Frederico Barbosa em sua leitura do poema, os esforços “em se liberar da influência dominante de Valéry”, quer na referência a Mallarmé, quer na “insuficiência do vinho abstrato” (2014, p. 38).

Considerando esses aspectos, empresto o raciocínio de Luiz Costa Lima, segundo o qual, nestas estrofes, a palavra se faz literária “pelo choque proporcionado por antíteses, decomposições e paradoxos” (1991, p. 168). Substanciado pelo desejo de afastar-se do modelo valéryano com que antes se afinava, o poeta põe às mostras uma dinâmica de torções e oposições: mesas vastas e pouco apetite, bebidas insatisfatórias, lápides breves, tudo converge para a manifestação de um exercício contínuo, em meio a contraposições várias, de apreensão de sua voz lírica singular. E se pergunta, em “Teoria do ócio”, “Como distinguir no tempo as ficções do ser?” ou “Quantas figurações colho em meu dia?”. O que se comprova, nesse momento e, por extensão, no restante desses dez exercícios que refletem sobre tempo, espaço e fazer poético, é um primeiro ajuste de contas com a dicção valéryana e com outros poetas característicos da alta modernidade, resultando, por consequência, em uma obra que ainda oscila, na corda bamba, entre o estilo elevado e o prenúncio de posições poéticas variadas.

Folheando o terceiro livro de Uchoa Leite, *Signo/Gnosis e outros*, também integrante de *Obras em dobras*, encontram-se textos de 1963 a 1970, nos quais prossegue, num crescendo, o desenrolar em direção à agudeza poética alcançada em

Antilogia. Em uma visão geral, o purismo linguístico, as temáticas transcendentais, as marcas de um aprendiz ancorado nas leituras do tardo-modernismo cedem espaço preferencial para o gesto ainda hesitante de dissolução crítica dos tópicos e tons solenes e de descrença da linguagem lírica solidificada. Desse manancial sobrevém, com maior nitidez, o rastro das experiências de contato do autor pernambucano com as atualizações estéticas pelas quais passa o país na virada dos anos 1950 para os 1960, processo intimamente acoplado à confecção desses poemas.

Ao apontar, em entrevista à revista *34 Letras*, a tomada de consciência com relação ao surgimento das manifestações de vanguarda concretista e o encontro pessoal com Haroldo de Campos e Décio Pignatari em 1962, Sebastião Uchoa Leite depõe, em linhas breves, acerca de uma espécie de “choque cultural” (2014, p. 219) diante da constatação de seu estreito provincianismo recifense em contraste com a abertura de caminhos poéticos antes insuspeitos, principalmente por obra do grupo Noigandres de São Paulo. Convencido, já de princípio, da necessidade de dedicar-se à pesquisa formal, reanimando a poesia como invenção, o poeta responde, à sua maneira, ao paideuma concretista, ao qual se acrescentaria, também, a face mais radical da poesia de João Cabral de Melo Neto. E, em meio à dicção cabralina caracterizada pelo “rigor construtivo oposto à efusão dos sentimentos pessoais”, como bem definiu Benedito Nunes (1991, p. 176), à rejeição da sintaxe do verso e à juntura simultânea entre signo e imagem, paradigmas concretistas, é que se pode avaliar a literatura produzida em *Signo/Gnosis e outros*. Sem dúvida, se esta poesia tende a encarnar, mais do que qualquer outro livro, determinados preceitos da vanguarda, naquilo que teve, para Uchoa Leite, de mais eficaz e revelador, no interior de seus versos aparecem o experimentalismo e a atualização de quem procura romper com os ornamentos líricos e trazer ao relevo o tutano das palavras, sua materialidade em evidência.

Estrutura-se, pois, um desejo enfático de reformular a linguagem poética, de esboçar uma nova sintaxe fundeada no corte e na disposição próximos das técnicas concretistas. A troca de correspondências com Haroldo de Campos e a publicação, em 1964, do poema “Trívio” na revista *Invenção*, órgão de difusão da poesia vanguardista, deixam desde logo bastante claro em que terreno o leitor deste terceiro livro estará pisando, uma vez que o poeta soube tirar proveito de suas incursões experimentais nos jogos da linguagem, tanto no âmbito semântico quanto sintático. Nesse sentido, a exploração das potencialidades da palavra é abordada em “Elogio da prosa” (1963) de modo patente:

A prosa é uma bala. Cabala
controversa, cabala inversa.
A prosa é uma razão rasa,
sem melopeia ou centopeia.

A prosa é rara e clara, e fica,
transpondo o que a clarifica.
A prosa é uma rota ativa:
linha reta e não rotativa.
[...]
A prosa não condiz, mas diz,
sem dicções nem condições.

Não tem emblemas, nem problemas:
A prosa é uma causa cabal.

(Leite, 2015, p. 78).

À luz de um texto como esse, é difícil não atentar para os procedimentos compostoriais de filiação concretista, muitos dos quais vêm em forma de articulações linguísticas que remetem ao som, ao tamanho e à disposição dos vocábulos na página. Por meio de justaposições e de jogos anagramáticos ou sonoros, a descrição da prosa se perfaz: “clara, e fica / clarifica”; “rota ativa / rotativa”; “não condiz, mas diz”. Juntos, tais recursos propõem um canal para o “elogio” de uma prosa clara e simplificada, de complicações desfeitas, investindo com irreverência contra o lirismo sublime que ocupava sua produção inicial. Partindo de uma defesa da palavra em “linha reta”, despida de “dicções” e “condições”, aí, entretanto, não se encerra, haja vista que, contraposto ao conteúdo elogiado, o uso de múltiplos ecos sonoros (rima, assonâncias, aliterações) é convocado como ferramenta de construção literária.

Se há lugar para estranheza – e reconhecemos que há –, ela advém menos do experimentalismo da linguagem do que de um fazer poético tensionado entre a celebração da prosa destituída de artificialismos e o predomínio da própria melopeia, conforme categorizou Ezra Pound, como forma propícia de composição. Mais do que isso: por situar-se nessa dupla face, “é como se o poema”, assinala Paulo Andrade, “rasurasse, na forma, o que prega no conteúdo” (2014, p. 33). Percebe-se um nó de contrastes retesando os fios aqui enlaçados: um lado inclina-se para a inserção da prosa referencial, ausente de ornamentações, no discurso poético; outro pende para a ampliação da poeticidade, fenômeno afiançado pelo emprego dos recursos fônicos há pouco enumerados. Essa postura nos atinge, portanto, como portas que se abrem para a reflexão sobre os limites entre poesia e prosa, os quais são retrabalhados com empenho a partir do livro seguinte.

Na chave da nova situação da poesia no Brasil, Armando Freitas Filho ressalta que “também na poesia mais ligada à tradição existem os que não conseguem virtualizar, criar sua voz própria, e apenas passam a limpo sem maiores riscos as descobertas anteriores”, o que, afinal, permite entrever uma literatura que “não traz data, não depende e não apresenta compromisso com a história contemporânea, não se relaciona com os debates do momento” (2005, p. 183). Por sua vez, à medida que amplia o contato com a depuração vanguardista da linguagem, Sebastião Uchoa Leite vê-se às voltas com a ânsia por inscrever-se nesse contexto de atualizações estéticas e por absorver o que lhe é mais convincente, mas sem deixar de desenvolver uma ruminação capaz de repensar as lições concretistas e, por extensão, sua própria atividade criadora. Na soma de tudo, o leitor que caminha pelas páginas do terceiro livro do poeta escorregará em uma produção que marca consciência do caldo cultural dos anos 1960, bem como da necessidade de incorporar relações e valores outros à sua dicção poética.

“nomes demais para ter um nome”

Abra-se ao acaso o *Antilogia*, volume de feições obscuras publicado em 1979. É possível assinalar, mesmo ao rápido virar das páginas, o caráter diverso dos

breves poemas aí reunidos em contraposição aos anteriores, aspecto explicitado, à primeira vista, na escolha deliberada de não datar os textos individualmente. Desta feita, Uchoa Leite parece já advertir o leitor da existência de um bloco interdependente, constelado em torno do desejo de atingir uma unidade poética atualizada. A partir desse e de outros exemplos singulares, assiste-se a uma elaboração poética que navega em sentido contrário à direção dos livros iniciais, encaminhando-nos para a identificação de formas e temáticas redimensionadas que descarrilam numa poesia de dicção madura e complexa. Ou, no dizer do próprio Sebastião: “*Antilogia* foi uma espécie de reestreia de um defunto que sai do esquife. Depois, o novelo desenvolveu-se por si” (1991, p. 311).

Saltam de seus versos, a um só tempo, a revisitação, agora sob lentes críticas e corrosivas, tal qual ácido sulfúrico, de dados e mecanismos cultuados nos primeiros sonetos, bem como a incorporação definitiva de traços antes em estado introdutório. E nisto se encontra a atadura prodigiosa do enovelamento: temas abstratos e sérios como “tempo” e “espaço” são valores que Uchoa Leite não mais reconhece, esbanjando, aqui, o seu tino irônico e coloquial com vistas à negação completa da linguagem aurática, de voltagem metafórica, e das fórmulas líricas já solidificadas. Expresso em cada passo desta obra, seu grande empreendimento é enferrujar de propósito seus instrumentos prévios, evocando, nessa nova paisagem, o despojamento de todo eco altissonante e a consciência potencializada do impacto sonoro e visual da palavra, fios condutores, *Antilogia* em diante, de toda a sua poesia.

Certamente, outra dimensão pode ser acrescida à caracterização dessa voz poética de fisionomia maturada se nos lembarmos de que, em grau mais amplo, esta publicação de 1979 não passa incólume aos percalços da cena literária vivenciados no momento. Num panorama cultural em que a estética do Modernismo, por alçar-se ao apogeu, atinge também seus pontos de limite e de esgotamento, surge, como consequência, uma realidade que funciona noutro diapasão, no qual perdem força não somente os discursos heroicos e os ideais modernistas, como destruição do velho e instauração do novo, mas também a tentativa de “estabilização de uma consciência criadora nacional” – como antes definira Mário de Andrade em seu balanço geral do movimento (1978, p. 242). Se nos voltarmos para o quadro da poesia brasileira, a exemplo do que se observa em Sebastião Uchoa Leite, teremos um entendimento mais nítido do sulco profundo deixado por um sentimento generalizado de impossibilidade de renovação artística, do qual emerge um desgaste da palavra poética com que se pungiram e se desafiaram os escritores da época.

Manter aceso o olho que encara seu contexto e procurar sua dicção particular entre as ruínas do projeto modernista: tais os gestos exigidos aos poetas que ocupam esse local de impasse e de pouca manobra que foi a década de 1970. Trata-se de uma conjuntura, pois, que lida com a saturação das formas poéticas tradicionais e com a ausência de convicção dos artistas na capacidade de realizar um texto original, exaustos que estão da busca ostensiva do novo. Do mesmo modo, Ítalo Moriconi nota elementos análogos, acrescentando a percepção de que o poeta, desorientado após o “estágio terminal” da estética modernista, “já não pode renová-la, só pode repeti-la” (1992, p. 27). À vista disso, a transfiguração desse aparente cenário de aporia e de fechamento em força criativa é o desafio inescapável imposto à poesia do período, à qual, como veremos no caso de Uchoa Leite, resta senão a

estratégia de descobrir meios de trazer com engenhosidade, para dentro do espaço lírico, o esfacelamento da ideia de inovação.

Todo leitor atento ao projeto literário de Sebastião, singular entre vários outros, fica assombrado diante da caducidade do mundo que dali emerge, posto que o ritmo da desconfiança numa poesia nova passa a pontuar uma voz também descrente da promessa de uma realidade suscetível à melhora. Acontece de as investidas sarcásticas do poeta atingirem, por exemplo, a própria nação, quando o Brasil moderno e desenvolvimentista do milagre econômico já se vê desacreditado:

Ora, direis, ouvir estrelas

ele ainda espera
ver contente a mãe gentil
nas margens plácidas
desses tristes trópicos

(Leite, 2015, p. 103).

Trazer ao primeiro plano referências extraídas do poema clássico de Olavo Bilac e de hinos de celebração nativista, nesse caso, implica desconfiar do que se escreve, compor uma colcha de retalhos costurados por citações que, postas ao lado da alusão às experiências por vezes negativas de Lévi-Strauss nos “tristes trópicos” brasileiros, surgem repassadas de amargura, de ironia e de rebaixamento. A rarefação da poesia conecta-se ao esvaziamento da possibilidade de exaltar a vida, e é por esse caminho difícil que poetas como Sebastião Uchoa Leite se abriram e manifestaram no plano da composição poética seus descompassos e seus modos de conceber um mundo que parece destituído de sentidos.

Vai se revelando um poeta que dá consistência e fibra a um discurso que, como resultado direto dos novos ares literários e sociais de seu tempo, tira sarro de si e de seus leitores. O que se oferece ao público são a verve autocorrosiva e o teor de negatividade, indícios do confronto com os dilemas experienciados por quem se esforça para contornar a crise da palavra poética em ação e a claustrofobia do olhar e do palavreado poetizantes. Chegando mais perto dos textos, nota-se um eu lírico que, longe de circunscrever-se pelas vias da repetição, se compraz em indagar e satirizar a atitude poética de suas obras anteriores e os seus próprios limites e perspectivas enquanto escritor.

Considera-se ainda o fato de que as relações específicas de Sebastião Uchoa Leite com a tradição da poesia, ora de aproximação, ora de distanciamento, vão se plasmar de modo mais intenso a partir deste quarto livro, firmando-se como um terreno movediço em que pisamos e no qual estamos sempre tombando, sem pontos de apoio, num movimento de revisitação e de reexecução, sob nova luz, dessas heranças. É bem verdade que, se há, de um lado, interesse pela memória literária, há também, de outro, a exposição do seu transtorno e da reavaliação de seus procedimentos e temas. Talvez este atravessamento da tradição ao decorrer de sua obra se perfeça melhor na argumentação de Luiz Costa Lima, a qual atenta para um detalhe notável:

Ao contrário dos continuadores do alto modernismo, [...] Uchoa Leite não expande os modelos que traz na base senão que antes parece triturá-los. Sua redução a gravetos, a alusões críticas/críticas não supõe um iconoclastismo fácil e então suspeito senão que a busca de incorporá-los a uma nova circulação. É por trazê-los que reconhecemos seus gestos e suas vozes (Lima, 1991, p. 182).

Absorvido pela vontade de reescrita da tradição, o autor começa a extrair sua força a partir de associações e de contrastes estratégicos entre os textos disponíveis em seu contexto cultural, modificados continuamente pelos mais múltiplos estremecimentos irônicos, (auto)derrisórios e coloquiais. Que não fique, enfim, nenhuma dúvida acerca do potente processo de desconcerto e de recontextualização de suas heranças a que se dedica o poeta.

O amálgama que se arma entre o entrecruzamento de referências da tradição e a utilização do humor algo paródico e da ironia provocadora chama para si a função de agravar a desconfiança do poeta ante valores perdidos, como nacionalidade, elevação estilística e inovação. Não à toa, aliás, essa propensão da recente poesia brasileira à glosa e à paródia seria reforçada por Benedito Nunes como produto daquilo que denomina como “esfolhamento das tradições”, a saber, “a conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas” (1991, p. 179). Essa abertura à retomada intertextual, em Sebastião Uchoa Leite, seria a região na qual sistemas e caminhos múltiplos se cruzam e, reagrupados, sinalizam novos sentidos e possibilidades.

Como enfrentar, então, um texto como o de *Antilogia*, que tensiona, a todo instante, a revisitação do passado e do legado das tradições? Será preciso apreender seu percurso a partir de um olhar que espreita as heranças da modernidade pelas frestas, pelas sombras e, principalmente, pelo que permaneceu recalcado. É o caso, por exemplo, da diluição de fronteiras entre as artes e do consequente acolhimento de repertórios pouco canônicos apanhados da cultura de massa, como o cinema *noir*, os jornais e os *comics*. Um entrecruzamento ou, melhor dizendo, uma interlocução de nós difícil de desatar aí se instala: o exercício poético extrapola as contingências das formas líricas tradicionais para percorrer, de maneira errante, os diversificados signos e linguagens que povoam o horizonte de Uchoa Leite.

Cada um desses repertórios aparentemente desconjuntados, os quais fazem volume em sua obra, é convocado como tática de renúncia à ânsia por originalidade, visto que o autor recupera metáforas e clichês gastos “não no sentido de inovação”, e sim porque, como confessa num depoimento, pretende mostrar “que essa preocupação de permanentemente estar reinventando o poético é lícita, mas não é o único caminho que existe. Outro caminho é você enfrentar o próprio desgaste da linguagem” (2014, p. 227). O ato de perscrutar esteticamente esse desgaste não se restringe apenas à desconfiança em relação ao poético solidificado e a seu espaço no interior da sociedade, mas, feita a opção pela ironia e pelo *sense of humor*, incorpora ainda a convivência entre componentes da tradição e de campos culturais ditos populares. Com isso, a habilidade de vampirizar o sangue de informações e de discursos variados irradia-se por esta poética como dispositivo de construção de sentido e de efeito.

Tudo convive aí: é o que nos avisa, inclusive, a epígrafe do livro, extraída do poema “Epitáfio”, do francês Tristan Corbière. Na tradução de Marcos Siscar, lê-se: “Mistura adúlera de tudo/ Cru, porque sempre esteve frito/ [...] / Vitorioso fracassado” (Corbière, 1996, pp. 53-57).⁴ A menção ao escritor do século XIX é sugestiva para a compreensão dos versos de *Antilogia* e de toda a criação futura do pernambucano, na medida em que a poética de Corbière, como percebe o próprio Sebastião num dos ensaios de *Crítica clandestina* (1986), guarda exemplos do “universo coloquial irônico” (p. 106), bem como de uma proposta, no dizer de Siscar, de “dessacralização dos valores literários e intelectuais” (1991, p. 12) de seu período.⁵

Os principais comentadores de Uchoa Leite expressaram desde sempre a maior perplexidade ante uma atividade criativa que “incorpora de forma definitiva o coloquialismo e a ironia corrosiva”, como aventou Frederico Barbosa (2014, p. 55), já flagrante nas obras de Corbière e de poetas como Jules Laforgue. Até por isso, interessa recordar o argumento de Edmund Wilson ao discutir a tradição simbolista em *O castelo de Axel*, de acordo com o qual tanto Corbière quanto Laforgue podem ser localizados, em tom e em técnica, junto a um simbolismo de vertente “irônico-pungente”, notável por manifestar uma “nova variedade de vocabulário e nova flexibilidade de sentimento” (2004, pp. 112-113). Ocorre à poesia de Sebastião relacionar-se a tais figuras, cujo manejo da ironia levada ao último grau e da linguagem despreocupada com a expressão polida e séria também avulta em *Antilogia*, principalmente na verve sarcástica e humorada e em seus pacotes de veneno.

De volta à epígrafe, a “mistura adúlera de tudo” abre-se como uma espécie de estribilho para os textos subsequentes de Sebastião Uchoa Leite. Os personagens, as referências e os registros de tal maneira diferem ao virar das páginas que comunicam a aproximação de qualidades à primeira vista antagônicas, como é o caso do eu lírico do epitáfio corbièriano, a um só tempo “vitorioso” e “fracassado”. A composição desses poemas serve como vórtice que atrai para seu movimento confluente uma multiplicidade de tensões, as quais vêm à tona por ação de um discurso que, como voltaremos a insistir, se recusa a fechar-se em uma interpretação fácil e peremptória, elaborando um tipo de sujeito que apresenta, nos termos de Corbière, “nomes demais para ter um nome”. Assim fazendo, o poeta passa a tematizar e a questionar a encenação das diferentes vozes e personas configuradas em sua experiência poética.

Se é possível seguir o rastro das reflexões acerca da constituição do eu lírico, é para esbarrar logo em seguida na problematização de uma identidade congelada ou autoexpressiva (marcante, por exemplo, em parte da poesia marginal dos anos 70), recusando a existência de um centro estável para si. Neste universo poético, há uma incessante troca de máscaras, repassada por variedades e modulações de vozes não raro dissonantes e antitéticas, fenômeno que coloca em pauta a figuração da subjetividade e, a reboque, suas tensões e ambivalências,

⁴ Augusto de Campos também realiza uma tradução, com certas distinções, de “Épitaphe”: “Mistura adúlera de tudo/ ninguém foi mais igual, mais gêmeo/ [...] / Um bem logrado malogrado” (Campos, 1978, pp. 229-233). No original, como proposto por Sebastião: “melange adultère de tout/ trop cru, – parce qu'il fut trop cuit/ [...] / trop réussi, – comme raté”.

⁵ Não é de estranhar, pois, a aproximação estabelecida por Ezra Pound, em seu texto “The Hard and the Soft in French Poetry” (1985), entre Corbière e a linhagem de François Villon, ambos autores de enorme relevância para a dicção de Sebastião Uchoa Leite, que chegou até mesmo a traduzir a obra deste último.

tratadas como processo em permanente conflito. Seus efeitos, aos nossos olhos, não são de pouca monta: abrem um alçapão do qual escapam monstros, animais peçonhentos, personagens de quadrinhos, filmes de terror e romances policiais – enfim, seres inesperados que espreitam e invadem a paisagem do poema. Como a reunião de imagens sinistras e indigestas em “V Internacional”:

antes que eles destruam vocês
 atenção amigos ocultos
 drácula
 nosferatu
 frankenstein
 mr. hyde
 jack the ripper
 m — o vampiro de dusseldorf
 monstros do mundo inteiro:
 uni-vos!

(Leite, 2015, p. 114).

Entre frankensteins e estripadores, o poeta recorre a repertórios que transitam, em poucas linhas, da tradição consagrada para a *mass media*. À medida que pululam o texto, esses “monstros do mundo inteiro”, comumente excluídos do convívio da sociedade por sua insubordinação e pelo desafio à ordem pública, são, todavia, desvinculados do tratamento típico reservado aos por assim dizer *outsiders*; atravessa-os agora um ato empático e defensor empreendido pelo sujeito. Graças à anotação irônica e às injeções de bom humor, existe uma verdadeira torção das expectativas dos leitores no momento em que a voz poética aparece associada e, mais do que isso, equiparada a esses “amigos ocultos” desajustados e rebeldes.

Curioso é notar, nesse viés, o chamado zombeteiro à luta conjunta contra todo um grupo de indivíduos, valores e noções traduzidos textualmente num “eles” generalizante. Daí desponta não apenas o acirramento da crítica aos princípios sociais responsáveis por tingir essas figuras de um caráter abjeto e desprezível, mas também, e sobretudo, a sátira mordaz ao lirismo sempre preocupado em enquadrar os tipos elevados e sérios. Com a contínua troca de máscaras, Uchoa Leite descobre na pluralidade de vozes que se fazem ouvir em seus poemas outra forma de pensar a subjetividade, à margem da centralidade lírica convencional, sempre ambígua e em transformação, nunca completa ou unívoca.

Ora, mesmo as escolhas gráficas deste volume de tom obscuro que é *Antilogia* não são casuais: junto à folha de rosto está estampada uma fotografia em preto e branco do ator romeno Bela Lugosi como Drácula no filme homônimo de 1931. Imagem indefinida, quase fora de foco, avisa-nos da estratégia do jogo de máscaras, como quem ressalta e intensifica sua despersonalização num desdobramento em múltiplas feições e identidades, típico ao trabalho do ator. Essa perspectiva ganha forma, por exemplo, na alusão reiterada à figura esquiva, vigilante e fugidia do vampiro, o suga-sangue cuja sobrevivência parasitária depende justamente da presença do outro, o que sintetiza o trânsito por vozes que não a sua e por tons sobrepostos, assim como os embates contra um sujeito definitivo. Trata-se de uma dissolução das feições de tal modo problemática que

nunca se resolve, sem, contudo, diminuir sua força de expressão; antes o contrário: estivesse o poeta apto apenas para uma das vozes, sua produção perderia consideravelmente o interesse.

Lembramos ainda que a engenhosidade deste vampiro que pratica versos encontra seu fundamento último, em nosso parecer, na absorção de histórias de terror, de super-heróis dos *comics* e de detetives dos filmes *noir*, personagens com as quais o poeta se afinava. Sem dúvidas, a aproximação desses elementos aparentemente distintos no espaço lírico tem alcance amplo, uma vez que consegue trazer nosso olhar para aquilo que antes se ocultava, para o resgate de uma cultura de massa que, numa combinação irônica com as heranças literárias, explicita as considerações inquietantes de Uchoa Leite sobre a configuração de uma subjetividade atravessada pelo outro e deslocada dos lugares-comuns. A percepção do questionamento irresoluto sobre si se afigura em “Metassombro”:

eu não sou eu
nem o meu reflexo
especulo-me na meia-sombra
que é meta de claridade
distorço-me de intermédio
estou fora de foco
atrás da minha voz
perdi todo discurso
minha língua é ofídica
minha figura é a elipse

(Leite, 2015, p. 110).

O poema admite entrada por diversos aspectos, mas chama atenção, desde a primeira leitura, a ressonância ou, de modo um tanto mais exato, a reescrita de um texto de Mário de Sá-Carneiro: “Eu não sou eu nem sou o outro/ Sou qualquer coisa de intermédio/ Pilar da ponte de tédio/ Que vai de mim para o Outro” (1983, p. 74). Se o poeta português já define a primeira pessoa como deslocada, numa relação contígua de passagem entre o interior e o exterior, Sebastião, por seu turno, leva a cabo a reflexão sobre o sujeito que, “fora de foco”, ameaça perder a nitidez dos contornos. E, problema maior: dissociado de seu próprio reflexo, esse “eu” insiste em fazer afundar suas pernas na arenosa especulação de si, obsessão nunca apaziguada que acompanhará o poeta no decorrer de toda a sua atividade criadora.

Por essa via, localizar sua investigação especulativa na “meia-sombra” significa atuar em regiões de passagem entre a nitidez e a penumbra, ou seja, adquirir o estatuto de vulto fantasmático ou forma apenas vislumbrada. O jogo sonoro em “meta de claridade” (grifos nossos) retoma essa posição transitória e leva-nos a encarar a iluminação seja como alvo a ser alcançado (“meta de”), seja como local intermediário (“metade”). Nesse manancial de difícil precisão, Franklin Alves Dassie avista uma “imagem distorcida e configurada de ‘intermédio’, de permeio – uma imagem que estará sempre entre alguma coisa –, a meio caminho de uma definição”, dado que “outras vozes interferem na sua voz [...], tirando-a de foco” (2010, pp. 28-29). E o paroxísmo irônico e humorado se perfaz com maior potência: embora relutante em se definir, o poeta, na face do detetive, confessa estar

atrás de sua voz e, para tanto, assume o mascaramento, a língua bifurcada e a elipse como recursos propícios a essa perseguição especulativa.

Ressoa, neste passo, o apontamento de Flora Süsskind sobre o aproveitamento e a manipulação, em determinados poetas contemporâneos, da “máscara capaz de se desdobrar em muitas outras” (2004, p. 138). Muitos em um só, Uchoa Leite assume papéis multiformes e se recusa a ver nas noções estabilizadas de pessoa lírica uma saída praticável. Fica, assim, explícita a modificação substancial, em relação aos primeiros livros, na maneira de compreender a composição poética – afinal, nestas fisionomias distintas a que empresta sua voz importa mesmo a irresolução da experiência poética, que, localizada nos desvãos, à meia-luz, se quer furtiva e desajustada, decidindo enfrentar a linguagem aurática e celebratória a partir sobretudo do gume fino da ironia e do riso sarcástico.

Insista-se então: a desarticulação do imaginário poético centrado na metaforização atua como ancoradouro para a dicção particular alcançada a partir deste *Antilogia*. É como se, extremada a crítica à linguagem do sublime, a poesia de Sebastião Uchoa Leite abrisse espaço por entre os escombros da tradição poética e fosse transpassada por fontes pouco canônicas, convocadas, de modo irônico e o mais das vezes (auto)derrisório, para a interação com autores e técnicas consagrados. O aproveitamento da cultura de massa, do cinema à ilustração, do jornal aos *comics*, acaba por suplementar e contaminar a reelaboração de procedimentos modernos; opta-se por uma pluralidade de vozes que dá a medida de toda sua atividade posterior. A liquidação de paradigmas da lírica, com efeito, é companheira constante, os poemas, como lembra em “Biografia de uma ideia”, são “canhões que detonam em silêncio”, as palavras, lançadas ao rés-do-chão, são “denotações do nada”.

Isso não é aquilo (1982), quinto livro do pernambucano, não só repercute o mesmo projeto de *Antilogia*, como integra, também junto a *Cortes/Toques* (1988), um grupo tingido por linguagens, estilos e temas similares. Mas neste volume o inventário de referências rebaixadas se radicaliza. Haveria na própria capa um exemplo privilegiado disso: tão fora do convencionalmente poético, a recuperação de um quadrinho, selecionado da revista *Capitão América*, imprime à obra uma dimensão expandida e constitutiva dos registros não eruditos aos quais o poeta novamente retorna.

Atentos à frase-título, se identificamos diálogo possível com o Drummond do longo “Isso é aquilo”, é na contraposição à fórmula de Octavio Paz – “as pedras são plumas, isto é aquilo” (2009, p. 50) –, proposta pelo teórico ao debruçar-se sobre a imagem poética, que o livro de Sebastião vai se plasmar de maneira mais intensa. Ou ainda: sustentam esses versos a não-identificação com analogias e metáforas e até, se quisermos, com um eu lírico centralizado e definido. Reencontramos a obsessão pelo esquecimento das cargas simbólicas, essas imagens para ele inertes que irrompem das essências e dos enlevos transcendentes:

A morte dos símbolos

demônios tigres punhais
serpentes enforcados corvos
espelhos labirintos mandalas

livros caixas relógios mapas
chaves números mágicos
duplos metamorfoses monstros
vamos destruir a máquina das metáforas?

(Leite, 2015, p. 127).

Com jeito de lista ou enumeração, o texto é quase todo ele constituído por uma série de figuras da tradição literária, as quais se confundem no quadro traçado e vêm à superfície como imagens puídas. Os símbolos elencados redundam num convite final, mais incisivo, do qual desponta o impulso para a destruição do mecanismo produtor de tais metáforas. Um aspecto que intriga, neste e em outros poemas, é o acionamento dessas figuras mesmo em face da proposta de dissolução. O que se dá, porém, é uma retomada capaz de nos devolver a essas imagens menos por via da carga metafórica, da similaridade convencionalizada, do que pela adesão ao tratamento irônico e metonímico. Na tendência para o *take*, a montagem e o corte, os quais provocam a sucessão rápida de demônios, serpentes e enforcados, por exemplo, há um desenrolar em direção ao redimensionamento dessas heranças sob outra lente, dando a ver a opção pela prosificação do poema e pela metonímia como recurso preferido.

Dito isto, os versos deste quinto livro têm à sua volta, para além dos monstros antes mencionados, o acréscimo e a acentuação de personagens como detetives, perseguidores, assassinos e vítimas. É patente o esforço de Sebastião por demarcar a violência como tema central, cuja intenção é que se perceba, em sua poética e em seu discurso, um forte e inquietante teor político. Flora Süsselkind auxilia-nos a pensar os nexos entre a configuração do sujeito e a presença de repertórios identificados a práticas de violência engendrados pelo poeta. Diz ela: “Talvez se possa dizer, inclusive, das muitas referências a heróis-detetives, perseguições, crimes, criminosos e vampiros [...], que não se trata mais, pura e simplesmente, de uma série de imagens, mas de uma ideia fixa” (1993, p. 306). O leitor de Uchoa Leite, consciente dessa recorrência, deve se apropriar da obscuridade e das cenas violentas, por vezes retiradas de fatos reais ou da ficção cinematográfica, como indícios de um eu lírico penetrado pelas marcas sociais e políticas de seu momento histórico. Se pudéssemos sintetizar a absorção do cotidiano exibida em *Isso não é aquilo*, leríamos como um alerta máximo este poema:

fait divers/ 1980

ler o capital
ficou cada vez mais difícil
o mundo está girando ao contrário
o pensamento enlouqueceu
ou enlouqueceram o jornal
não se pode mais
acreditar nos crimes
nem nos assassinos

(Leite, 2015, p. 158).

A data referida no título sinaliza o recorte metonímico de um episódio da realidade, como que escavado das manchetes de jornal: o estrangulamento da própria esposa, Hélène Rytman, cometido pelo francês Louis Althusser em fins de 1980. O crime de Althusser, filósofo consagrado como um dos grandes intérpretes d'*O Capital*, em especial após a publicação do renovador estudo *Lire Le Capital* (1965), é por demais emblemático para que Sebastião não se desnorteie ante a percepção de que, nas palavras de Luiz Costa Lima, “ser marxista já não é álibi para a boa consciência” (1991, p. 176). No tempo árido em que habita, o poeta se volta para a problematização, repetida à exaustão, do que já apparentava estar definido e dos limites entre realidade e imaginário, dado que “o pensamento enlouqueceu/ ou enlouqueceram o jornal”. A descrença tanto nos crimes quanto nos assassinos acompanha-o sempre e proclama a imprecisão, numa vivência contemporânea cada vez mais repassada, como sabemos, de notícias insólitas, entre as linhas divisórias do real e do ficcional. Até o aceno aos *fait divers* – ao defrontar, nos mesmos espaços jornalísticos, acontecimentos perturbadores e ocorrências insignificantes – corrobora a diluição dessas fronteiras e permite ao escritor ponderar, em “Questões de método”: “um monte de cadáveres em el salvador/ no fundo da foto/ carros e ônibus indiferentes/ será isso a realidade?”.

Opera-se, por conseguinte, a costura habilidosa entre o repúdio aos símbolos carcomidos e o questionamento do real e de sua dimensão violenta, como se o sujeito expandisse suas vistas, suas temáticas e suas máscaras como antídoto quer para o lirismo e o palavrório metafórico, quer para as desconcertantes experiências do presente. Os exemplos desse processo poderiam multiplicar-se, sem nunca deixar de afiançar uma maneira específica de observar a realidade e a poesia, a qual foi processada e passou a adentrar seu trabalho artístico, porque este, ao longo do tempo, se expandiu em enorme escala para recebê-la.

Cortes/Toques (1988), o volume publicado a seguir, também vai nessa direção. Seria, no entanto, meramente classificatório indicar o tom e o estilo assemelhados aos dos dois livros precedentes. Mais sugestivo é perceber, na reiteração de alguns processos e tópicos, o alargamento de suas linhas de contato e de seus campos de atuação. Alargamento que não produz, ao final, a ideia de dispersão ou de desordem, conforme insinuam os próprios gestos do título. Não se trata apenas de sublinhar o recorte e a seleção dos diferentes materiais aproveitados (como os registros jornalísticos ou cinematográficos), mas também de remeter à premência, no toque conjunto, por concatenar e por aproximar, ainda que ironicamente, essas fontes heterogêneas, as quais são trazidas à baila através da ênfase na montagem metonímica.

Notamos, atrás, como a ocorrência acentuada de cenas e de fatos violentos passa a participar da dicção de Uchoa Leite. Nesta obra, o espectro da violência prossegue e se dilata, levando-nos a rever as tragédias hediondas já conhecidas, mas que se revelam, agora, posicionadas ao lado de perversões e de violências diárias e anônimas. Grifamos essa sobreposição de episódios e de fragmentos no poema “Cortes/Toques”, no qual convivem crimes, automutilações, pânicos, fobias e suicídios:

Van Gogh cortou a orelha
O Pequeno Hans tinha pânico de cavalos

Landru queimava mulheres
Manson & Família
Riscaram Pig com o sangue das vítimas
No subúrbio do Rio acharam
Mulher tapada numa cisterna
Papéis jornais recortes
Grandes entulhos e um canal
É difícil entender a desordem
Há um ano ela olhava o mar desta janela
[...]
Aqui é o limite: atenção
Como o *punctum* de uma foto
A orelha cortada é uma sinédoque

(Leite, 2016, p. 182).

Mais de um comentador da obra de Sebastião Uchoa Leite procurou esquadrinhar as prováveis referências que integram esse poema. Lembram-nos Friedrich Frosch (2014, p. 173) e Frederico Barbosa (2014, p. 68) que, partindo de um dado biográfico de Van Gogh, o autor lança mão, por exemplo, de homicidas conhecidos, como Landru e Manson, de um caso clínico freudiano, o pequeno Hans, de notícias trágicas (“No subúrbio do Rio acharam/ Mulher tapada numa cisterna”) e de uma menção ao suicídio de Ana Cristina Cesar (“Há um ano ela olhava o mar desta janela”).⁶ A orientação assumida pelo pernambucano é a de agrupar fragmentos e contextos tanto cifrados, de difícil determinação, quanto reconhecíveis, como quem trabalha na disposição de manchetes variadas nas páginas dos jornais. As frases disjuntivas não formam um todo coerente e lógico – à risca, seu desenho quase caótico obriga o leitor a se deslocar constantemente, a passar de um recorte a outro, da violência cotidiana à sensacionalista, as quais coabitam uma mesma região poética.

Em meio ao relato distanciado de tais conteúdos, o poema não deixa de envolver um ângulo reflexivo: no verso central, vê-se uma interrupção íntima (“É difícil entender a desordem”). A seguir, o eu lírico complementa sua confissão com a justificativa de que, para ele, a atenção deve estar despendida ao “*punctum*”, isto é, aos detalhes do mundo que, como considera Roland Barthes (1984), sensibilizam e atraem o olhar pela ferida, pelo corte perfurante. Depois, a retomada do primeiro verso dá prova dessa dinâmica de interesse pelo detalhe metonímico, visto que, se “A orelha cortada é uma sinédoque”, todos as outras referências se atualizam diante de nós como sinédoques, partes de um conjunto que não se restringe à totalidade do poema, mas, acima de tudo, acabam por transparecer a violência, a desconjuntura e a desordem da própria realidade.

Um outro aspecto se acrescenta ao elenco de procedimentos e de temáticas radicalizados neste sexto livro, a saber, a preferência pela prosa como recurso para

⁶ É possível entrever, com maior nitidez, a alusão à morte do poeta carioca no poema referido apenas quando nos recordamos doutro texto do mesmo livro, “Duas visitas”, que retoma a visão do mar: “[...] Cinco anos depois/ foi a vez de ela me visitar. / Enquanto fiz um café/ ficou de pé/ olhando o canal e o mar/ em silêncio. / Isso foi um ano antes do salto”.

conter as camadas oleosas da musicalidade e do palavrório líricos. Emprestamos o raciocínio preciso de Duda Machado, segundo o qual a tendência ao prosaísmo, em Uchoa Leite, é “entendida como capacidade de dizer de modo concentrado ou elíptico [...] tudo aquilo que toda uma tradição e até certas vertentes modernas excluíram em nome de uma essência do poético” (2014, p. 9). Sinais concretos desse fenômeno comparecem, com máxima expressividade, na série de poemas em prosa sobre filmes (poemas-resenhas, se preferirmos), como bem demonstra as linhas de “Ela, a pantera”, das quais vale transcrever um excerto:

Em *Cat people*, a heroína, Simone Simon, está sempre voltando para ver a pantera na jaula. Desde a primeira cena, em que ela desenha diante da jaula, sabemos que ela é a pantera. Ela é suave e sinuosa. O herói se enamora, não por ela, mas por sua felinidade. É esse princípio o que o envolve o que envolve o filme nas sombras. Quando a rival da heroína sente-se seguida, ela não vê nada. É apenas a sombra que a persegue entre as folhas que se mexem. [...] Se a pantera é uma metáfora, ela é ambígua, pois tanto pode ser da voracidade quanto da sedução. Ela é fascinadora justamente por ser perigosa (Leite, 2015, p. 197).

Pelo poema, ficamos sabendo do argumento de *Cat people*, produção cinematográfica de 1942 encabeçada pelo diretor Jacques Tourneur. A atriz Simone Simon dá vida a uma heroína de identidade dupla, entre humana e pantera, e de atuação pelas sombras. Se conjugarmos a isso as configurações do eu lírico de Uchoa Leite antes expostas, não causa perplexidade a eleição deste filme como matéria-prima do texto em prosa. Pois, sob a égide da figura felina, deparamo-nos com um sujeito de fisionomias também ambíguas e imprecisas, que se reconhece tão indefinido quanto a mulher transformada em pantera. Mais: essa condição, “fascinadora justamente por ser perigosa”, joga com o mostrar-se e o esconder-se e incide sobre os leitores com “voracidade” e “sedução”, construindo, aos seus olhos, uma outra forma de experiência poética. A definição completa e unívoca coloca-se agora ao lado das convenções surradas. Somente por meio dessa nova visão, concebida ao longo de todo o seu desenvolvimento literário, será possível habitar uma face particular do mundo e da poesia.

remakes: de uma concha à outra

Para encerrar este *travelling* ao redor dos seis primeiros livros de Sebastião Uchoa Leite, não custa repisarmos as frequentes e minuciosas interrelações entre seus primeiros versos e sua poesia de maturidade. Não fosse o domínio da forma tradicional e dos contornos metafísicos avistados no sonetista de 1958, o ataque crítico à lírica entendida como derramamento meloso, levado adiante principalmente desde *Antilogia*, poderia, quem sabe, perder suas linhas de força. Dissolvendo-se como lugar de perspectiva privilegiada, a profundidade poetizante, com suas similitudes e metáforas, adquire conotações esvaziadas. O poeta, procurando responder às inquietações culturais e artísticas de sua época, passa a propor, com escárnio e ironia, a demolição do sentimentalismo e das sublimações. Reclama, para tal reelaboração de questões já

tratadas nas obras anteriores, a presença de linguagens, fontes e dados alheios à poesia e de um sujeito poético caleidoscópico, de feições dúbias, sombrias e instáveis.

Desdobrando o diálogo entre o Sebastião abstrato de *Dez sonetos sem matéria* e a poética de liquidação das metáforas, retomemos a imagem da concha, inicialmente símbolo valéryano de dimensão elevada e agora transportada ao rés-do-chão, como lembra o poema “Igual a uma charada”, de *Isso não é aquilo*:

o nada é uma concha
uma metáfora encarquilhada
encostada à orelha
ouve-se nela
o ruído igual do vazio
deito-me na membrana do nirvana
nado no côncavo do nada

(Leite, 2015, p. 163).

Sem concessões à linhagem lírica avaliada como carcomida, continuamente reencenada e por acumulação transformada em objeto de crítica, há a opção por uma espécie de *remake* de textos anteriores, que se atualizam sob nova dinâmica, menos metafórica. Sua solução como poeta é trabalhar as remissões tal como quem tenta adequar seus primeiros exercícios e reflexões ao projeto poético encontrado e assumido. Se a concha funcionava, no poema original, como um “receptáculo de palavras”, aqui ela serve como “metáfora encarquilhada”, incapaz de ressoar algo, senão o “ruído igual do vazio”. Os jogos sonoros (membrana/nirvana, nado/nada) auxiliam a decomposição da atmosfera artificializada, como se o sujeito deixasse de canto as preocupações com o tempo e o espaço para mergulhar nas águas fundas do “nada” e da corrosão dos símbolos tradicionais. Essas reformulações foram encaradas pelo pernambucano de variadas maneiras, desentranhando, com isso, uma gama de sentidos que podemos reter em mente.

E, em meio a estes reenquadramentos, às referências sobrepostas, às investidas irônicas, à voz cindida e (auto)derrisória, é que se pode avaliar a literatura produzida por Uchoa Leite. Nunca se exime ele de enfrentar os dilemas do viver contemporâneo e da poesia de seu tempo; ao contrário, revive-os como emblema inescapável, traduzidos em outras relações e valores aplicados à concepção de lírica. Por isso o autor movimenta-se na penumbra por meio de faces distintas: quer-se igualmente assassino e detetive, monstro e caçador, culpado e vítima. Nessa zona de indefinição, em que se indeterminam prosa, verso, recortes do real e recursos cinematográficos, uma indagação obstinada sobre o que deve ocupar a centralidade do poético se instala e se espalha.

Avessos a classificações e a comparações generalizantes, os versos de Sebastião Uchoa Leite permanecem abertos às várias possibilidades de leitura. Deter-se sobre a sua poesia é exercício não raro difícil. Cabe a nós leitores, também inseridos na desorientação advinda da intensa e desgastante experiência do presente, percorrer essa poética com uma vigilância tal que seja possível acompanhar o poeta na conversão das fórmulas líricas em escárnio antisentimental e na escuta de signos e de referências que tradicionalmente eram apenas som abafado. Ou ainda, como enuncia em “Lendo Púchkin”, de *Antilogia*: “O leitor está livre/ pode ler todas as ficções”.

referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *O movimento modernista. Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

ANDRADE, Paulo. *O poeta-espírito: a antilírica de Sebastião Uchoa Leite*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

BARBOSA, Frederico. Vamos destruir a máquina das metáforas? As dobras da obra de Sebastião Uchoa Leite, dos Dez sonetos sem matéria a Cortes/toques. In: GUIMARÃES, Julio Castañon; SÜSSEKIND, Flora (Orgs.). *Sobre Sebastião Uchoa Leite*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

BARBOSA, Frederico. A engenhosidade do crime perfeito. In: LEITE, Sebastião Uchoa. *Poesia completa*. Cosac Naify: São Paulo, 2015.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BOSI, Viviana. *Poesia em risco: itinerários para aportar nos anos 1970 e além*. São Paulo: Editora 34, 2021.

CAMPOS, Augusto de. *Verso reverso contraverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CORBIÈRE, Tristan. *Os amores amarelos*. Tradução: Marcos Siscar. São Paulo: Iluminuras, 1996.

COSTA LIMA, Luiz. A poética átona de Sebastião Uchoa Leite. *Pensando nos trópicos: dispersa demanda II*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

COSTA LIMA, Luiz. *Sebastião Uchoa Leite: resposta ao agora*. Coleção Exercícios de Leitura. São Paulo: Dobra Editorial, 2012.

DASSIE, Franklin Alves. *Sebastião Uchoa Leite*. Coleção Ciranda da Poesia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

FILHO, Armando Freitas. Poesia vírgula viva. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

FROSCH, Friedrich. Promeneur engagé por entre mundos textuais: Sebastião Uchoa Leite, interlocutor da Weltliteratur e da cultura da aldeia global. In: GUIMARÃES, Julio Castañon; SÜSSEKIND, Flora (orgs.). *Sobre Sebastião Uchoa Leite*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

GUIMARÃES, Julio Castañon & SÜSSEKIND, Flora (orgs.). *Sobre Sebastião Uchoa Leite*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

LEITE, Sebastião Uchoa. *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus, 1986.

LEITE, Sebastião Uchoa. *Poesia completa*. Cosac Naify: São Paulo, 2015.

LIMA, Guilherme Cunha. *O Gráfico Amador: as origens da moderna tipografia brasileira*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2014.

MACHADO, Duda. Antilírica, incógnita, vertigem. In: GUIMARÃES, Julio Castañoñ; SÜSSEKIND, Flora (orgs.). *Sobre Sebastião Uchoa Leite*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

MASSI, Augusto (org.). Gênese de um processo poético. *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes/ Ofícios – Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1991.

MORICONI, Ítalo. Demarcando terrenos, alinhavando notas (para uma história da poesia recente no Brasil). *Travessia*, n. 24, pp. 17-33, 1992. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17085/15632>. Acesso em: 26 jun. 2024.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira. Expressão e forma. *Novos Estudos Cebrap*, n. 31, 1991. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/produto/edicao-31/#58dc7d0112a08>. Acesso em: 26 jul. 2024.

POUND, Ezra. The Hard and the Soft in French Poetry. In: *Literaty Essays of Ezra Pound*. Londres: Faber and Faber, 1985.

ROSA, Victor da. O gráfico e os amadores. *Ouríço: revista de poesia & crítica cultural*, n. 1. Juiz de Fora: Macondo, 2021.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poesias*. São Paulo: Difel, 1983.

SISCAR, Marcos. *Les amours jaunes*: os amores amarelos de Tristan Corbière. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1991.

SÜSSEKIND, Flora. Seis poetas e alguns comentários. In: SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*: polêmicas, diários e retratos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

criação literária



um fantoche feito de olhos

Rayssa Cristina da Silva¹

Os olhos veem. Duas esferas cintilantes, feitas para enxergar. Habitam em cavernas formadas por rochas em formato de ossos. Ligados por fios elétricos movidos a bombeamento de sangue, se movem sem atrasos, caminhando sobre aquilo que chamam de campo de visão.

O campo de visão vai muito além daquilo que se pode ver. Mesmo que sejam capazes de enxergar, os olhos podem fingir que não estão vendo. Ou pior, construir em sua própria mente o que acham que estão vendo, mas que não é a realidade.

Meus olhos têm superpoderes. Além de serem um par de círculos gelatinosos pintados geneticamente de tons de branco, castanho e verde, eles conseguem converter todas as imagens do meu campo de visão em um cenário horrendo.

Esta manhã, abri meus olhos. O brilho matinal indicava que já passava da hora de levantar. Olhei para o meu corpo e enxerguei os indícios de melancolia, uma casca grossa como pele de jacaré, impossível de penetrar com mãos humanas. Mesmo assim, esfreguei a superfície da epiderme, retirando todos os flocos de tristeza que sujavam minha existência. Sei que deu certo porque vi a poeira voando no ar.

Horas depois, encarei a porta da sala enquanto segurava a chave nas mãos, com duas bolas de cristal embaçadas, prontas para a próxima previsão. Passaram-se semanas, dias, horas, minutos, segundos... Não importa. Não existe limite de tempo em um olhar.

Da porta para fora, meus olhos balançam sem parar como um pêndulo espiritual feito de cristal que decide por qual caminho carregar o corpo de acordo com as energias de cada lugar. E então a jornada começa, onde todos os membros do meu corpo são postos para funcionar com a ajuda de cordas metálicas que saem do verso dos meus olhos, mostrando aos outros que sou um fantoche que sabe se comunicar.

É agora que os outros surgem. Cabeças de aves de rapina, gatos, cachorros, ovelhas, com olhos que trabalham muito bem controlando seus fantoches construídos de carne humana. Todos caminham de um lado para o outro sem cruzar olhares porque isso certamente causaria graves problemas de comunicação. Meus olhos de réptil me mandam cruzar os braços e olhar para baixo, pois jamais poderia caçar uma presa que tem mais campo de visão do que eu.

É assim que vivo. Sendo perseguida, amedrontada, amarrada e mutilada pelos meus próprios olhos. Sinto fome do vazio, onde não vejo ninguém. Sinto sede de bons cenários, que ultrapassam as expectativas da minha visão. Estou sempre além dos meus olhos, mas eles conseguem estar muito distantes do além que há em mim.

¹ Graduanda em Letras com habilitação em francês na Unifesp. Formou-se em 2019 no curso técnico de Comunicação Visual e utiliza seus conhecimentos de design gráfico em sua loja online de produtos de K-pop. E-mail: rayssa.cristinascr@gmail.com. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5896142434841324>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3498-5800>.

Chego na universidade, onde existem olhos fervorosos que conversam entre si. Todos se comunicam pelo olhar, colecionam mirantes, observam cores e saboreiam cenários. Meus olhos acham isso assustador, então me transportam para o mais longe possível, onde sento, giro as órbitas para dentro da cavidade óssea e tranco as portas com meus cílios, não deixando nada entrar.

Meu plano não funciona muito bem, porque logo que o primeiro aluno entra na sala, meus olhos voltam a girar, como sirenes que anunciam uma nova onda de pânico.

ressurreição e vida

Há dias em que assisto seus delírios tornarem-se cada vez mais frequentes. Com minhas próprias mãos, mergulho sutilmente sua mente em uma vasilha com líquidos de consciência. As gotículas transparentes de memória escorrem por dentro de suas cavidades corporais, trazendo para a senhora um pouquinho de vida que lhe restava. Seus olhos, que esculpi há muitos anos e que por bastante tempo lhe garantiram vislumbrar as obras mais lindas, hoje estão secos e imóveis, como vidro. A única manifestação de que ela ainda reage aos meus estímulos é uma tosse repentina, que age como um incêndio dentro de seus pulmões e provoca espasmos por seu corpo.

Do lado de fora da estrutura física em que ela existia, outros seres que criei assistiam-lhe morrer lentamente e imploravam, em voz alta e dentro de suas cabeças, para que a senhora vivesse. E eu sabia que o que ela mais almejava era viver. Levantar-se, abrir os olhos, esticar-se como um gato e sorrir com todos os dentes à mostra. Cozinhar, abraçar, rir, sonhar, agradecer, rezar. Ela queria viver.

Um homem de jaleco branco dizia aos indivíduos que ela poderia viver mais dez anos, se Deus permitisse. Todavia, ela jamais poderia fazer as mesmas coisas de antes. Não seria ela mesma, nunca mais. Dei um longo suspiro silencioso, quando toquei de leve em sua mão. A hora havia chegado e já não cabia mais a mim permitir que ela apenas vivesse sem ser a mesma de antes. Ser santo significava principalmente ser misericordiosos.

Tudo que fora planejado realmente aconteceu. Pessoas indo e vindo, o dia se tornando noite, uma nova visita sentando-se ao lado dela, o corpo da mulher se despedindo aos poucos. Peguei sua existência em ambas as mãos e carreguei até meu peito. A hora tinha chegado.

Do lado de fora, o breu da madrugada seguia a sinfonia de uma música católica que estava sendo transmitida por um celular enquanto pessoas distantes dali rezavam o terço em conjunto. Segurando as mãos da senhora, uma mulher a olhou com esperança enquanto em coro todos diziam “Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Amém!”

– Amém! – Ouvi a senhora dizer e a trouxe para mim.

Em um estalar de dedos, sentiu-se mais leve, apesar de parecer que estava cercada por uma superfície de aspecto desconhecido. Um conjunto de fios de seda organizados cautelosamente ao seu redor criavam uma concha onde ela repousava, agora que não era mais uma mulher. O tempo era outro.

Lembrava-se do processo que a levara até ali, de sair de um pequeno cilindro, de rastejar até que estivesse tamanho suficiente para crescer e conhecer novas formas de vida, esforçando-se para sobreviver em um mundo selvagem, enquanto desenvolvia aos poucos o seu casulo. De fio em fio, sua crisálida foi construída, onde aguardou por uma quantidade de tempo desconhecida, agora que nada disso importava mais.

Durante esse momento, nos comunicávamos mesmo sem conversar. O processo é necessário, disse a ela, para que você possa chegar até mim. E enquanto esse processo acontecia, me ocupava em moldá-la para que estivesse pronta.

Comecei pelos olhos, que tomaram a forma de um mosaico formado por pequenas unidades oculares capazes de enxergar um amplo território de visão, que englobava todo o seu presente e passado, mas com uma visão não muito clara de

seu futuro. Seus órgãos de sentido, representados por palpos, antenas e espirotromba que saíam da superfície de sua cabeça, eram os responsáveis por perceber o entorno, guiando-a para escolher o caminho certo.

Em seguida, entalhei um coração tubular, que se diferenciava bastante de seu antigo coração, porque agora era mais leve e não se preocupava com tantas questões externas para que pudesse funcionar, tudo que precisava era um único tubo sanguíneo que bombeava o sangue por todo o corpo.

Por fim, levei mais tempo para desenhar as asas, padronizadas com cores que carregavam suas memórias e saudades. Posicionei as escamas coloridas feitas de quitina e deixei o par de asas pronto para protegê-la e carregá-la durante o próximo processo que viria.

Subitamente, sentiu-se pronta. Sua hora havia chegado.

Com sua própria força e agilidade, rompeu a barreira de fragmentos de seda e memórias que a seguravam. Em questão de segundos, estava livre e podia ver um caminho que valia a pena seguir. Pela primeira vez, moveu as asas e viu que não havia rigidez, medo, tristeza e desespero que pudessem impedir que ela voasse. E assim fez, ruflou suas asas e partiu.

Olhos de boi

A leve brisa de fim de tarde indicava o começo da noite, o que significava que já era hora de ir embora. Com a vara de pesca apoiada sobre o ombro, o homem deu uma última olhada para a represa antes de ir embora.

O caminho à frente era bastante familiar, tanto que ele caminhava como se tivesse bússolas em seus pés. As árvores que cercavam a trilha improvisada não eram tão altas, mas estavam carregadas de folhas que balançavam sincronizadas, como se dançassem em um baile. À medida que o som desaparecia e a lua tomava seu lugar, os sons da natureza cantavam em plena sinfonia - cigarras, sapos, corujas... O gado. A selva de árvores acabava na metade do caminho, abrindo espaço para um enorme pasto repleto de vacas e bois dos mais diversos tamanhos, sacudindo o ar com suas respirações altas.

Assim que a noite chegou, ele alcançou o pasto. Com os olhos focados no que estivesse à sua frente, caminhou lentamente entre os animais, que se tornaram manchas desiguais em meio à escuridão, com seus pares de olhos negros que se mantinham distantes, como se observassem a grama sob suas patas. O homem continuou caminhando, evitando olhar para o gado.

A leve brisa fora substituída por um vento bastante agressivo, que levava consigo todas as pontas soltas do pasto, além de silenciar os insetos e aves que normalmente orquestravam uma canção noturna. No entanto, a respiração dos bois parecia ainda mais alta do que qualquer barulho que o vento pudesse fazer.

Na metade do pasto, o homem resmungou ao sentir um arrepião percorrendo desde a ponta dos seus dedos até os fios de cabelo. Estou com frio, pensou. Com a mão livre, enquanto a outra segurava a vara de pescar, acariciou o braço para aliviar a sensação. Todavia, seu corpo parecia estremecer cada vez mais, como se várias formigas caminhassem sobre si.

Agora já não era mais possível enxergar nada, a escuridão era absoluta. Com a mão livre, pegou uma lanterna pequena, jogando um pouco de luz centímetros à sua frente. Agora ele enxergava a trilha improvisada e nada mais. Seus dentes se chocavam enquanto o queixo acompanhava os tremores de seu corpo. Pelos seus cálculos, a trilha já terminava. Fazia frio, muito frio.

Em meio aos tremores violentos, percebeu que sua respiração parecia sincronizada com a das vacas, de maneira involuntária. Uma pequena sinfonia que indicava presença. Ele não estava sozinho. Estava com o gado.

Lembrou-se então que haviam lhe dito que esses animais não se importavam com a presença de alguém, portanto, jamais olhavam para as pessoas que passavam por eles, quase como se os seres humanos fossem invisíveis.

Tremores incontroláveis tomavam conta do seu corpo. Resolveu dar uma espiada nos animais. Tem razão, eles não percebem que estou aqui, não estão olhando para mim, pensou.

Num estalo de consciência, percebeu que todo o gado olhava para o mesmo lugar. Pares de olhos opacos e sem vida, como dois pontos paralelos que se multiplicavam por toda a extensão do pasto. Olhos de boi. Olhos de boi que olhavam para o que estava atrás do homem.

rostro

No sul do globo terrestre, do lado esquerdo do continente sul-americano, há uma ilhazinha com o recorde de menor população mundial, tendo apenas 20 habitantes. A ilha tem o formato de um pássaro com os bicos abertos e se chama Rostro.

Nenhuma pessoa do mundo fora capaz de adentrar a ilha, exceto seus habitantes. E ninguém nunca havia de fato se atentado para isso, até que um caderno de aparência artesanal aparecera misteriosamente em um porto brasileiro. Nele havia diversos escritos em uma língua não identificada. Pesquisadores de todo o mundo decidiram estudar esses escritos, imaginando que pudessem ser algo pré-histórico. Todavia, nada pudera ser descoberto, além da palavra “rostro”, grafada em meio a tantos símbolos desconhecidos.

Pouco tempo depois, uma dupla de pesquisadores resolveu embarcar, com o apoio do resto da comunidade mundial, até a ilhazinha perdida no sul.

Foram dias de viagem até o lugar, que parecia se afastar sempre que eles pensavam estar se aproximando. Quando finalmente chegaram à ilha, tinham perdido contato com o resto da civilização.

Um vento gélido soprava, carregando gotas do oceano que salgavam as peles bronzeadas dos homens. Caminhando lentamente, eles observavam as árvores depenadas, que aos poucos tornavam-se escassas e davam espaço a um amplo campo com uma grama rala. A ilha parecia muito maior do que no mapa, como se coubesse nela muito mais gente do que a população que vivia ali. Enquanto andavam, o grனar de pássaros parecia ecoar no ambiente vazio e fúnebre.

De longe, avistaram uma grande procissão de pontos pretos, que caminhava em linha reta. Não pareciam humanos, todavia, não pareciam animais. Era difícil dizer por causa da visão turva provocada pelo nevoeiro. Os pesquisadores os seguiam com cuidado, pisando cautelosamente e segurando a respiração, amedrontados. Pássaros crocitavam cada vez mais alto, como se houvesse um bando deles escondido entre os galhos esguios das árvores.

Parecia ter se passado uma eternidade quando avistaram uma enorme estrutura de madeira que parecia um galpão. No topo do lugar, uma silhueta de pássaro estava desenhada. A procissão caminhara até lá e todas as criaturas se posicionaram ali. Poucos metros à frente, havia uma pia batismal próxima ao chão, onde um pássaro cor-de-rosa esperava, flutuando acima da água.

Duas figuras se aproximaram da pia. Elas usavam vestes pretas longas que cobriam todo o seu corpo. Na cabeça, uma cobertura negra pontuda, que se parecia com o bico de um pássaro e que a criatura da direita retirou lentamente, revelando uma mulher idosa. Ela pegou rapidamente um chapéu enorme debaixo da pia e o colocou na cabeça, cobrindo suas feições. Juntas, as duas começaram a dar banho na ave.

O som dos pássaros aumentava cada vez mais enquanto as figuras aproximavam-se da pia, até que, finalmente, foi possível enxergar as aves que se posicionavam entre variadas mãos cobertas com couro.

Os pesquisadores, que há tempos observavam aquilo com tremendo entusiasmo, resolveram aproximar-se do ritual, para se comunicarem com a população de Rostro. Com cuidado, caminharam até eles, em seguida, disseram seus nomes e a intenção da visita.

Diversos olhos voltaram-se para eles. Olhos humanos. Olhos de aves. Os olhos da ave cor-de-rosa. O silêncio reinou quando os pássaros pararam de grனar e tudo se calou por alguns segundos.

Até que, como em uma explosão, todos riram ao mesmo tempo. Risos humanos. Risos de aves. As risadas escoavam quando, em um salto, todos os pássaros voaram em direção aos homens, rasgando suas carnes em milhares de pedaços.

Em meio à sinfonia de risos, uma garota tinha lágrimas escorrendo pelos olhos, enquanto carregava uma caneta no bolso.

dois vezes um

Nadia Ayelén Medail¹

Acabava de me mudar e estava conhecendo meus novos amigos do bairro. Era época das festas de pijama, filmes de terror e daquela brincadeira idiota de ficar acordado contando histórias perturbadoras. Ninguém me conhecia muito, então, acho, aproveitaram para me dar as boas-vindas com a história dos siameses da casa da rua 11. Quem contou a história foi a Sara e jurou que dizia a verdade, enquanto as outras garotas colocavam o dedo índice fazendo uma cruz na boca, como compromisso de juramento de verdade absoluta. Eu morava na rua 17 e poucas vezes havia passado pela calçada da casa dos siameses. A imagem que eu tinha da casa, quando comecei a ouvir a história, era de um jardim dianteiro grande e devastado, tapumes nas janelas e uma porta de madeira desbotada e podre. Uma fotografia mental suficiente para me submergir completamente na narrativa da minha nova amiga.

Lembro que, naquele dia, eu estreieei minha fantasia de Tinker Bell. E como vocês sabem, adoro estrear roupa, então estava muito empolgada. Tinha ganhado a fantasia no Natal, mas minha mãe dizia que era ridículo usá-la em um dia normal, então ficou guardada até a notícia da festa fantasia do Mateus. Vocês se lembram do Mateus? Sara provocou as amigas, mas todas balançaram a cabeça em sinal negativo. Bom, ele era meu vizinho e também meu coleguinha da escola. Ele e seu irmão gêmeo, Miguel. Mas fazia um tempão que eles não apareciam por lá. Lembro que minha mãe me contou um dia que Miguel tinha ido para o céu, e que, naquele sábado, falamos da morte e do céu e do inferno no catecismo.

A notícia da festa fantasia do Mateus chegou com muita alegria no bairro. Fomos convidados todos os meninos da rua. Naquela época eu morava na frente da casa deles. Morei lá até o ano passado, aliás. *Ai tá bom, conta logo.* Tá, tá. Então, onde seu estava? Ah sim, no dia do aniversário, porque a festa fantasia era para o aniversário do Mateus, e do Miguel, claro, mas que não estaria fisicamente, mas sim de espírito, como falava o padre da paróquia. Bom, eu nem me lembro que foi que dei de presente, mas sei que cheguei com um pacote grande. Mas, antes de tocar a campainha, fiquei observando o jardim, estava estranho, mais verde. Desde a morte do Miguel, a casa tinha começado a ser roída pelo tempo e a tristeza. Mas, lembro pensei que alguém tinha mexido nas plantas, pois tinham terra solta ao redor das raízes, sabe como a minha avó faz no jardim aqui em casa? Bom, questão que a campainha foi atendida no instante, como se estivessem esperando atrás da porta todo esse tempo. A mãe de Mateus abriu a porta e, apesar de sua cara cansada, forçou um sorriso e me convidou a passar.

Quando entrei, deu para ver um que haviam se empenhado em enfeitar a casa, mas não adiantou, estava triste, deu vontade de chorar. Balões azuis e vermelhos pendiam da escada e a poeira se acumulava nos primeiros degraus. Percebi a terra quando sentei no terceiro e minhas pernas ficaram cinza. A mesa tinha uma toalha desbotada, parecia que tinha sido verde, mas não posso garantir,

¹ Ayelén Medail (Nadia Ayelén Medail) doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: ayelenmedail@usp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8169754943961659>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7841-4073>.

era muito velha. Havia um monte de copos brancos de plástico e guardanapos coloridos dentro de alguns deles. No meio da mesa estava o bolo. Grande. Gigante. De cor violácea e com uns bichinhos de açúcar que me pareceram, logo de cara, que eram formigas. Não havia refri, mas tudo bem, sabíamos que a família do Mateus, agora ele e sua mãe, não tinham muito para comprar refri e tal. Mas, o bolo caprichadíssimo me fez esquecer da falta de refri e salgadinhos. Só teve hot-dog e suco de guaraná servido em uma jarra de plástico rosa. Ela deu um hot-dog e um copo de suco para cada um de nós e saiu para a cozinha.

Eu, curiosa para ver se realmente era o único que haveria de comer, a segui no sigilo. A mãe sozinha sentou em uma cadeira e permaneceu olhando a parede, de costas para a porta. Pelos gestos, parecia que falava com alguém. Sua cabeça se balançava em uma dança triste e lenta junto com suas mãos. Achei muito chato, então saí dali e fui com as crianças. Alguém propôs brincar de pega-pega no quintal. Mateus, às gargalhadas, só conseguia gritar *siiiimm* para tudo. Uma das crianças, fantasiada de Batman, perguntou a ele de que era sua fantasia e Mateus respondeu que era de seu herói favorito: seu irmão Miguel. Todas as crianças em coro disseram *aahh* com desinteresse. *Nossa você se lembra muito bem de tudo*. Sim, claro, como iria esquecer. Mas, peraí, vou seguir. Todos saímos pro quintal, não éramos tantos, ao todo haviam sido convidadas seis crianças, eu incluída. As crianças da rua 11. Brincamos de pega-pega corrente, pega-pega chiclete, pega-pega aranha, e outras novas versões que eu não conhecia, mas Mateus sim. Corremos tanto, mas tanto que não aguentávamos mais ficar em pé. A mãe de Mateus chamou todo o mundo com aquele grito característico de mãe, convidando para cantar parabéns e cortar o bolo.

Quando entramos, todos tínhamos um copo com coca, me pareceu estranho, mas fiquei feliz, um guardanapo limpo e uma colherzinha para comer o bolo. Alguns começaram a cantar a música, mas Mateus ficou agoniado e levou suas mãos às orelhas. A mãe dele pediu silêncio com aquele gesto típico do dedo índice na boca sabe? e com a outra mão apontava para Mateus, enquanto franzia a testa como dizendo que não estava bem. Ela, Mateus, eu não sei. Então ela acendeu as seis velinhas com um isqueiro que tirou do bolso do avental sujo e apagou a luz. A emoção de ver o fogo como única fonte de luz, junto com os gritos cantados do parabéns podem ter me deixado um pouco confusa, mas tenho certeza, mesmo hoje, de que vi mais do que seis velas, muitas mais. Mateus assoprou as velinhas. E quando a mãe acendeu a luz, eu contei seis velas, efetivamente.

Quando Mateus enfiou a faca de plástico no bolo, escutei uma queixa que apertou minha barriga. Olhei ao meu redor e o gesto de todas as crianças parecia com o meu. Bebi um golinho de coca e era amarga. Então botei um pedaço de bolo na boca. A maioria fez o mesmo. Mas, aqueles que primeiro comeram o bolo tiveram que repetir, porque o sabor da coca era tão amargo que não dava pra aguentar. Foi desesperador comer até me engasgar para tirar da minha boca aquele sabor. O amargor descia pelo meu peito e tudo começou a girar e girar. Escutei alguém vomitando, mas as gargalhadas de Mateus me aturdiam. Sua mãe chegou bem perto de mim, com seus olhos em meus olhos, levantou minhas pálpebras e depois as fechou. Não voltei abrir os olhos naquela tarde. Mas escutei o choro da mãe misturado com beijos e sussurros que diziam meu neném, meu neném, não vai embora nunca mais. Isso lembrei no outro dia, quando acordei sem saber como tinha

voltado para casa. Quando perguntei, minha mãe disse que eu tinha voltado super empolgada, mas que tinha reclamado da coca porque era amarga.

Eu só me lembro disso daquele dia. E sei que, de repente, comecei a odiar Peter Pan e nunca mais quis voltar pra casa de Mateus, mas ele também nunca mais convidou ninguém. Sentia nojo quando via a casa, minha barriga começava a se revirar. Até mesmo quando caminhava pela calçada que dava a seu jardim. Sei que a mãe de Mateus não apareceu nunca mais durante o dia. Alguns vizinhos dizem que ela tirava o lixo e pegava a correspondência durante a noite. Mateus não voltou pra escola nem nada. Mas meus colegas que também estavam na festa disseram que, naquela tarde, uma outra cabeça cresceu no corpo de Mateus. Uma cabeça igualzinha e do lado da sua. A cabeça de Miguel.

Quando Sara terminou de contar a história, eu indaguei.

– Mas, tá, você voltou ver o Mateus?

– Não, credo. Deus me livre.

– E as outras crianças que estavam com você na festa? Onde estão agora?

– Elas mudaram de bairro.

– Ah sei.

– O quê? Você não acredita? É só a gente ir lá agora pra ver.

– Mas a casa está abandonada. Sempre que passo por lá está toda fechada e vedada.

– Você já passou à noite?

– Não, a noite não.

– Pois é. É a noite que eles aparecem.

Demorei um tempo em tomar coragem para passar pela frente da casa dos siameses. Diria que anos. Certa noite, na volta da casa de uma outra amiga, com Sara a amizade não vingou, passei de bike pela rua 11. O jardim estava verde, apenas iluminado pela luz tênue da rua. As plantas tinham a terra solta nas raízes. Entre o monte de lixo acumulado na calçada, pude reconhecer umas bexigas vermelhas murchas e copos descartáveis. Meu coração disparou e, quando virei o rosto para a janela, no tapume uma sobra de duas cabeças acenava para mim.

a morte de jesus

Vitória Taísa Bertoldo de Oliveira¹

Os ruídos dos passos de Maria, apesar de abafados pelo barulho do trânsito, parecem estar sendo ouvidos por toda a cidade. Não que o contato do tênis com o asfalto seja audível, mas o caminho que ela percorre é gritante. A rua que lhe indicaram está a uma esquina de distância. Com a cabeça meio baixa, a mulher observa que o lugar parece abandonado, como que deixado de lado propositalmente, embora tenha várias casas e seus respectivos moradores. Ao avistar o prédio aonde está indo, Maria, em súbito impulso, para e observa o local.

Uma faixada grande e colorida chama a atenção para uma loja de roupas. Ao lado esquerdo de um pequeno portão branco parece ser a única entrada para o primeiro andar. Ainda incapacitada de ordenar ao corpo que se movimente, a mulher fecha os olhos com força. O peso das últimas quatro semanas lhe abate dolorosamente. Não se distingue ao certo se é o peso da dor ou o peso de carregar em si duas pessoas. Em um descuido da mulher, as memórias daquele dia ressurgem descontroladas em sua mente e ela mergulha num já-foi que parece infindável.

Era dia vinte e quatro de dezembro e a família Santos jantava, feliz e reunida, em comemoração ao Natal, como de costume. Cerca de nove ou dez pessoas se sentavam em torno de uma mesa marrom que ocupava quase toda a sala de jantar. A ceia tinha sido preparada por Dona Rosa, mãe de Maria e, pelos satisfeitos rostos dos convidados, estava boa. Maria descansava os olhos pela pequena árvore de Natal adornada de bolinhas coloridas e desgastadas de anos passados e com uma estrela quase capenga no topo. Não poderia deixar de notar os sinos na porta e o desgastado Papai Noel no balcão da cozinha.

Com a mão encostada no queixo, Maria pensava no significado de tudo isso. O nascimento de Jesus, luz do mundo, que tantos sacrifícios suportou pelo bem da humanidade. Gostaria ele desse tipo de comemoração? Perdida entre pensamentos, Maria se levanta para ir em direção ao banheiro no final da casa, já na saída para o quintal dos fundos. Pensando estar sozinha, a mulher só percebe os passos atrás de si quando se vira para fechar a porta. Lá, parado em sua frente colocando a mão na fresta ainda aberta da porta do banheiro estava seu tio José. Os cabelos mistos entre branco e preto evidenciavam seus trinta e oito anos bem – ou mal – vividos. Os olhos perversos do homem contrastavam com sua expressão e personalidade aparentemente gentis. Maria nem se moveu e nem falou nada. Alguma força interior lhe impedia de agir, talvez fosse a figura de um anjo lhe mostrando que esse era seu destino. José também não falou nada, a maldade que emanava dele era tanta que a mulher fixou seus olhos apenas no terço entrelaçado no braço do seu tio. Religioso, sua frequência na missa era admirável. Já Maria largara a igreja ainda jovem por falta de paciência, e isto, ligado à minissaia que exaltava sua pele negra, gritava algo para seu ser, ela não sabia o que era. Ou preferia não acreditar que sabia. Depois da tranca da porta, os seguintes instantes foram silenciosos e indescritíveis. Com a tranca da porta do banheiro, a liberdade e inocência de Maria foi trancada também. O que José fez estaria gravado na

¹ Graduada em Letras - Português e mestrandona em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba. Natural de Esperança/PB, interessa-se pelas palavras, tanto escritas quanto lidas, desde o Ensino Médio.

eternidade do Verbo, que tudo determina desde o princípio. No dia dois de janeiro Maria sentiu os primeiros danos no seu corpo. Estava grávida. Uma pequena vida, quer Deus tenha determinado ou não, fazia moradia em seu útero.

Se é que já se poderia chamar aquele serzinho de vida. *Lá na rua Centenária há um lugar. O médico é bom. Por baixo dos panos, mas de certeza que você sai de lá viva e sem vestígio de nada na tua barriga*” – disse uma colega de trabalho. Exatamente onde Maria está agora prestes a entrar. Alguns passos a afastam do ato, mas já é decisão tomada, apesar de dilacerante. Se recusa a passar a ter cuidados com alguém fruto desse episódio e não importam quantas lágrimas e crucificações lhe venham futuramente. O bebê não vai nascer. Esse Jesus não vai iluminar o mundo.

perdões

Vitor Gonçalves Queiroz de Medeiros¹

Perdoa-me, desconheço a tua lei.
Farei promessa de nunca-vingança,
serei a reconciliação do homem.
Perdoarei o espinho
que guarda a flor feito criança
– no fraco heroísmo do pequeno que ama –
e a foice dura
por cuja cesura
temos da cana seu melaço,
há podas e colheitas
de que me demiti por dó;
perdoarei o sol que recolhe as estrelas
para o dia ter começo,
pois quem há de decifrar
o que tecido foi no avesso?
E por que será que o belo
mesmo sem dono
tem um preço?
Perdoarei a Deus
que na peneira do tempo
fez separar tanta gente,
e esse jeito morredor das criaturas,
sem o que não haveria tempo
nem fruto em madureza nos galhos
nem o nascimento;
por isso perdoarei a dor que cinge o parto
e o choro do que nasce
e já nasce culpado
sem ter pedido para nascer,
perdoarei a vida
e todo o seu compulsório.

¹ Cientista social, mestre e doutorando em sociologia (USP). Autor dos livros de poesia *Terra dos homens* (Urutau, 2023) e *Coração de taipa* (Minimalismos, no prelo). E-mail: vitormedeiros819@gmail.com.

peregrinos

Francisca Olga Marinho¹

É quase o final da tarde e na multidão há toda espécie de gente: estudantes aborrecidos, miseráveis em carroças, mulheres ricas de óculos escuros, políticos de vários partidos... Na frente, vão os clérigos: o padre em traje de gala, o bispo usando mitra ornada, além do séquito de seminaristas e coroinhas que carregam castiçais. Todos rumam para o mesmo destino, é dia de procissão, e toda a cidade presta homenagens à sua padroeira.

As duas mulheres ricas conversam; talvez sejam parentes:

– Um filho está na Inglaterra e o outro vive em Paris, mas ela... tanto ela, quanto o marido usam roupas de segunda – vão segurando velas e rosários de ouro. Vestidas de branco, de vez em quando repetem um Pai-Nosso ou Ave-Maria acompanhando os carros de som. Por trás da maquiagem, das joias e dos óculos escuros pensam: “meu filho sequer passou no vestibular...” e “o meu ainda nem arranjou emprego...”

O estudante todo de preto está ali para pagar uma promessa que ele não fez, mas que lhe salvou a vida, ou pelo menos é isso o que sua mãe lhe garante. Quem o vê de fora, toma-o por compenetrado, mas, por dentro, o que lhe passa é só tédio. “Quando chegar em casa irei comer a pizza que sobrou de ontem”, pensa ansioso. Que fome, hein!

Ali vai de mãos dadas com a esposa o vereador prestes a disputar o segundo mandato. Ambos usam camisetas com a imagem da santa padroeira estampada. Sorridentes, apertam as mãos de vários desconhecidos. “Como são jovens e felizes”, inveja a senhora divorciada, enquanto lamenta o próprio destino. “Espero que tudo isso renda algum voto”, pensa a mulher do vereador, que no fundo o considera inapto para o cargo.

Segue o padre com expressão devota. De batina branca com bordados dourados, põe-se ao lado do bispo emulando a mesma dignidade. Mas como sua! Pela testa que se emenda sem divisas ao cocuruto careca, o suor escorre em bicas. Esforça-se para se manter firme, porém está tão cansado... Não devia ter aprovado aquele percurso tão longo. Mas o que se há de fazer? A multidão precisa passar nas ruas dos grandes comércios e esgotar-lhes o estoque; isso agradará aos empresários, afinal, este ano o cofre da igreja anda tão magrinho...

O carroceiro e sua mulher estão na carroça abarrotada de material reciclado. Os três filhinhos, de dez, doze e treze anos, vão a pé escaneando o chão e coletando o lixo atirado pelas pessoas: hoje terão um bom lucro. Mas o paizinho está bravo! Mais cedo, o dono do bar não quis lhe fazer fiado, por isso agora ele bate sem piedade no cavalo. A mulher emburrada só olha para frente e não lhe passa pela cabeça interceder pela pobre criatura. Para ela, a procissão é uma grande maçada.

– Olha o tanto de latinha, corre senão outro pega! – grita para um dos filhos.

¹ Jornalista, graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E-mail: olga-marinho@hotmail.com.

O cavalo surrado se chama Clemente e tem o dorso e a cernelha completamente calvos porque ali o resfolegar constante do chicote impede o pelo de crescer. O lábio preto, pendurado, está rasgado há muito tempo e seu corpo é tão magro e ossudo que parece mesmo de madeira. Em alguma época, sua cor foi negra e lustrosa, mas agora é cinzenta e bem suja. Clemente está acostumado a apanhar e sempre aguenta as surras com indiferença. Mas, hoje, algo está diferente, pois ele se retorce e esperneia a cada bordoada – o que só irrita ainda mais o carroceiro, que não está acostumado a ficar tanto tempo sóbrio.

De tanto se mexer e rebolir, vem a hora que Clemente se solta da carroça e – Meu Deus – sai em disparada passando com seu monte de ossos por cima da multidão. Quanta gritaria! E isso nem é o pior. Em seu desatino, Clemente se lança espiritado contra o andor que eleva a santa e derruba a imagem de sua altura imaculada.

É um momento de choque, em meio aos estilhaços de vidro da redoma que a envolvia, a santa jaz desmembrada, os braços e pernas vão cada um para um lado; a cabeça, separada do corpo, rola no asfalto e para com os olhos azuis congelados voltados para cima, encarando o céu. Então algo estranho acontece, seja pelos telões ou ali em carne viva, a multidão pela primeira vez se harmoniza e volta o olhar para uma e a mesma coisa e, por dentro daquele estarrecimento, o broto frágil de uma intuição importante dá sinais de despontar em alguns dos corações...

Mas olhem só!, aí vêm correndo o carroceiro e sua mulher. Esbravejando contra Clemente, procuram impacientes pelo cavalo. Quando passam apressados pelo tumulto em volta da santa, a mulher vê de relance a imagem espatifada e grita para o marido:

– Pena esse gesso não ser reciclável!

mutaçāo

Denilson de Cassio Silva¹

Estou só ao final de tudo.
Atropelado por prédios, presídios,
asfalto e o imenso vazio da multidão
de formigas operárias, de empresa a outra,
moderníssimas senzalas,
vigilâncias, misérias, migalhas.
Do nada, quebrando a tempestade,
ao ataque, a fera,
de ponta a ponta, rasga
a neblina, o breu, os cemitérios
à luz do dia.
Vivem os mortos,
morrem os vivos
na fúria de presas, de pelos, de garras, de uivos
alucinados.
O monstro sai da jaula,
o mundo, pira desprovida de fênix,
a si devora.
Ensanguentada, esquartejada,
puro medo, a solidão, a gargalhar,
ecoa, ecoa, ecoa.

¹ Doutor em História e Culturas Políticas pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais. Professor de História. Autor de *O drama social da abolição* (Ed. Prismas, 2016), *Perguntas da História* (poemas) (Ed. Labrador, 2018) e da tese *Cecília Meireles e o humanismo cívico: palavras e práticas de um ideário político (Brasil Sudeste, 1915-1964)*. E-mail: deniculf@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/013437870784852>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6596-7023>.

5 poemas

Diogo Cardoso dos Santos¹

[amo os nomes com que canto]

amo os nomes com que canto a vida e seu norte:
agora sou um homem sentado sobre o fogo
que arde a rosa e que dança o vento que a queima
e abate tudo o que não seja rubro

os nomes são segredos deitados no espinho da terra
cravados sem norte no único lugar onde a maré se chama silêncio

nas areias incandescentes do verbo
uma só palavra é capaz de desfazer o céu em dois
virar o mundo de cabeça para os pés
num horizonte onde a razão perde os sentidos
e tudo o que há de verdadeiro e vivo
encerra-se como uma urna nesse único nome cravado na boca
que se oferece aos sentidos daqueles
cujo corpo perdeu tudo aquilo que não seja
nada além da inocência

¹ Diogo Cardoso é Mestre em Literatura pelo IEB-USP. Traduziu, dentre outros, *Dicionário abreviado do surrealismo*, de André Breton e Paul Éluard (Edições 100/cabeças), e *A mais recôndita memória dos homens* (Fósforo, 2023), de Mohamed Mbougar Sarr. Poeta, é autor do livro *Sem lugar a voz* (Dobra, 2016) e da plaquette *Paisagem e pântanos* (Baboon, 2019).

felicidade

esta noite eu tive um sonho
seu corpo saia do meu
como uma cadela ressurrecta
saía de mim como um rabo
feliz em minha inocência canina
saía como quatro patas ciscando
chão de areia fixa
fora de mim, velava meu corpo
(onde eu estava?)
teu nome não me dizia nada
o seu latido guardava o meu em segredo
o cio a deixava inquieta
suspensa entre quatro dentes
meu corpo – uma massa fixa
sem qualquer resposta
um sonho apenas
você sorria de rabo solto
sentada na relva feito quem
abro os olhos
corpo ausente
continuo rindo – desperto –
rabo solto sem relva

antes de Nakba

era lá, minha irmã,
lá ao longe onde as águas resplandeciam o céu
lá ao longe onde caminhávamos risos sobre os seixos
lá onde, na alegria diuturna, sonhávamos margens abertas
de uma vida contínua como o abraço de um molhe

era lá, minha irmã,
nos tempos antigos em que das viagens havia regresso
do deserto móvel havia regresso
do sofrimento estanque havia regresso
do demorado vinho havia regresso
– mesmo ainda para o abraço havia regresso –

eram tempos, minha irmã,
em que ainda existia em nossos corações a palavra regresso

o lamento, minha irmã, que hoje entoamos
são gritos de corações empedrados
dispersos em um deserto minado de armamento e ódio

– mas nem sempre foi assim:

as veias da cidade pulsavam com o cheiro
de mirra, canela, açafrão e bocas

o ar de antes, minha irmã, era tecido de vozes
e acima de nossas cabeças, a luz era apenas astros suspensos
sem jamais estar obstruída por escombros ou medo

a densidade aérea nos impede de ouvir
a densidade aérea nos impede de regressarmos

ainda que a alguns milímetros de nosso peito
o vazio entre dois toques sempre tem a extensão de um outro deserto

lanço, minha irmã, essa súplica do fundo de um poço escuro

onde quer que esteja – se luz houver –
é minha voz luzindo-te
depois de Nakba

réverie

Ela desperta.

Ela desperta como se sol fosse.

Como se sol fosse, ela abre os olhos.

Ela abre os olhos como se sol fosse,
e como numa manhã da véspera do antepenúltimo dia de julho
doze flores crescem em teus olhos.

As corolas acenam para o sol, como se manhã fosse num final de julho.

No final de julho, como se sol fosse, ela caminha com olhos floridos
como se uma manhã despertasse em sua véspera.

As corolas acenando o sol saíam de seus olhos em julho de uma manhã.

Seis flores de cada lado, em cada um dos olhos, com um sorriso no meio,
como se julho fosse.

Como se manhã fosse

ela caminha para o sol na véspera do antepenúltimo dia do mês de julho.

Ela desperta, como se o sol acenasse para as doze flores.

Desperta como se manhã fosse.

Ela caminha diariamente sobre todos os dias do mês de julho.

Com doze flores nos olhos e um sorriso no meio,
ela acena julho sobre a véspera da manhã.

Ela acena como quem desperta flores nos olhos.

Doze. Seis de cada lado –
e uma manhã divisando o sorriso.

Como quem sorri ela desperta o sol acenando corolas para o sorriso.

Ela acena como quem sorri e sua manhã desperta doze flores,
seis em cada manhã da véspera do penúltimo dia do mês de julho.

Como quem amanhece, ela desperta o sol com doze flores,
seis em cada um dos olhos,
acenando para mim, para você, para tudo o que é vivo e véspera,

– Dança de asas entre ar e sol e julho e véspera.

*[há os homens antigos que
constroem casas]*

há os homens antigos que constroem casas,
que operam não somente no corpo,
mas também nas virtudes e sentidos da pedra.
mãos artífices conduzem para a conformidade microcósmica
o conhecimento do céu e das esferas – lúcifer
excita guerras internas
ao se elevar aos céus pelo próprio orgulho
torres, línguas, ou mesmo as próprias mãos,
eloás ao vento.

nada foge à mão dos homens,
fogo roubado, guardado ao centro das *plegarias*,
que se revela na voz quando se move o maracá.

a mão dos homens sustenta o azul enquanto eles entoam
eyðhendijiriniaeð.
a alma dos defuntos conduz a obra,
rótulas incendiárias,
como a coluna de ossos sentada.
coisas ausentes e futuras
eloá ehín
amaô, eresihi
ahô, ahô

argamassa celestial, fixando memória. isto,
diz a mão, e isto e aquilo – designa.
casa és – e assim seja.
agora, mesa – e assim o é.
feita a tua vontade.
tudo a mão revela, tudo.

soa o som, as vozes
amaá serejideô
ahmán
ahmán

Assim, nada que esteja escondido deixará de ser revelado,
fazendo com que aquele que procura o primeiro lugar
seja também procurado no último.

AHMÁN!

padaria brasileira

Éderson de Oliveira Cabral¹

A padaria não tinha troco,
nem sacolas,
nem sonhos,
nem provas,
nem vacinas.

Tinha balas,
armas,
joias sauditas,
gados,
esconderijos,
tratores,
fantasmas,
libras,
bíblias,
ossos,
madeiras,
sangue,
orçamento secreto,
sigilo,
água tônica.

O proprietário,
com uma van,

como uma besta,
em um avião com farinha,
com imóveis,
com dinheiro vivo.

Era bruta, a padaria,
cercada por mourões olivas,
atendiam de verde-amarelo,
não empregavam,
ofendiam,
tinha tudo isso,
só não tinha pão.

¹ Éderson Cabral é doutor em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale / Universidade de Bolonha; Mestre em Linguística Aplicada e licenciado em Letras-Português/Espanhol pela Unisinos; Especialista em Língua Espanhola pela PUCRS. Além das atividades acadêmicas que exerce, é poeta e ensaísta. E-mail: edercabral@feevale.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3393-8340>.

cenário

André Luiz dos Santos Rodrigues¹

Àquela hora vazia do domingo, um azedume torcia-lhe a boca. Percebia que queria estar em outro lugar. Não queria retornar, no dia seguinte, à previsibilidade da vida cotidiana, sem promessa. Desgosto. Era saliva engolida em refluxo. Vômito que chega na garganta e é forçado de volta para dentro. De cima para baixo. Se expelido, causa vergonha, embaraço, horror. Denuncia. Diz a verdade. Àquela hora, pessoas jogadas pela rua. Apenas mancos e desmiolados. Restos da feira. Caídos do tabuleiro. Podres. Aquilo que ninguém quer. No centro da cidade, escorregados, postos de lado, chutados, de escanteio.

No dia seguinte, o despertador – uma sirene que alertava para o atraso: prazos acabando, novas demandas à vista, migalhas a serem recolhidas, uma ofegância maldita. Um som que arranhava os ouvidos. Triturava os tímpanos. Cumprir apenas para sobreviver. Nos intervalos da espera, encarar a tela do celular: tédio, cansaço, inveja. Queria desligar, mas esperava ser notificado por algo que dissesse que a vida andaria. Nada.

As quatro da tarde, o tempo escorria lento sobre a pele, uma gosma. Outro dia sem mudança. A mesma quantidade de passos. Se alguém fosse convocá-lo, já o teria feito. Àquele horário, o sol melava com ódio, humilhando ainda mais quem perdeu, curvando seu pescoço para o chão. Vergonha de chegar em casa e comunicar-se com a família, em outra cidade. Nada. Desviando o olhar, qual desculpa daria? Uma explicação para o que não houve, para a falta de retorno. A falta de assunto ao fim do dia. Sobre a mesa, refeição fria. Lavar o rosto não tiraria as olheiras que a espera causava, não o faria recuperar o formato da própria imagem. Em um átimo de olhar, deixou escapar os desejos frustrados da vida inteira. Esfregou os olhos para retomar a compostura. Um deslize, e a vida organizada ruiria.

Mas, ao redor, ela já era ruína. As notícias atestavam. 16 de setembro de 2023: *Esvaziada pela cracolândia, Santa Ifigênia abrigou comércio luxuoso antes de eletrônicos*. 29 de agosto de 2023: *Violência e cracolândia fazem motoristas de ônibus desistirem do centro de São Paulo*. 16 de março de 2023: *Cracolândia faz comerciantes fecharem as portas no centro de São Paulo*. 2 de julho de 2022: *Em busca de dinheiro, motoristas por aplicativo fazem sexo com passageiros em corridas*. A cada mês, tudo formava o declínio da esperança: as manchetes, as conversas, os olhares, os acontecimentos, as relações. Ainda que impotente, contrapunha-se ao cenário uma violenta e confusa vontade de ser feliz. 14 de agosto de 2023: *Látex, chicote e couro: festa de fetiches atrai dominadores e submissos em SP*. 20 de abril de 2023: *Alfaiate de 83 anos resiste no centro degradado de SP*. 7 de abril de 2023: *Skrillex faz apresentação surpresa gratuita no centro de São Paulo*. 25 de janeiro de 2019: *No centro de São Paulo surge uma pequena África*.

Poderia sonhar com a criação de raízes? Com a construção de um lar? Como seria possível? Seu logradouro deslocava-se de acordo com as oscilações do

¹ Possui licenciatura (Português) e bacharelado (Português e Árabe) em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). É mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: andre.rodrigues.usp@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4698812880457037>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-9810-9630>.

preço do aluguel, com a valorização e a desvalorização das regiões, com a falta ou com o excesso de trabalho, com a distância a que se estava do fluxo. Onde seria o lar daqui a dois meses? Qual rua, número, bairro e apartamento constariam no comprovante de endereço? Os pertences precisavam estar a postos para a partida. Carregar na mala apenas o essencial, para não demorar a fechar o zíper quando fosse o momento de devolver a chave da residência. A cada momento, a cidade o empurrava para um canto. Bafejava janela adentro barulho e poeira. A experiência se encolhia, impedindo o mapeamento da cidade. Diminuindo o perímetro pelo qual circulava. No quarto, ruídos de uma fábrica. Despertar sobressaltado pela orquestra confusa da rua, pelo medo de errar no trabalho e iniciar uma nova procura: a de um outro emprego. *Agradecemos pelo envio do seu currículo. Vamos deixá-lo em nosso banco de talentos para futuras oportunidades.*

Corrido, ocupado: improdutivo, sem dinheiro. Ao sair na rua, não entendia como as pessoas podiam ter amigos, condições de comer em restaurantes, despreocupação de estar expostas ao perigo, com a loucura trafegando sem censura pelas vias públicas. Dos muros, vinham os berros das pichações. Se, no meio desta multidão, alguém o atacasse, não seria responsabilidade de pessoa nenhuma. Seria um panfleto de “Compro ouro” repisado pelos pedestres. Não recolhido. Sem ajuda ou intervenção. Não sei de nada. Não vi quem foi. Acabei de chegar aqui. E, mesmo que não tivesse, o que poderia ter feito? Cada qual lide com seu próprio infortúnio.

Queria amar, mas a realidade oferecia dados conflitantes para análise: temor, ódio, desconfiança, piedade, solidão, ganância. Na tela do celular, enfileiravam-se informações que, no conjunto, não dialogavam: a propaganda de um novo modelo de tênis, homens dançando sem camisa, a harmonização facial de uma cantora pop, os índices de desemprego, o resort em que um conhecido passava as férias, *Que saibamos conduzir nossos dias com sabedoria, gratidão e muita fé em Deus porque com Ele tudo prospera.* A realidade motivava a alegria ou o desespero? A amizade ou o desencontro?

Sem interlocutores, a neurose e o temor transformavam seu vizinho em inimigo. O ódio era antigo. Havia apodrecido. Penetrado na terra. Dado vida apenas a ervas daninhas. Era chorume. Um azedo permanente da saliva. Um odor úmido de arroto. Uma fibra consolidada nas unidades mínimas do cotidiano. Um ódio que se infiltrava gota a gota. Coriza que não cessava de escorrer. Fungante. O ranço inflamava e doía. Dente cariado até o osso. Um espinho afundando leve na superfície da pele. Sem, contudo, rompê-la e acabar com a tortura. Não havia sangue sendo bombeado do seu coração, envilecido e coberto por teias de aranha. O medo, palavra presente no corpo de todas as notícias e no olhar de todas as pessoas, secretava-lhe um suor concentrado de adrenalina. Precisava de qualquer som que se sobrepusesse ao apito permanente em seus ouvidos.

Era difícil acreditar que a solidariedade poderia florescer nesse cenário, como queria a mensagem do cartão-postal da cidade: *Eu sabia que você existia.* Em meio ao desaparecimento da memória e à força da realidade, aquelas palavras adquiriam o aspecto de farsa, de encenação ridícula para as mídias sociais. Sabe-se da mentira que todos contam, do medo que todos sentem, mas ninguém tem forças de quebrar a quarta parede e dizer a sentença: um está mais fodido que o outro, e o melhor a fazer é sair de cena e ir embora deste lugar.

ana c e sua máquina fotográfica

Cássio Henrique Bauer¹

Olho (gema, broto), gume, percepção, penetração, acume, ácie, intuição;
Óculos – objeto em forma de olho.

Aquém.

Opto – elejo, escolho, prefiro, decido.

Voltar.

De novo.

Não sei dizer.

Sumário; Travelling; Lá Fora;

¹ Mestrando em Design pelo Programa de Pós-graduação em Design (PPGDesign), da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), na área de concentração em Fatores Humanos no Design, com foco na linha de pesquisa Interfaces e Interações Cognitivas. E-mail: cassio.bauer@edu.udesc.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2311-0961>.

resenha



O refletir sobre a morte na escrita de si em Rita Lee: outra autobiografia

Reflecting on Death in Self-Writing in Rita Lee: outra autobiografia

Autoria: Luana da Silva Coelho

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-9479-3178>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2592643077353114>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.222402>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/222402>

Recebido em: 23/02/2024. Aprovado em: 11/07/2024.

Editores responsáveis: Bruna Martins Coradini e Leandro Antognoli Caleffi.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, ano 13, n. 24, jan./jun., 2024. E-ISSN: 2525-8133

Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniae>. Contato: opiniae@usp.br

 [fb.com/opiniae](https://www.facebook.com/opiniae)  [@revista.opiniae](https://twitter.com/revista_opiniae)  <https://usp-br.academia.edu/opiniae>

Como citar (ABNT)

COELHO, Luana da Silva. O refletir sobre a morte na escrita de si em Rita Lee: outra autobiografia. *Opiniões*, São Paulo, ano 13, n. 24, jan./jun., pp. 286-293, 2024. Disponível em: [http://www.revistas.usp.br/opiniae/article/view/222402](https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.222402). DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.222402>. Acesso em: XX mês. 20XX.



Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)

Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniões* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

o refletir sobre a morte na escrita de si em *rita lee: outra autobiografia*

Reflecting on Death in Self-Writing in Rita Lee: Outra Autobiografia

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniae.2024.222402>

Luana da Silva Coelho¹

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém, PA, Brasil.

✉ <https://orcid.org/0009-0003-9479-3178>
✉ <http://lattes.cnpq.br/2592643077353114>
✉ coelho.luana1@gmail.com

¹ Mestranda em Letras, pela Universidade Federal do Pará (PPGL-UFPA), com foco em Estudos Literários e Literatura Contemporânea. Graduada em Licenciatura Plena em Letras – Língua Portuguesa, pela Universidade do Estado do Pará (UEPA).

Resumo

Resenha do livro *Rita Lee: outra autobiografia*, de Rita Lee (Globo, 2023).

Palavras-chave

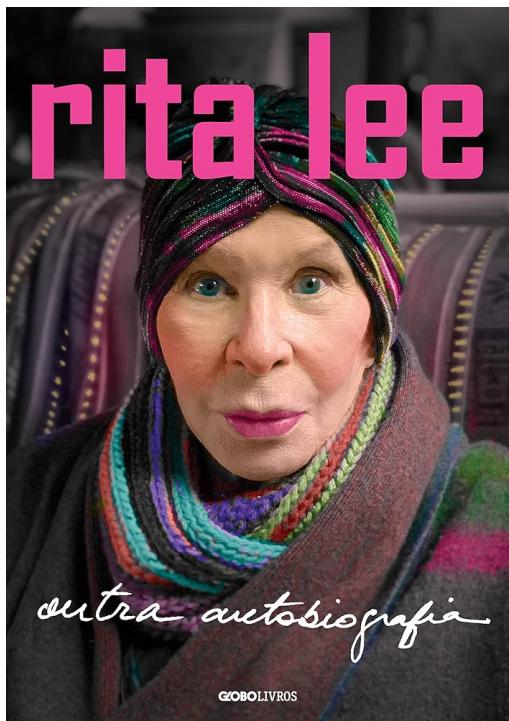
Autobiografia. Rita Lee. Morte.

Abstract

Review of the book *Rita Lee: Another Autobiography*, by Rita Lee (Globo, 2023).

Keywords

Autobiography. Rita Lee. Death.



alcoolismo. Mas, de outro lado, apresentava as inseguranças e amores de uma mulher que, além de cantora e compositora, também foi filha, irmã, esposa, mãe e avó. A narrativa sobre sua vida fez de Lee, segundo a Forbes, a brasileira que mais vendeu livros de não-ficção no ano de 2017, além da obra ser ganhadora do prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Artes) e indicada em duas categorias no Prêmio Jabuti.

Em 2021, após ser diagnosticada com câncer no pulmão em pleno contexto da pandemia de Covid-19, Rita Lee começa um processo de escrita, que lembra os relatos de um diário, construindo a conjectura que viria a ser sua segunda autobiografia, publicada em 2023 – e, repetindo o sucesso da primeira, também ganhou o título de livro de não-ficção mais vendido do ano. Como a autora comenta no início da obra, as surpresas da vida levaram à criação do outro livro do gênero:

Sempre achei que biografia fosse coisa de gente morta. Mas, quando decidi escrever *Rita Lee: uma autobiografia* (2016), o livro marcava, de certo modo, uma despedida da persona ritalee, aquela dos palcos, uma vez que tinha me aposentado dos shows. E achei que nada mais tão digno de nota pudesse acontecer em minha vidinha besta. Mas é aquela velha história: enquanto a gente faz planos e acha que sabe de alguma coisa, Deus dá uma risadinha sarcástica (Lee, 2023, p. 5).

Dividido em trinta e nove capítulos curtos, concluído com um belo e emocionante epílogo, Lee narra desde o momento em que o diagnóstico da doença foi realizado, passando pela complexidade das internações e início do tratamento, a mudança do cotidiano e adaptação com as inúmeros medicamentos e presença de enfermeiras, críticas ao Governo Bolsonaro e ao descaso com a saúde no auge da pandemia, além de diversificados momentos de autorreflexão sobre a vida, a velhice e a morte: “Trocamos a pele de cobra e em vez de rejuvenescer por fora renascemos

Na contemporaneidade o gênero autobiografia, ao lado da biografia e autoficção, ganha destaque em meio às discussões em torno dos discursos testemunhais e memoriais como subsídio das formas de escrita de si e relações entre autor e texto.

No Brasil, em 2016, Rita Lee provocou grande repercussão ao lançar sua primeira autobiografia, em que a artista já aposentada dos palcos, revive memórias de modo cru, em uma linguagem que beira o coloquial, e convida o leitor a perpassar pela infância, início de carreira, o estrelato, além da presença de diversos episódios difíceis, como a perseguição durante a ditadura militar que culminou na sua prisão estando grávida de seu primeiro filho e a luta contra o vício em drogas e

por dentro, ficamos mais atentos, mais próximos da morte, e isso nos faz questionar e buscar informações que só agora parecem fazer mais sentido" (Lee, 2023, p. 27).

Ao longo dos relatos, por vezes altamente árduos, surgem variadas referências e analogias com famosos nomes do Cinema e da Literatura, como uma válvula de escape perante as dificuldades da nova realidade vivida, citando-se obras como *Um estranho no ninho*, *Carrie, a estranha*, *Hannibal*, *O médico e o monstro*, *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, e autores como Stephen King e Aldous Huxley: "Acordei da anestesia crente que fosse embora para casa, e qual foi minha infeliz surpresa quando me vi no quarto de uma ala esquisita com paredes cinza; médicos e enfermeiros de uniforme cinza; e chão e teto cinza. Parecia cena de um livro do Huxley" (Lee, 2023, p. 11).

O apreço pelas menções às outras artes como forma de enxergar e apreender a própria vivência também pode ser entendido como a capacidade que a leitura e o audiovisual podem causar ao público, em que se pode viajar por outras dimensões e por um momento suavizar parcialmente a dura realidade, como Lee disserta sobre quando recebeu os exemplares da reedição da saga do *Dr. Alex* – série de livros infantis que a autora publicou durante os anos 1980 e 1990, posteriormente relançados a partir da década de 2020 pela editora Globo:

Escrevi uma nova aventura do dr. Alex, que fala sobre a morte para as crianças de maneira leve e divertida. Chama-se Dr. Alex & Vovó Ritinha: uma aventura no espaço. As ilustrações de Gui Francini são mágicas. Tem o céu dos cachorros, eu de fada... Quando recebi o livro número um, foi uma delícia. Até me esqueci por um momento da realidade Cruela e viajei, como uma fadinha, pelos cenários do livro (Lee, 2023, p. 133).

Um destaque entre as memórias de Lee durante o início do tratamento contra a doença se dá pelas recordações do falecimento de sua mãe, que morreu de câncer nos anos de 1980. Constantemente relembrando o sofrimento de sua progenitora e temendo passar pelo mesmo, a autora ressalta outro tema tabu: a eutanásia. Recentemente houve no Equador o caso de Paola Roldán, diagnosticada com Esclerose Lateral Amiotrófica (ELA), que conseguiu descriminalizar a eutanásia no país e declarou que merecia uma morte digna. Algo semelhante dito por Lee, em conversa com seu médico:

Disse a ele que minha vida tinha sido maravilhosa, e que por mim tomava o "chazinho da meia-noite" para ir desta para melhor. Que me deixassem fazer uma passagem digna, sem dor, rápida e consciente; queria estar atenta para logo recomeçar meu caminho em outra dimensão. Sou totalmente favorável à eutanásia. Morrer com dignidade é preciso (Lee, 2023, p. 23).

A complexidade da existência humana e consequente inapreensibilidade da morte é uma discussão recorrente, bem como analisa Manguel (2016): "o universo é cego para as próprias medidas, dimensões, velocidade e duração e, assim como na definição medieval de divindade, o mundo é um círculo cujo centro está

em toda parte e cuja circunferência não está em lugar algum [...]” (Manguel, 2016, p. 160).

Apesar das tentativas de construção e reconstrução de dimensões catalisadoras, isto é, formas de compreender o que existe após a morte, principalmente por meio da ficção, “[...] a desordem não deixa de habitar qualquer de nossas tentativas de apreensão totalizadora do mundo [...]” (Maciel, 2022, p. 18). Rita Lee também pondera sobre as possibilidades do *post mortem*:

Ficar velho é um sentimento de missão cumprida e comprida. Sei que estou mais perto da morte do que jamais estive, mas não sinto meu coração apertar de medo, e sim que vou deixar meu corpo físico e partir para o desconhecido do qual também não tenho medo. Posso me imaginar num jardim maravilhoso rodeada de bichos e dos que partiram da minha família antiga. Ou então vou me desmanchar num microátomo, ser parte do Todo e desvendar os mistérios que tanto questionei quando estava viva. Morte deve ser o grande gozo final da vida; aonde quer que eu vá, lá estarei eu. E, se por acaso a morte significar o fim total de minha consciência, também vou gostar. A única verdade só vamos conhecer quando morrermos?” (Lee, 2023, p. 28).

Sendo assim, afinal, a vida após a morte é um enigma, como é refletido por Lee na letra da canção “Vidinha”, parceria com Roberto de Carvalho, lançada no álbum *Reza*, de 2012: “Não sei onde estava/ Antes de nascer/ Não sei pra onde vou/ Depois de morrer” (Lee; Carvalho, 2012). O fato de a morte ser tomada como tabu, principalmente no Ocidente, encoberta de expressões secundárias para não se falar abertamente do assunto, acaba por dificultar a sua própria apreensão, como Lee pondera:

Algo me diz que tenho escrito muito sobre a morte. Aliás, por que há tanta gente que até se benze quando tocamos no assunto? A morte é a única verdade, e cada dia a mais vivido é um dia a menos que se vive. Pra quê fazer tanta cara de enterro quando deveríamos tratar dela com humor? Desta vida não escaparemos com vida (Lee, 2023, p. 82).

Rita Lee escolheu a simbólica data de 22 de maio, dia de Santa Rita de Cássia, para a publicação de sua *Outra Autobiografia*; infelizmente a artista faleceu vítima do câncer que enfrentava duas semanas antes, deixando a obra póstuma. Contudo, sua escrita permite ao leitor o afago de uma artista irreverente que sempre enfrentou os obstáculos da vida de forma humorada e subversiva, sem mascarar as crises de pânico sofridas e a mistura de emoções pelo estado de fragilidade física que passava, chamando-o de patético.

Em determinado momento, ao aconselhar a nova geração, Lee diz que o mais importante é compor, já que é um ato solo, mas também uma forma de autoconhecimento. Pode-se inferir que o mesmo ocorre no ato da escrita de uma autobiografia que não esconde os piores momentos encarados durante o diagnóstico

e luta contra o câncer, sendo transparente e vulnerável, ressaltando a mensagem de relevância de se refletir sobre temas tabus e dificilmente abertamente falados na sociedade, como os percalços da velhice, da doença e da iminência da morte. Rita Lee deixa sua marca na memória e na história por seu espírito livre que até os últimos momentos entoava: “É importante a gente cantar o que deseja. Sem intromissão” (Lee, 2023, p. 180).

referências bibliográficas

LEE, Rita.; CARVALHO, Roberto de. *Vidinha. Reza*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2012.

LEE, Rita. *Outra autobiografia*. São Paulo: Globo, 2023.

MACIEL, Maria Esther. A memória das coisas: Arthur Bispo do Rosário, Jorge Luís Borges e Peter Greenaway. In: MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2022.

MANGUEL, Alberto. *Uma história natural da curiosidade*. Tradução: Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Opiniões: Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
ano 13, n. 24, jan./jun, 2024, e-issn: 2525- 8133
formato: 21x29,7cm. fontes: Times New Roman e Opiniões