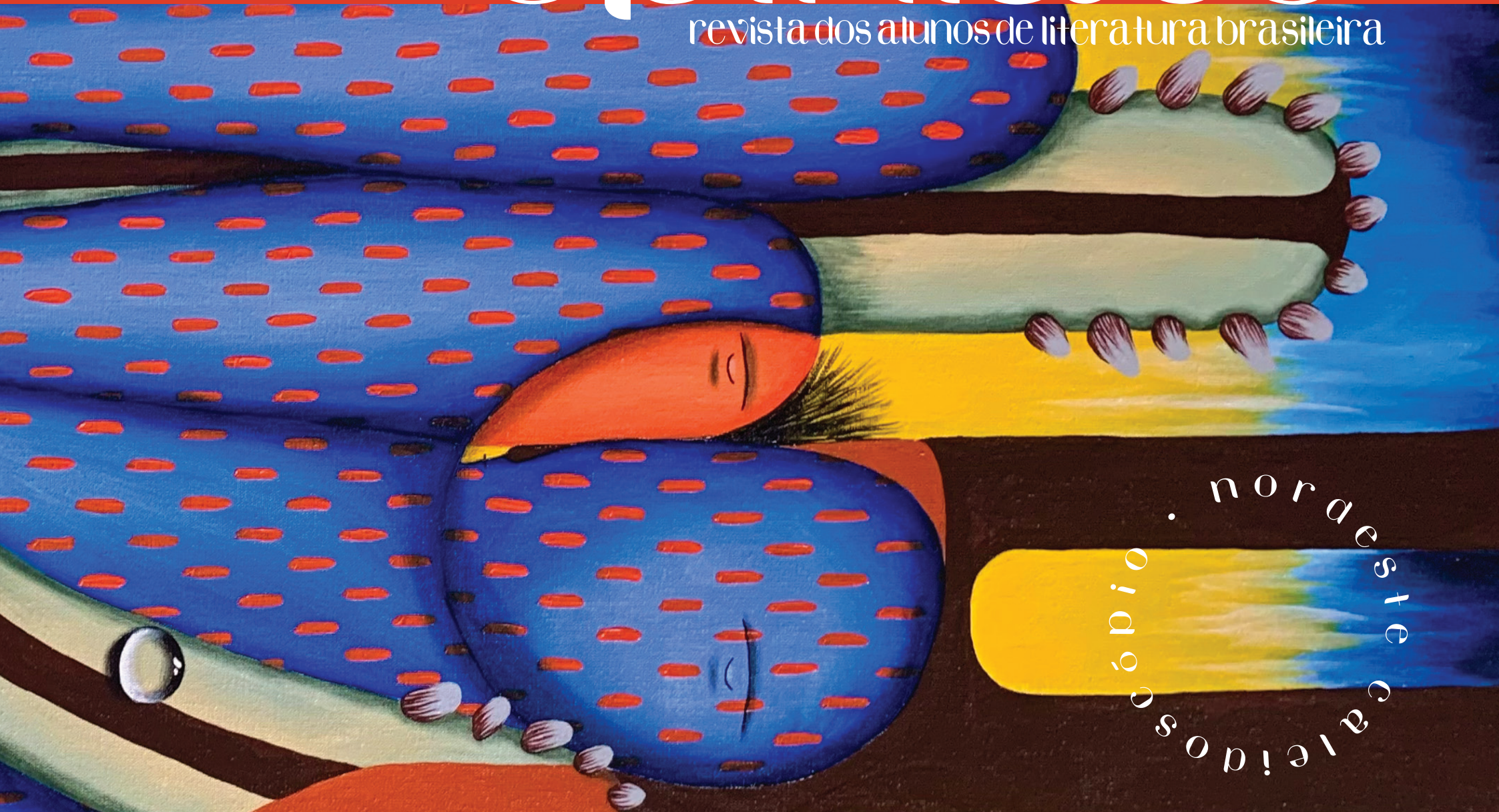
ano 13 número 25
eISSN: 2525-8133

opiniães

revista dos alunos de literatura brasileira



opiniães

revista dos alunos de literatura brasileira
ano 13, n. 25. e-issn: 2525-8133

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

João Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*.

Opiniães: 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

Opiniães: 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. 25 (2024) – São Paulo: FFLCH-USP, 2024.

Semestral.

ISSN Eletrônico: 2525-8133.

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

CDD 869-09981

Opiniães – 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. Adrián Pablo Fanjul
Vice-Diretora: Profa. Dra. Silvana de Souza Nascimento

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-Coordenador: Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello

Editores responsáveis pelo n. 25
Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes, Lucas Branco de Araujo Motta e Magno da Guarda Almeida

Comissão editorial
Aline Elen Santos Galvão, Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes, Bruna Martins Coradini, Bruno Costa Vitorino, Eduardo Marinho da Silva, Leandro Antognoli Caleffi, Lucas Branco de Araujo Motta, Magno da Guarda Almeida e Mariana Keller Frazão

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 Yudith Rosenbaum

Revisão
Bruna Martins Coradini, Eduardo Marinho da Silva e Mariana Keller Frazão

Diagramação
Eduardo Marinho da Silva e Mariana Keller Frazão

Ensaio visual, ilustração e imagem de capa
Heway Verçosa

Projeto gráfico
Mariana Keller Frazão

Tipografia Opiniães
Cláudio Lima

Agradecimentos
Eduardo Marinho da Silva, Heway Verçosa, Julia Fonseca Gomes e Mariana Keller Frazão

Contato
Website: http://www.revistas.usp.br/opiniaes
E-mail: opiniaes@usp.br

Redes Sociais
fb.com/opiniaes
@revista.opiniaes
https://usp-br.academia.edu/opiniaes

sumário

editorial

12 Nordeste caleidoscópio
Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes, Lucas Branco de Araujo Motta e Magno da Guarda Almeida

dossiê: nordeste caleidoscópio

15 Os cactos e os titãs: a produção do conceito de "sertão"
The Cacti and the Titans: Producing the Concept of "Sertão"
João Pedro de Carvalho

33 Dentro d'*A cabeça do santo* não há seca ou canavial: representações contracoloniais e pertencimento no romance de Socorro Acioli
Inside A cabeça do Santo *There Is No Drought or Sugarcane Field: Countercolonial Representations and Belonging in Socorro Acioli's Novel*
Stella Maria Palitot Dias de Lacerda e Ana Cláudia Félix Gualberto

50 Diálogos de um simbolismo tropical: a revista *Alma Latina* e o Simbolismo em Pernambuco
Dialogues of Tropical Symbolism: Alma Latina Magazine and Symbolism in Pernambuco
Felipe da Silva Cordeiro e Fábio Cavalcante de Andrade

72 O peregrino inadvertido: uma leitura simbólica da trajetória de Samuel em *A cabeça do santo*, de Socorro Acioli
The Inadvertent Pilgrim: A Symbolic Reading of Samuel's Path in A cabeça do santo*, by Socorro Acioli*
Ianny Carolynne Santos e André Tessaro Pelinser

87 *O bem-amado* e o corpo em disputa na obra de Dias Gomes
O Bem-Amado *and the Body in Dispute in the Work of Dias Gomes*
Felipe Gonçalves Figueira

105 Águas de vida e de morte no Recife velho: alegoria e história em *No riacho da Prata*, de Gilberto Freyre
Waters of Life and Death in Old Recife: Allegory and History in "No Riacho da Prata", by Gilberto Freyre
João Batista Pereira, João Lucas Souza da Silva e Gabriel Rodrigues de Morais

124 Escrita, oralidade e práxis-poética em *Torto arado*
Writing, Orality and Poetic-praxis in Crooked Plow
Maria Carolina Fernandes Morais

entrevista

143 Revisitar Hermilo Borba Filho: entrevista com Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis
Revisiting Hermilo Borba Filho: An Interview with Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis
Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes, Lucas Branco de Araujo Motta e Magno da Guarda Almeida

155 Entrevista com Érika Santos e Richard Plácido
Interview with Érika Santos and Richard Plácido
Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes, Lucas Branco de Araujo Motta e Magno da Guarda Almeida

depoimento

166 Nordeste caleidoscópio: depoimentos

Adelaide Ivanova
Manuela Cecília
Joel Vieira
Hewey Verçosa

Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes, Lucas Branco de Araujo Motta e Magno da Guarda Almeida

coletânea

185 Nordeste caleidoscópio: entre manguezal, doce-caju, conchas do mar

Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes, Lucas Branco de Araujo Motta e Magno da Guarda Almeida

Alagoas

Milton Rosendo
Céuva
Thamansa

Bahia

Dejanira Rainha
Lucas de Matos

Ceará

Augusto Everton
Stélio Torquato
Émerson Cardoso

Maranhão

Josoaldo Lima Rêgo
Maria José

Paraíba

Silvina França
Tiago Monteiro

Pernambuco

Ágnes Souza
Laís Araruna de Aquino
Fernanda Limão

Piauí

Adriano Lobão Aragão
Sabrinna Alento Mourão
Lara Matos

Rio Grande do Norte

Maria Luíza Chacon
Cristina de Macedo

Sergipe

Allan Jones
Blenda Santos
Renata decastro

tema livre

318 Chronos kai Anagke: diálogos entre Guimarães Rosa e a Antiguidade
Chronos kai Anagke: Dialogues Between Guimarães Rosa and Antiquity
Isabella Albuquerque

336 *Sob os pés, meu corpo inteiro* (2018), de Márcia Tiburi, e *A nova ordem* (2019), de Bernardo Kucinski: leituras distópicas do Brasil contemporâneo
Sob os pés, meu corpo inteiro *(2018), by Márcia Tiburi, and* A nova ordem *(2019), by Bernardo Kucinski: Dystopic Readings of Contemporary Brazil*
Antonio Rediver Guizzo, Angélica Meirelles Oliveira e Edriani Backes Pereira

353 Expressões metarromanescas em Machado de Assis: o caso de *Memorial de Aires*
Metarromantic Expressions in Machado de Assis: The Memorial de Aires *Example*
Ghabriel Ibrahim Ermida Tinoco Alves

371 Protofantasia brasileira oitocentista: manifestações iniciais de um gênero do insólito

19th Century Brazilian Protofantasy: First Manifestations of an Uncanny Genre
André Karasczuk Taniguchi

390 **Camus, Lourenço Mutarelli, Ionesco e Jesus Kid entram num bar: diálogos do absurdo**
Camus, Lourenço Mutarelli, Ionesco and Jesus Kid Walk into a Bar: Dialogues of the Absurd
Douglas Eraldo dos Santos

criação literária

406 **O tiro**
Vitor Siqueira Macieira

408 **Busca**
Flavio Rocha de Deus

410 **Variações Cabralinas**
Jorge Luiz Lima de Souza

413 **Revolução das escravas brancas**
José D'Assunção Barros

415 **O prefeito, o palhaço e o burrinho**
David Felinto de Araújo

resenha

418 **Acima de mim os ramos vazios: resenha de *A filha primitiva*, de Vanessa Passos**
Above Me, Empy Branches: A Review of Vanessa Passos' Novel A filha primitiva
Camila Geovanna Alves da Silva

426 **A faceta contista de Ruth Guimarães em *Contos de cidadezinha***
The Short Story Side of Ruth Guimarães in Contos de cidadezinha
Júlia Batista Bernardes Farias

ensaio visual


editorial

nordeste caleidoscópio

Dentre os feixes luminosos, a forma Nordeste se perfaz; inapreensível e, ainda sim, intrépida, como as visões de um caleidoscópio. A expressão "Nordeste caleidoscópio" nos surgiu através de uma pergunta impossível de realizar-se e de uma resposta ambígua, que se desvela quase automaticamente. Ficção factual, ou fato ficcional, o Nordeste se expressa em nossa literatura. O dossiê que apresentamos neste número da *Revista Opiniães* versa sobre apreensões e representações literárias do Nordeste. Nele, contamos com contribuições de naturezas distintas – artigos, depoimentos, entrevistas e uma coletânea literária temática.

No Dossiê temático, contamos com a presença de artigos que abordam sobre representações literárias do Nordeste em diferentes autores e contingentes: Euclides da Cunha em "Os cactos e os titãs: a produção do conceito de 'sertão'", Socorro Acioli em "Dentro d'*A cabeça do santo* não há seca ou canavial: representações contracoloniais e pertencimento no romance de Socorro Acioli" e "O peregrino inadvertido: uma leitura simbólica da trajetória de Samuel em *A cabeça do santo*, de Socorro Acioli", Dias Gomes em "O bem-amado e o corpo em disputa na obra de Dias Gomes", Gilberto Freyre em "Águas de vida e de morte no Recife velho: alegoria e história em 'No Riacho da Prata', de Gilberto Freyre" e Itamar Vieira Júnior em "Escrita, oralidade e práxis-poética em Torto arado" e "'Salvar o fogo' de Itamar Vieira Júnior: religião, saberes orais e gênero". Além do estudo "Diálogos de um simbolismo tropical: a revista Alma Latina e o Simbolismo em Pernambuco".

O Nordeste brasileiro é um território de múltiplas narrativas, onde a arte e a cultura se entrelaçam com a história, a memória e resistência. Para pensar essa região em toda a sua complexidade, convidamos quatro artistas e professores cujas trajetórias refletem a diversidade e a potência criativa do Nordeste: Adelaide Ivánova, Heway Verçosa, Manu Preta e Joel Vieira. Eles compartilham, em seus depoimentos, experiências que transcendem fronteiras geográficas e temporais, revelando como a arte e a educação podem ser ferramentas de transformação e pertencimento. Cada um, a sua maneira, nos oferece um olhar único sobre o Nordeste, desafiando estereótipos e celebrando a riqueza de suas raízes.

Os depoimentos do professor e dos artistas em questão nos mostram que a região é mais do que um lugar no mapa: é um universo de afetos, memórias e possibilidades. Juntos, todos eles nos oferecem um retrato plural do Nordeste, onde a arte é tanto um espelho da realidade quanto uma ferramenta de transformação.

A história do teatro pernambucano e a jornada literária no Nordeste brasileiro são testemunhos de uma identidade cultural rica e multifacetada, e assim, na seção Entrevistas, apresentamos diálogos com os poetas, pesquisadores e livreiros Érika Santos e Richard Plácido, bem como o pesquisador e o professor no Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco, Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis, que dialoga sobre novos olhares a obra e a figura do autor pernambucano Hermilo Borba Filho.

Por fim, encerrando o dossiê, há uma coletânea literária temática, que buscou reunir escritoras/res de todos os estados nordestinos e conta com gêneros variados, de poemas e narrativas.

A seção Tema Livre do presente número conta com a participação dos trabalhos: "Chronos kai Anagke: diálogos entre Guimarães Rosa e a Antiguidade", "Sob os pés, meu

corpo inteiro, de Márcia Tiburi, e A nova ordem, de Bernardo Kucinski: leituras distópicas do Brasil contemporâneo", "Expressões metarromanescas em Machado de Assis: o caso do Memorial de Aires", "Camus, Lourenço Mutarelli, Ionesco e Jesus Kid entram num bar: diálogos do absurdo", "Protofantasia brasileira oitocentista: manifestações iniciais de um gênero do insólito"

Além disso, há duas resenhas de fluxo contínuo: *A filha primitiva* de Vanessa Passos, e *Contos de cidadezinha* de Ruth Guimarães. Por fim, na seção de Criação Literária, encontram-se os textos de Flávio Rocha de Deus, David Felinto de Araújo, José D'Assunção Barros, Jorge Luiz Lima de Souza e Vitor Siqueira Macieira.

Para esta edição, o artista Heway Verçosa, de Boca da Mata, interior de Alagoas, assina o ensaio visual de todas as seções da revista. Com diversos trabalhos e exposições espalhados pelo Brasil e pelo mundo, o artista explora a arte sem limitações tradicionais, expressando sua vivência entre Maceió e São Paulo. Seu trabalho reflete a importância das memórias e do deslocamento geográfico na formação da identidade artística, sempre permeado pela influência de sua família e da natureza.

Agradecemos imensamente a todos e a todas pela realização da edição nº 25. Aos pesquisadores/as, artistas, poetas e escritores/as que submeteram seus trabalhos, aos professores/as e pareceristas que gentilmente aceitaram nossos convites, e aos colegas da Comissão Editorial pelo apoio ao longo do processo de edição. A contribuição de cada um foi fundamental para concretizar este projeto.

Desejamos a todos uma excelente leitura!

Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes
Lucas Branco de Araújo Motta
Magno da Guarda Almeida

Editores da Opiniães nº 25


escórpio : nordeste
dossiê
caleidoscópio

Os cactos e os titãs: a produção do conceito de "sertão"
The Cacti and the Titans: Producing the Concept of "Sertão"
Autoria: João Pedro de Carvalho
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-4745-3133
Lattes: http://lattes.cnpq.br/0439389885934852
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227697
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/227697
Recebido em: 05/08/2024. Aprovado em: 03/02/2024.
Editores responsáveis: Aline Elen Santos Galvão e Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 25, jul./dez. 2024. eISSN: 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/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
CARVALHO, João Pedro de. Os cactos e os titãs: a produção do conceito de "sertão". *Opiniães*, n. 25, jul./dez. p. 15-32, 2024. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227697. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/227697. 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 *Opiniães* 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.

os cactos e os titãs: a produção do conceito de "sertão"

The Cacti and the Titans: Producing the Concept of "Sertão"

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227697

João Pedro de Carvalho[1]
Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil.
https://orcid.org/0000-0002-4745-3133
http://lattes.cnpq.br/0439389885934852
joaopedro15822@gmail.com

[1] João Pedro de Carvalho é bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Mestre e doutorando em Literatura Brasileira também pela UFMG. Investiga, na obra de Euclides da Cunha, as estéticas da revolução camponesa na literatura brasileira, além de outros temas relacionados ao mundo sertanejo.

Resumo
O conceito "sertão", geralmente empregado para se referir a determinados espaços do Brasil caracterizados pela distância das grandes cidades, por uma paisagem de seca, por condições políticas de violência e miséria e por um contexto de cultura folclórica e religiosa, trata-se de uma construção cultural. Sendo assim, a literatura desempenhou um importante papel no seu desenvolvimento, com destaque para o nome de Euclides da Cunha. No momento de escrita de *Os sertões*, no entanto, o escritor contava com poucas referências teóricas e artísticas que lhe oferecessem uma tradição de como estetizar a paisagem das caatingas e a cultura sertaneja. Então, ao estar em Belo Monte e escrever sua principal obra, Euclides desenvolveu procedimentos para simbolizar, de maneira inédita, aquele espaço, buscando inspirações no cientificismo do século XIX, na estética classicista dos primeiros cronistas do "Novo Mundo", bem como carregando *Os sertões* de um "adjetivismo" tipicamente barroco. É objetivo deste artigo investigar como o escritor desenvolveu maneiras de abstrair o sertão e, também, como seu livro instituiu certas convenções literárias a partir das quais o espaço e a cultura sertaneja passaram a ser tradicionalmente simbolizados.

Palavras-chave
Sertão. Euclides da Cunha. Os sertões. Nordeste. Literatura brasileira.

Abstract
The concept "sertão", generally used to refer to certain spaces in Brazil characterized by distance from large cities, a drought landscape, political conditions of violence and misery and a context of folkloric and religious culture, is a cultural construction. Therefore, literature played an important role in its development, with emphasis on the name of Euclides da Cunha. At the time of writing *Rebellion in the Backlands*, however, the writer had few theoretical and artistic references that would offer him a tradition of how to aestheticize the caatinga landscape and country culture. So, when he was in Belo Monte and wrote his main work, Euclides developed procedures to symbolize, in an unprecedented way, that space, seeking inspiration in the scientism of the 19th century, in the classicist aesthetics of the first chroniclers of the "New World", as well as carrying *Rebellion in the Backlands* of a typically baroque "adjectivism". The aim of this article is to investigate how the writer developed ways of abstracting the sertão and, also, how his book instituted certain literary conventions from which the space and country culture began to be traditionally symbolized.

Keywords
Sertão. Euclides da Cunha. *Rebellion in the backlands*. Brazilian northeast region. Brazilian literature.

> […] sempre evitado, aquele sertão, até hoje desconhecido,
> ainda o será por muito tempo.
>
> *Euclides da Cunha, Os sertões*[2]

introdução

Nascido no interior do Rio de Janeiro, na fazenda Saudade, Euclides da Cunha foi exilado nas serras do Sul de Minas, onde se voltou para o estudo da fauna e da flora brasileira, formando-se naturalista (Oliveira, 1983, p. 37). Em 1985, pediu licença do Exército e seguiu para a fazenda Trindade, de propriedade do seu pai, no interior de São Paulo, onde se dedicou às atividades agrícolas. Posteriormente, teve a vida mudada pelo drama de Belo Monte, na Bahia. Ao voltar das caatingas, transferiu-se novamente para o interior de São Paulo. Desta vez, para São José do Rio Pardo, onde trabalhou na construção de uma ponte. Por fim, ainda viajou pela Amazônia brasileira e peruana em expedições organizadas pelo governo, experiências que deram origem ao ensaio *À margem da história* (1909).

Todos os espaços acima citados poderiam ser designados, à época de vida do escritor, "sertões". Mas o que determinaria tal classificação? Neste artigo buscarei interpretar de maneira mais detida como Euclides da Cunha entendia, semanticamente, os "sertões", palavra que intitula o seu livro mais conhecido. Em seguida, investigarei como essa obra incorporou tradições das ciências naturais do século XIX com o intuito de simbolizar a "terra ignota" (Cunha, 1984, p. 7). Levanto tais questões pois sabemos que os discursos sobre o mundo são construídos a partir de um certo olhar, que não é neutro. Ao tematizar e estilizar os sertões do Brasil, Euclides da Cunha não estava imune a uma percepção impregnada de reminiscências artísticas e teóricas, o que se reflete em sua compreensão da geografia física e humana daqueles territórios. Isso quer dizer que a apropriação literária de uma paisagem é também uma experiência político-cultural e não pode ser pensada apenas como um conhecimento intuitivo, livre de pressuposições e influências diversas: com efeito, ela está inserida no interior de processos históricos, políticos e sociais (Maciel, 2006, p. 118).

Interessa-me questionar, enfim, como as noções de "sertão" são produto de um trabalho cultural e histórico e como tal lugar revela-se, portanto, como um prodígio da cultura, e não da natureza. Ao empreender tal investigação, objetivo também observar como Euclides absorveu e modificou a tradição que lhe serviu de inspiração a tal ponto que Os Sertões legou aos imaginários dos séculos XX e XXI uma forma particular de abstrair os interiores do Brasil, sobretudo frente à expansão da modernidade capitalista.

1. a organização da obra

Enquanto rascunhava a obra, o escritor considerou intitulá-la de maneira homônima a "A nossa Vendeia", artigo publicado por ele, em duas partes, no ano de 1897. Nesse texto, o massacre de Belo Monte (1896-1897) era comparado com o episódio em que a República francesa reprimiu duramente os camponeses da região de Vendeia (1793) favoráveis ao Antigo Regime. O título provisório mostrou-se pertinente, no entanto,

[2] CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1984, p. 16.

apenas enquanto o livro apresentava como tema central os aspectos bélicos da campanha. Mas, como encontrava dificuldade em conciliar a escrita com as demais ocupações, e como o tempo passava e o interesse público pela guerra esmorecia, já que os aspectos militares da campanha perdiam o caráter de novidade, ele mudou o foco da narrativa, o que é demonstrado nas notas preliminares, quando o escritor justifica que, da ideia original, tomou "apenas variante de assunto geral o tema, a princípio dominante, que o sugeriu" (Cunha, 1984, p. 1).

A escolha de "Os sertões" como título definitivo testemunha, portanto, a intenção do autor de não limitar o conteúdo da obra aos assuntos bélicos, analisando também a geografia, a história e os costumes do interior do Brasil, de modo a oferecer contribuições inéditas às pesquisas de um território ainda bastante desconhecido para os habitantes do litoral. Tal desconhecimento trouxe-lhe um desafio, porém: como pode um artista simbolizar um espaço ou uma cultura que ainda não estão inseridos no imaginário coletivo? Isto é, como pode ele oferecer à imaginação de alguém figuras nunca antes vistas? Faltava uma definição do semiárido que o inserisse no imaginário coletivo, que permitisse àqueles que não o conheciam pensá-lo. Logo, *Os sertões* foi uma obra pioneira não apenas por tematizar as caatingas de maneira extensa e clara, mas por simbolizá-la empregando recursos poéticos capazes de criar imagens vívidas e transmitir para os leitores as sensações de estar ali.

É bem verdade que, em um momento anterior a *Os sertões*, em *O sertanejo* (1875), *Os jagunços* (1898) e *O cabeleira* (1876), José de Alencar, Afonso Arinos e Franklin Távora, respectivamente, já haviam situado narrativas literárias nas caatingas. Mas suas obras eram raridades esparsas, incapazes por si mesmas de convencionarem aquele território e fixá-lo no imaginário coletivo. O último autor, a propósito, reclamou no prólogo do seu livro uma incorporação mais ampla do "Norte" nos romances nacionais, pois, não obstante a qualidade dos artistas nascidos naquelas terras, eram escassas as narrativas ali situadas.

> Por infelicidade do Norte, porém, dentre os muitos filhos seus que figuram com grande brilho nas letras pátrias, poucos têm seriamente cuidado de construir o edifício literário dessa parte do império que, por sua natureza magnificente e primorosa, por sua história tão rica de feitos heróicos, por seus usos, tradições e poesia popular há de ter cedo ou tarde uma biblioteca especialmente sua. […] O Sul campeia sem êmulo nesta arena, onde têm colhido notáveis louros: Macedo, o observador gracioso dos costumes da cidade; Bernardo Guimarães, o desenhista fiel dos usos rústicos; Machado de Assis, cultor estudioso do gênero que foi vasto campo de glórias para Balzac; Taunay que se particulariza pela fluência, e pelo faceto da narrativa; Almeidinha, que a todos estes se avantajou na correção dos desenhos, posto houvesse deixado um só quadro, um só painel, quadro brilhante, painel imenso, em que há vida, graça e colorido nativo. Estes talentos, além de outros que me não lembram de momento, não têm, ao menos por agora, competidores no Norte, onde aliás não há falta de talentos de igual esfera (Távora, 1973, p. 4).

Quais motivos justificavam o desinteresse ou os empecilhos enfrentados pelos escritores brasileiros para construir o "o edifício literário dessa parte do império", o Norte?

Seria infrutífero tentar responder a essa pergunta sem considerar questões políticas e econômicas. Ou seja, seria impossível supor uma inserção objetiva ou neutra

dos sertões ou de Belo Monte na literatura. A tematização literária é motivada por diferentes razões e cumprida, sempre, a partir de um ponto de vista. Logo, é imprescindível assinalar que, ao eleger o semiárido brasileiro, ao mesmo tempo, como pano de fundo e um dos assuntos principais de sua obra, Euclides da Cunha operava um recorte. Por um lado, ele decidia o que, na paisagem, nos costumes e nos eventos relatados, era relevante para a abstração daquela região. Por outro, também considerava que certos elementos não se mostravam pertinentes e poderiam ser esquecidos. Assim ele pôde definir para a escrita dos sertões um certo estilo, considerando estilo como a "escolha de palavras, escolha de construções sintáticas, escolha de ritmos dos fatos, escolha dos próprios fatos", mas também como a "escolha entre o que deve ficar na página escrita e o que deve ser omitido; entre o que deve perecer e o que deve sobreviver", conforme determinou Otto Maria Carpeaux (1988, p. 193).

Conformar estilo não se refere, então, apenas a uma questão literária, ainda mais tratando-se de *Os sertões*, uma narrativa testemunhal inserida em disputas políticas cruciais. Para Euclides, definir um estilo significava determinar a partir de qual ponto de vista descreveria Belo Monte. Significava escolher os termos adequados para descrever os eventos: guerra ou massacre? Triunfo ou crime? Significava assinalar personagens, sertanejos e militares, e reputar-lhes fama, boa ou má. Significava escolher quais cenas deveriam ser apreciadas e quais poderiam ser esquecidas. Propor um certo estilo é, enfim, propor uma interferência no real e, no caso de *Os sertões*, isso trazia a grande responsabilidade de definir o que foi o episódio de Belo Monte e de influenciar a memória que dele guardamos.

Para além dos procedimentos enunciativos, como o uso de elementos poéticos na narrativa, deve-se também assinalar a divisão formal da obra como um outro elemento definidor do estilo de *Os sertões* e de como o arraial de Antônio Conselheiro passou para a história. Mais que uma referência ao esquema determinista "o meio", "a raça" e a "história", proposto por Taine, a divisão "A terra", "O homem" e "A luta" contribui para aclimatar o leitor, antes de situá-lo em meio aos combates, no cenário distante e desconhecido do semiárido brasileiro. Nesse sentido, a divisão foi fundamental para Euclides não se limitar aos temas bélicos e abordar, também, o sertão, tematizando-o nas duas primeiras seções do livro: a primeira dedicada à geografia física e a segunda, à social.

Mas, como o trecho mais aguardado da narrativa, "A luta", é o derradeiro, sendo necessário ao leitor, antes de chegar lá, desbravar a espinhosa prosa científico-literária de "A terra" e "O homem", a divisão de *Os sertões* também funciona para criar expectativa, *momentum* ou apoteose. Afinal, as histórias relativas a Belo Monte e ao Conselheiro já haviam sido contadas, não obstante em menor qualidade. Restava então a Euclides a possibilidade de oferecer aos seus leitores a expectativa de um clímax grandioso. Em *Os sertões*, enquanto percorremos as caatingas e enquanto nos é apresentada sua gente, durante todo esse tempo, a queda do arraial é aguardada como, na *Ilíada*, espera-se a entrada de Aquiles na guerra ou como, nos *Evangelhos*, o momento da crucificação é aguardado. Tal organização escultural confere ao livro forma única e nenhuma outra obra da literatura brasileira é tão facilmente reconhecida pela divisão em capítulos como *Os sertões*.

Perpassada a organização em capítulos, observemos o título: na opção de intitular o livro no plural, ou seja, "Os sertões" e não "O sertão", constata-se o desejo de Euclides de que a sua narrativa transcendesse o momento histórico. Por meio da análise daquele espaço e das culturas que o habitavam, ele tomou Belo Monte como radiografia do país, transformando "um acidente histórico em metonímia explicativa da situação e das possibilidades nacionais", conforme escreveu Luiz Costa Lima (1997, p. 204). O que

quer dizer que as tematizações da origem e da destruição do arraial, em *Os sertões*, serviriam como estudo de caso para um propósito maior (Santos, 2021, p. 124): elas seriam chave para a abstração dos interiores do Brasil, de maneira geral. Pois, àquela época, conforme demonstrou Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2011), em *A invenção do Nordeste*, o termo "sertão" não designava somente o semiárido brasileiro, como, hoje, é mais convencional, e era empregado de modo abrangente a diferentes partes do país, desde a Amazônia, passando pelo cerrado e pelo pantanal, até as matas de araucárias do Sul etc. Todos esses espaços eram denominados "sertão" e Euclides, ao versar sobre Belo Monte, desejava também tematizá-los.

2. tentativas de definir o "sertão"

Mas o que caracterizaria o "sertão"? Em busca de uma definição mais precisa para o conceito, no artigo "O sertão: um outro geográfico", publicado em 2003, o geógrafo Robert Moraes (2003, p. 1) apontou que tal espaço nunca se qualifica, do ponto de vista clássico da geografia, como um tipo empírico de lugar, já que as diferentes acepções para "sertão" possuem um status teórico distinto das noções mais usuais de "habitat", "ambiente" ou "região", não se confundindo com elas. Enquanto estas teriam por referência limites e extensões materialmente aferíveis no campo, "sertão" recobriria situações telúricas díspares e variadas, não fornecendo fundamento para divisões objetivas do espaço terrestre. Conclusão também obtida, no século XIX, pelo naturalista Auguste de Saint-Hilaire (1830, p. 229-300). Conforme está exposto em seu relato de viagem do Rio de Janeiro a Minas, "sertão" não indica uma forma de organização política do território, portanto, não faria sentido se referir a esse espaço como "região", mas designa uma divisão "vaga e convencional".

Já em *Tristes trópicos,* Claude Lévi-Strauss (2016, p. 172) escolheu traduzir "sertão" por *brousse* (mato), embora tenha destacado as diferenças entre esses significantes. Para o antropólogo, "'mato' refere-se a um caráter objetivo da paisagem […], ao passo que 'sertão' refere-se a um aspecto subjetivo: a paisagem em relação ao homem". E o sertão como espaço subjetivo também foi apresentado por Guimarães Rosa logo nas primeiras linhas de *Grande sertão: veredas*, por meio do discurso do jagunço Riobaldo:

> O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? […] Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniães… O sertão está em toda a parte (Rosa, 2019, p. 11).

Por não ter relação intrínseca com a paisagem, tampouco por estar localizado em um espaço específico e por ser marcado pela mobilidade, de maneira que sua localização correspondeu à expansão das frentes de conquista, a ideia de "sertão" foi construída a partir da "mentalidade reinante e os interesses vigentes neste processo" (Moraes, 2003, p. 2). Um desses interesses, originado no processo de invasão da América pelas metrópoles europeias, é tipicamente colonial. Uma vez que a população autóctone era considerada ninguém, seus territórios foram tomados como vazios demográficos, algo

que a própria etimologia da palavra nos permite aferir: o historiador Erivaldo Neves (2007, p. 9) atribuiu a gênese de "sertão" à forma aferética de "desertão", o que expressa um território pouco habitado e se relaciona com a contextualização de Santos (2021, p. 125) de que, à época de Belo Monte, "a população brasileira não indígena, mais do que hoje, se espremia em uma estreita faixa litorânea, em contraste com um vasto e desconhecido sertão, ou sertões".

Ao considerarmos que essas abstrações sobre o espaço foram desenvolvidas em um contexto que dotava a história de um *telos*, de uma direção, ou que a entendia como processo linear, que inexoravelmente marcha em direção a um fim (marcha denominada "progresso"), concluiremos que a existência de terras tidas como vazias ou ocupadas por "selvagens" implicava uma noção de destino: o colonizador interno ou externo deveria incorporá-las às dinâmicas econômicas e culturais das porções já ocidentalizadas do país e do mundo. Incorporação que, eventualmente, poderia se dar a ferro e fogo, como ocorreu em Canudos.

3. os sertões em *os sertões*

Por esse motivo, Euclides da Cunha (1984, p. 127), que via no sertanejo o próprio epítome da população brasileira, "o cerne da nossa nacionalidade", "a rocha viva da nossa raça" (*ibidem*, p. 343), instituiu a destruição da comunidade do Conselheiro, especificamente, como emblema para os processos de transculturação da modernidade capitalista e dos valores ocidentais sobre outros territórios recônditos do país. Algo que, no momento de sua vida, acontecia nos seringais amazônicos, nas aberturas de redes ferroviárias no Sul do Brasil, na expansão da economia cafeeira em direção a Minas e ao Oeste paulista etc., processos que propiciaram o massacre e a escravização de populações indígenas, a guerra do Contestado e à destruição de enormes parcelas da Mata Atlântica, respectivamente.

Todos esses casos de "modernização conservadora" (Carvalho, 2019, p. 187) ou de "progresso às recuadas" (Cunha, 2014, p. 65) estariam sintetizados no episódio de Belo Monte visto que, em cada um deles, apresentavam-se os "sertões", espaços que não cultivavam o sentimento de urbanidade característico da mentalidade ocidental (Rama, 2015, p. 33), de um lado, e, do outro, a região que pretendia assimilá-los, a nação moderna.

E isso nos permite concluir que a ideia de "sertão" se dá somente em relação dialética ou de alteridade. O sertão é o "outro" selvagem. É um vazio demográfico e, ao mesmo tempo, contraditoriamente, o lugar onde viveriam povos "exóticos" ou "diferentes" (Moraes, 2003, p. 5). Assim, ainda que apresentem explicações variadas, todas as acepções até aqui revisadas concordam que "sertão" refere-se sempre, e sempre sob um ponto de vista externo e hegemônico, a um lugar relativamente distante das cidades, marcado pela ruralidade e pouco povoado. Por extensão, "sertão" adquiriu na língua portuguesa o valor semântico de "incerto", "desconhecido" e "inculto", no sentido de terras não cultivadas e habitadas por gente débil, o que expõe a perspectiva de alteridade de quem a descreveu presumindo-se no território "certo", "conhecido" e "civilizado" (Neves, 2007, p. 10). O recorte sertão/mundo moderno aponta, afinal, também para a divisão natureza/cultura. Sobre o primeiro, refiguração do mundo dos selvagens, os modernos deveriam impor sua "civilização".

Sob essa lógica, "sertão" explicita, a princípio, o sentido de distância no espaço. Seriam sertanejas as terras afastadas dos centros urbanos, os quais tendiam a se localizar,

devido à colonização lusitana, na zona costeira. Identificou Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 100) que, durante a colônia, os portugueses criaram dificuldades às entradas nos interiores, pois, para o seu modelo comercial lograr, era mais importante ter domínio pleno do litoral ou, mais objetivamente, de suas feitorias e portos. "Uma medida que parece destinada a conter a povoação no litoral é a que estipulam as cartas de doação das capitanias, segundo as quais poderão os donatários edificar junto do mar e dos rios navegáveis quantas vilas quiserem". Holanda (1995, p. 101) destacou ainda que a influência dessa colonização litorânea praticada pelos portugueses persiste até aos nossos dias: "quando hoje se fala em 'interior', pensa-se, como no século XVI, em região escassamente povoada". E porque tinham pouca comunicação com o litoral, receptáculos da cultura europeia no Brasil, os interiores do país encontrariam-se "atrasados" com relação ao mundo moderno. O conceito de "sertão" passou, então, a implicar também o sentido de distância no tempo, de modo que os sertões aparecem como emblemas do atraso. Ou, nas palavras de Câmara Cascudo (1980, p. 710): para além de um *lugar no interior*, os sertões foram entendidos como um *lugar anterior*.

"Mal unidos àqueles extraordinários patrícios pelo solo em parte desconhecido", iniciou Euclides da Cunha (1984, p. 1), construindo uma referência ao espaço, "deles de todo nos separa uma coordenada histórica – o tempo", arrematou ele com relação aos supostos graus de desenvolvimento das sociedades em questão. Afinal, o autor de *Os sertões* fundamentou suas concepções sobre o grau de desenvolvimento das culturas/etnias na ideia de que as nações europeias, por motivos biológicos, estariam em um estágio de evolução intelectual, social e econômico mais avançado, já que absorveu e reproduziu as teorias cientificistas do século dezenove que tentavam justificar a supremacia branca e, consequentemente, o colonialismo na Era Contemporânea. No subcapítulo "As prédicas", por exemplo, Euclides da Cunha (1984, p. 98) citou o filósofo francês de vertente positivista Alfred Fouillée, parafraseando, no idioma original, aliás, seus estudos, que ilustravam as raças "retrógradas" como "des coureurs sur le champ de la civilisation, de plus en plus en retard".[3]

O professor Flávio Aguiar (1999, p. 174) ironizou ser o raciocínio positivista o corresponsável pelo "milagre intelectual da máquina do tempo", que fazia com que um cientista pudesse falar de um ser humano de outra matriz cultural como "um homem do passado", embora ele ali estivesse, em sua frente e ao alcance da mão. Irônico também é o lado oposto do Brasil arcaico acreditar viver no "país do futuro", uma esperança irrealizável, já que sua concretização é sempre adiada por uma nova miragem de progresso.

Ao se submeter a esses dogmas do "país primitivo" *versus* "país do futuro", Euclides não deixaria de divulgar conceitos como "raça", "ciência" e "civilização", os quais se inseriam em um sistema de crenças e valores que sustentavam o domínio europeu sobre o mundo (Sevcenko, 2003, p. 146-147). Tal sistema traduzia-se por uma forma típica de economia, sociedade e organização política imposta pelas metrópoles à qual as elites coloniais deveriam adequar-se o mais perfeitamente possível. Ou, conforme analisou o crítico literário Edward Said (1990, p. 238-239): as teorias raciais, as ideias sobre as origens e as classificações dos povos "primitivos", as conjecturas sobre o progresso da "humanidade" e o destino das raças brancas, assim como as justificativas para o colonialismo, eram elementos do peculiar amálgama de ciência, política e cultura,

[3] Em português: "os corredores no campo da civilização, ficando cada vez mais para trás" (tradução minha).

cuja inclinação, quase sem exceção, foi sempre no sentido de alçar a Europa ao domínio sobre as partes não europeias do planeta.

As teorias raciais, por exemplo, foram uma criação da ciência oficial das metrópoles europeias e atuaram como o suporte principal para a legitimação das suas políticas de nacionalismo interior e expansionismo externo. Mas tal justificativa era mais sutil do que parece à primeira vista, considerou o pesquisador Dante Moreira Leite (1976, p. 28), pois, através dela, o europeu não chegava a sentir conflito ideológico com seus ideais democráticos e liberais. "Não fora ele, europeu, que intencionalmente estabelecera as diferenças entre as raças; ao contrário, estas eram determinadas pela natureza".

A absorção dessas doutrinas propiciou, em *Os sertões*, a idealização das populações sertanejas como criaturas rudes e retrógradas, enquanto os seus territórios seriam expressão de um Brasil bárbaro ainda a ser aculturado. Aos sertanejos caberia ou o desaparecimento ou um "devir moderno", o que, nas palavras de Euclides da Cunha (1984, p. 41), traduziu-se como: "estamos condenados à civilização. Ou progredimos, ou desaparecemos".

Ao analisar o ideal de "sertão" que guiou iniciativas políticas e militares de assimilação dos interiores do continente, iniciativas reforçadas por produções científicas e artísticas, Robert Moraes (2003, p. 3-4) concluiu que "o sertão é qualificado para ser superado". Tal superação, segundo ele, ocorreria por meio de um exercício em que a denominação "sertão" já expressa os interesses projetados pelo qualificador para os lugares abordados. Ou seja, o emprego do conceito para classificar uma localização opera uma apropriação simbólica do lugar, densa de juízos valorativos que apontam para sua transformação. Nesse sentido, a designação acompanha-se sempre de um projeto povoador, civilizador ou modernizador que almeja, no limite, a superação da condição sertaneja.

> Ultrapassar a condição sertaneja é a meta implícita dos discursos que buscam levantar e explicar a sua essência. Por exemplo, a concepção de que o sertão se caracteriza como uma terra pouco conhecida ou desconhecida, acompanha-se sempre da proposta de seu conhecimento e divulgação. É no bojo de muitas descrições corológicas de lugares sertanejos que a tese do desconhecimento geográfico como critério qualificador do sertão ganha corpo. Nesse sentido, por lógica, o devassamento intelectual do sertão seria o pioneiro passo de sua superação prática enquanto tal (Moraes, 2003, p. 3-4).

Devo enfatizar, portanto, que a designação dos sertões como um espaço destinado a desaparecer ou a ser aculturado por meio de políticas expansionistas, isto é, como um espaço a ser conquistado, submetido e incorporado à nação ou, então, eliminado, é construída a partir de uma noção eurologocêntrica de história, na qual o progresso é visto como um processo linear e invariável. Segundo tal perspectiva, o destino de todas as culturas caminharia para a adequação aos parâmetros ocidentais de civilização. Modernizar-se quer dizer, então, tornar-se como os europeus, os modernos da história. Não se tornar como eles, por outro lado, significa permanecer no "passado" e merecer o esquecimento, a destruição.

A fim de conferir valor estético à sua tematização do sertão, Euclides da Cunha (1984, p. 51) denominou o sertanejo "Hércules-Quasímodo", expressão dicotômica que se vale de personagens da tradição literária para configurar o tipo regional, ao mesmo tempo, como bruto e anômalo. E o escritor ainda recorreu a outras figuras mitológicas

com o objetivo de caracterizar os sertanejos. Do Classicismo grego, para além do filho de Alcmena, estão ali, anacronicamente, Anteu, Troia, os Centauros, os Titãs, os Sátiros, o Minotauro e os Ciclopes.

Os últimos são mencionados recorrentemente em *Os sertões*, e adjetivam grandes construções de alvenaria em que pedras foram utilizadas com técnicas rudimentares. Tais obras então são descritas, dadas as suas características, como ruínas de proporções colossais. É o que se lê em "montões de blocos – feito uma cariátide sinistra em ruínas ciclópicas" (Cunha, 1984, p. 108), em "a estrada ciclópica de muros laterais, de alvenaria, a desabarem em certos trechos, cheia de degraus fendidos, tortuosa, lembra uma enorme escadaria em ruínas" (*ibidem*, p. 112), e em "em um de seus flancos, escritas em caligrafia ciclópica com grandes pedras arrumadas" (*ibidem*, p. 64). Nesses trechos, que se valem da visão etnocêntrica e xenofóbica dos gregos quando figuram os gigantes estrangeiros como uma raça de pastores incivilizados, o que é presente na *Odisseia*, de Homero, ou em *Ciclope*, de Eurípides, como exemplos, descreveu-se elementos do mundo sertanejo como ciclópicos no sentido de toscos e de proporções exageradas, a fim de sugerir que foram executados por criaturas primitivas.

Afinal, para o homem grego, sua própria cultura era parâmetro de civilização, e os Ciclopes, estrangeiros que habitavam como trogloditas uma ilha onde não se arava o solo nem se muravam as cidades, conforme narra a lenda, eram tidos como selvagens. De acordo com a perspectiva de Euclides, a cultura sertaneja, por não se adequar ao que ele entendia como civilização, "a índole incoerente, desigual e revolta do mestiço, como que denota um íntimo e intenso esforço de eliminação dos atributos que lhe impedem a vida num meio mais adiantado e complexo" (*ibidem*, p. 49), poderia ser categorizada, então, como ciclópica.

Ainda com relação à mitologia grega, *Os sertões* também referencia os gigantes e arcaicos Titãs. Por exemplo, na metáfora "aqueles titãs, enrijados pelos climas duros, estremeciam dentro das armaduras de couro considerando as armas portentosas da civilização" (*ibidem*, p. 113). Tal comparação foi também realizada no poema "As Catas", e com os mesmos objetivos: "Nas construções amplíssimas, / Que as contemplando eu penso na rudeza / De uma raça já morta de titãs" (Cunha, 1995, n.p). De modo paradoxal, portanto, os sertanejos apresentam-se na literatura de Euclides da Cunha analogamente não apenas aos Ciclopes, como também àqueles destruídos por suas armas. Visto que, conforme narrou Hesíodo, esses forjaram o arsenal empregado por Zeus, Hades e Poseidon para derrotar os Titãs. Mas essa estranha incongruência só será observada caso se coteje ambas as aproximações, demonstrativo de que elas não objetivam uma lógica interna na obra, e apenas evocam, individualmente, um certo ideal estético da Era Clássica.

Se assim forem observadas, então notaremos que, enquanto as analogias entre os Ciclopes e os canudenses correspondem à rusticidade das populações dos sertões do Brasil, a referência metafórica aos Titãs deve-se à perspectiva de que o sertanejo compartilharia algo com os entes poderosos e primitivos criados para defender um antigo modo de existir. Nesse sentido, também o massacre de Belo Monte relativiza-se à titanomaquia: nas caatingas, assim como no Olimpo, verificou-se o esforço do poder mais moderno para estabelecer uma nova ordem. Antes, porém, deveriam derrotar os guardiões do mundo arcaico.

O mesmo vale para a atribuição do nome Anteu (Cunha, 1984, p. 143) aos sertanejos, povo cuja sobrevivência depende de uma profunda adaptação às caatingas. Segundo a mitologia grega, Anteu foi um gigante, filho de Gaia, a Mãe-Terra, muito forte

e ainda capaz de recuperar suas forças sempre que estivesse em contato com o solo. Até que apareceu Hércules, filho de uma humana, educado nas artes, na filosofia e na ciência. Quando este descobriu o segredo do gigante, enfrentou-o levantando-o do solo, isto é, desgarrando-o do meio que o tornava poderoso, e o matando. Ao tratar, porém, das dificuldades enfrentadas pelos modernos nas caatingas, bioma que configura caminhos tortuosos, Euclides da Cunha (1984, p. 142) caracterizou o Exército brasileiro como o Minotauro: possante e cruel, mas impotente quando enredado em um labirinto. E a oposição entre a nação moderna e os sertões por meio das referências classicistas está também na designação "Troia de taipa". Esta alcunha não apenas assinala, ao mesmo tempo, a rusticidade e a resistência dos sertanejos, como também exprime o contexto de transformação/destruição originado na contradição entre os locais, simbolizados pelos troianos, e as forças invasoras vindas das cidades, correspondentes ao exército aqueu. A referência a Homero trata-se, portanto, de uma alegoria para o antagonismo entre Belo Monte e as metrópoles do litoral.

4. abstrair o desconhecido

Tais aproximações entre o sertão realista e o Peloponeso mitológico, embora curiosas, não são originais. Há precedentes por parte de muitos outros autores do uso de motivos clássicos na descrição de lugares desconhecidos, como eram as caatingas para Cunha ou para a literatura brasileira, de maneira geral. O exemplo mais expressivo encontra-se nos relatos acerca do "Novo Mundo" produzidos pelo frei Gaspar Carvajal (1941, p. 30). À bordo da expedição de Orellana, em 1542, o religioso deparou-se com mulheres indígenas armadas com arco-e-flecha e denominou-as "Amazonas", em referência às lendárias guerreiras da mitologia grega. Tal nome passou, então, a designar o rio em que navegavam. Já Colombo (1991, p. 87), ao avistar um grupo de peixes-bois no Caribe, pensou ter encontrado Sereias. Elas "levantavam seus corpos acima da superfície do oceano, e embora não fossem tão bonitas quanto as representavam na pintura, seu rosto redondo tinha nitidamente formas humanas", comparou o navegante, ainda que, segundo ele mesmo, os seres avistados não apresentassem semelhanças tão claras com as criaturas descritas na *Odisseia*.

Os episódios relatados demonstram como os discursos fantásticos, constituídos por motivos da tópica clássico-medieval, moldaram a forma como os cronistas significaram a paisagem infamiliar. Ao se ler tais narrativas, percebe-se certo sentimento de *Unheimlich* contaminar a perspectiva dos cronistas, uma vez que o desconhecido, o "Novo Mundo", evoca o conhecido, o repertório mitológico, apagando as fronteiras entre fantasia e realidade.

Claude Lévi-Strauss (2016, p. 81-82) analisou o avistamento de Sereias por Colombo e concluiu que, mais que erros objetivos, as visões maravilhosas eram fruto da falta de gosto da consciência do século XVI, que se apresentava inapta no plano da observação. Para Sérgio Buarque de Holanda (2000, p. 20), era como se as imagens insólitas só pudessem se manifestar por intermédio da convenção literária, sem ficar margem para a notação realística. Para portugueses e espanhóis, nada impedia que existissem fontes da juventude, homens imortais, amazonas, eldorados, o reino de Prestes João ou o paraíso tal qual descrito na Bíblia. E isso se dava porque, nos primórdios da modernidade, quando a ciência moderna ainda não havia sido desenvolvida, os relatos

não eram controlados pela possibilidade de verificação (Lima, 1997, p. 216). Logo, não se impunha a diferença entre relato verídico e ficcional, e as descrições de terras e povos desconhecidos eram aceitáveis desde que suas peças se ajustassem internamente e o discurso, internamente, fosse coerente. O monstruoso característico da tópica clássico-medieval pretendia ser verdadeiro, portanto, enquanto estivesse amparado por uma expectativa de sentido (*ibidem*, p. 217).

Por fim, segundo a pesquisadora Irlemar Chiampi (2015), o procedimento de recorrer à mitologia para simbolizar o desconhecido justificava-se como um artifício empregado pelos primeiros colonizadores para suprir a lacuna semântica entre o repertório ocidental e os referentes da paisagem infamiliar. O que equivale a dizer que os ocidentais não tinham palavras, e muito menos mitos, para significar o espaço estrangeiro. Então, como forma de compensar o desconhecimento, projetavam ali criações do folclore e da literatura.

> A significação eufórica da América para o homem europeu, que vai desde o espetáculo do Descobrimento até pelo menos os fins do século XVIII, faz-se pela incorporação de mitos e lendas dos testemunhos narrados dos primeiros visitantes. São frequentes nos cronistas expressões como 'encantamento', 'sonho', 'maravilha', 'não sei como contar', 'faltam-me palavras' que, se bem denotam o assombro natural diante do desconhecido, refletem também a falta de referência para os novos objetos, seres e fenômenos (Chiampi, 2015, p. 99).

A partir de todas as justificativas acima apresentadas, pode-se concluir que, em virtude da dificuldade por parte dos primeiros cronistas de abstrair e simbolizar o que lhes era insólito, deu-se a aproximação entre os mitos clássicos e os elementos do "Novo Mundo". E podemos supor que Euclides, ao tentar caracterizar um espaço até então pouquíssimo simbolizado pela literatura e lhe faltar variedade de recursos acabados para tanto, recorreu às convenções dos primeiros cronistas, revivalistas da Antiguidade, e situou no semiárido alguns motivos da tradição literária classicista, procedimento que também agiu para oferecer à sua prosa científica certa estilização própria da linguagem poética, dotando-a de princípios eruditos apreciados pela tradição imperial. Como resultado final, coexistem na sua obra os sertanejos e os troianos, Antônio Conselheiro e Hércules, os cactos e os Titãs.

Mas as analogias e as metáforas com relação ao repertório do Classicismo não foram os únicos procedimentos empregados por Euclides da Cunha e por outros autores, no exercício de descrição de mundos desconhecidos, com o objetivo de suprir lacunas léxico-semânticas e simbólicas. Assinala-se também o dispositivo "adjetivista", visto que a ausência de vocabulário para designar elementos dos sertões, ausentes no imaginário geral, impôs sobre os cronistas a exigência de descrevê-los exaustivamente.

Alejo Carpentier (1980, p. 10), o romancista cubano, ofereceu a partir das árvores nativas da América um exemplo da necessidade de pormenorizar, a fim de explicar, o que é desconhecido pela "grande cultura universal". Segundo ele, a palavra "pinheiro" basta para nos mostrar um pinheiro, assim como a palavra "palmeira" é suficiente para pintar uma palmeira. A palavra "ceiba", todavia, que se refere a uma árvore nativa da ilha de Cuba, não oferece em seu próprio nome o aspecto da sua espécie. Então, para que ela constitua imagem na mente do leitor, é necessário que o escritor recorra aos adjetivos, às metáforas e às comparações, o que confere qualidade de

excessos, um certo “barroquismo” (Carpentier, 1980, p. 11), ao estilo dos textos que buscam abranger elementos ainda pouco conhecidos.

A insipidez de tematizações do agreste na literatura nacional, como evidenciou Franklin Távora no prólogo de *O cabeleira*, implicou na obra de Euclides um excesso, uma “literariedade” ou um “barroquismo”, conforme caracterizado por Carpentier, previamente apontado em *Os sertões* por críticos como Alfredo Bosi (1994) e Franklin de Oliveira (1986).

O segundo (Oliveira, 1986, p. 211) escreveu que Euclides tinha apego ao adjetivo ou à função qualificativa, estendendo-a até aos próprios verbos, de modo que é possível encontrar na sua prosa o gerúndio funcionando constantemente como adjetivo. Assim, o tempo verbal dura para qualificar a ação ou o objeto. Ademais, Oliveira (1986, p. 212) destacou como o escritor procurava usar “à inglesa” ou “à germânica” o adjetivo antecedendo o substantivo, uma vez que, nestes casos, o adjetivo encerra uma apreciação afetiva, isto é, alude mais à emoção despertada pelo objeto que à própria qualidade ou realidade do objeto, enquanto o adjetivo posposto contém apenas uma apreciação lógica do objeto.

O excesso euclidiano pode ser constatado também na figuração de exemplares botânicos nativos, os quais inevitavelmente impõem sobre o narrador extenso descritivismo. A apresentação do juazeiro, por exemplo, custou-lhe 226 palavras. O umbuzeiro, 258. E apenas para caracterizar a jurema, Euclides reservou um subcapítulo inteiro.

> As juremas, prediletas dos caboclos – o seu haxixe capitoso, fornecendo-lhes, grátis, inestimável beberagem, que os revigora depois das caminhadas longas, extinguindo-lhes as fadigas em momentos, feito um filtro mágico – derramam-se em sebes, impenetráveis tranqueiras disfarçadas em folhas diminutas; refrondam os marizeiros raros – misteriosas árvores que pressagiam a volta das chuvas e das épocas aneladas do "verde” e o termo da "magrém" – quando, em pleno flagelar da seca, lhes porejam na casca ressequida dos troncos algumas gotas d'água; reverdecem os angicos; lourejam os juás em moitas, e as baraúnas de flores em cachos, e os araticuns à ourela dos banhados… mas, destacando-se, esparsos pelas chapadas, ou no bolear dos cerros, os umbuzeiros, estrelando flores alvíssimas, abrolhando em folhas, que passam em fugitivos cambiantes de um verde pálido ao róseo vivo dos rebentos novos, atraem melhor o olhar, são a nota mais feliz do cenário deslumbrante (Cunha, 1984, p. 23).

Os artifícios utilizados no trecho acima para simbolizar a jurema são muitos. Destacarei apenas aqueles encontrados logo no princípio. Há qualificação do uso da planta: ela é predileta dos caboclos porque oferece-lhes beberagem revigorante. O haxixe, por também produzir substância satisfatória, é empregado metaforicamente com o objetivo de qualificar a jurema. Este substantivo, por sua vez, vem acompanhado de um adjetivo, “capitoso”, assim como a beberagem é “inestimável”, e um filtro, com o qual se compara a planta, utilizando a analogia como recurso descritivo, é “mágico”. Pode-se ainda enumerar muitas outras metáforas, paralelos e adjetivações no texto, porém, há algo muito curioso ainda a ser observado: a caracterização da planta não se encerra em si mesma.

Finalizada sua apresentação, ou seja, já pintada uma imagem da jurema, a qual o leitor tornou-se, em tese, capaz de vislumbrar, esta qualifica outras espécies vegetais dos sertões, como os marizeiros, angicos, juás, araticuns, umbuzeiros e as baraúnas. Introduz-se, portanto, as demais árvores em relação à jurema, de maneira que a descrição desta planta oferece significantes para outros elementos correlatos. O mesmo ocorre quando se trata das flores: Euclides caracterizou, primeiro, as flores vermelhas dos cactos cereus como velas acesas em enormes candelabros. E, a partir delas, cingiu na narrativa outras flores com características semelhantes, feito as do mandacaru, as quais, por sua vez, dão sequência à costura, prendendo os cabeça-de-frade. Depois vêm outras, até florirem as palmatórias-do-inferno, "com o vivo carmim das cochonilhas que alimentam; orladas de flores rutilantes" (Cunha, 1984, p. 26). As matas e os jardins encarnados que se desdobram, respectivamente, a partir da jurema e dos cereus, demonstram como em *Os sertões* a caracterização de um primeiro exemplar é o ponto de partida para a abstração de um entorno mais complexo.

conclusão

Belo Monte também cumpriu essa tarefa inaugural, adâmica, quanto ao contexto mais amplo da literatura em prosa brasileira, uma vez que a incorporação do assentamento por Euclides ofereceu ao imaginário nacional descrições literárias fundamentais do semiárido, espaço até então pouquíssimo explorado pela literatura. Tanto assim que, em decorrência do prestígio de *Os sertões*, podemos conjecturar que o valor semântico da palavra que intitula a obra passou a assinalar quase somente o espaço descrito pelo escritor (a ponto de, hoje, "sertão" ser raramente empregado para se referir a outros lugares interioranos do país, como a Amazônia, o Pantanal ou os pampas gaúchos). E, se "sertão" limitou-se a designar o Nordeste conforme descrito por Euclides, o termo adquiriu um valor estereotipado, que se relaciona à violência dos massacres e dos jagunços, à fome, à seca e à miséria, resumindo um entorno diverso e complexo em poucas imagens, como as do solo gretado, dos mandacarus, da criança mal nutrida, dos fanáticos religiosos e dos retirantes lamurientos.

Criou-se assim, uma imagem do semiárido, ao mesmo tempo, histórica e a-histórica. Histórica porque remete às feições daquela cultura naquele determinado período, e a-histórica porque, desde então, ela pouco se transformou, permanecendo como era naquele tempo.

O que se observa, em última instância, é como o autor de *Os sertões*, em face da falta de descrições daquele interior específico do país, precisou inventar uma maneira de definir a sua paisagem e a cultura daqueles que a habitam. Ele precisou definir um *estilo*, como vimos. Nesse processo, ele fabricou clichês que definem até hoje o senso comum sobre o Nordeste. Ao viajar a Belo Monte e constatar o que havia e o que não havia naquela terra, e ao selecionar o que deveria ser incluído ou não ao discurso sobre o espaço, ele agenciou uma maneira de ver e de dizer o Nordeste que se fixou no imaginário coletivo sobre aquelas terras.

Ou, em outras palavras, ao inventariar a caatinga, Euclides a inventou e, em vez de apenas representar o real, em grande medida, *Os sertões* o instituiu, o que quer dizer que o pensamento que se detém sobre o agreste, produzido em momento posterior a *Os sertões*, abriga um imaginário fundado em convenções instituídas pela obra. Logo, não é possível compreendermos paisagens como o sertão senão enquanto um "ponto de

referência" (Pelinser, 2012, p. 234) que insere nossos pensamentos em certas tradições e costumes.

Por essa lógica, não se deve pensar que a coleção de informações e de imagens dos sertões nordestinos que hoje conforma nossa referência desses espaços, coleção ineditamente composta por Euclides a partir de descrições botânicas, orográficas, hidrográficas, climatológicas e etnográficas, é imparcial, neutra nem objetiva, embora assim se promova. A produção de conhecimento sobre tais assuntos esteve, decerto, a serviço dos interesses tático-militares e econômicos das nações modernas. Era preciso conhecer os espaços que se pretendia colonizar e explorar, produzindo mapas, informações sobre o clima, cursos d'água, vegetação, suas populações e fontes de riqueza. As primeiras formulações teóricas e artísticas que temos do semiárido surgiram, portanto, em um contexto de produção de informações a favor da guerra e do neocolonialismo, contexto em que observadores distanciados documentavam determinados lugares muitas vezes sem se preocupar com a preservação ecológica ou, inclusive, visando promover o seu desequilíbrio. Afinal, essa ciência elegeu o clima como uma agrura, o rio como algo a ser canalizado, a montanha como algo a ser implodido, a floresta como algo a ser derrubado e o sertanejo como um bárbaro a ser morto.

O inventário sobre o qual me refiro funciona, portanto, não para dialogar com outras experiências e com elas aprender. Com efeito, ele pretende antes de tudo identificar os elementos exóticos e, posteriormente, aniquilá-los ou comercializá-los.

Mas o grande mérito de *Os sertões* talvez se encontre no fato de que Euclides, ao se deparar com o massacre de Belo Monte, ter revisado as noções de "ciência", de "nação" e de "progresso" que fundamentavam seu pensamento e categorizar a campanha como um crime cometido pelo Estado brasileiro. Após isso, ele escreveu não só um relato da luta, ou algumas reportagens para o jornal, e sim um "livro vingador", nas palavras de Nicolau Sevcenko (2003), no qual o Estado é apontado como autor de uma política criminosa, além de se evidenciar como a ciência naturalista mostrou-se um instrumento perigoso quando manipulada com princípios eugenistas, nacionalistas e em favor do "progresso às recuadas". O escritor lamentou, então, que o que poderia "ter despertado uma grande curiosidade" dado o seu caráter de diferença, ainda que fosse uma diferença vista como "exótica" ou até mesmo "monstruosa", "entre nós, de um modo geral, despertou rancores" (Cunha, 1984, p. 212-213), concluindo que o "influxo ao passado" não seriam os sertões ou os sertanejos, mas a campanha punitiva que visou exterminá-los, em vez de com eles aprender.

referências bibliográficas

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste*. São Paulo: Cortez, 2011.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1994.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1988. p. 191-201.

CARPENTIER, Alejo. *Problemática de la actual novela latinoamericana.* Cidade do México: Editora UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, Departamento de Humanidades, 1980.

CARVAJAL, Gaspar. *Descobrimentos do Rio Amazonas.* Tradução de C. de Melo-Leitão. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1941.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro.* São Paulo: Melhoramentos, 1980.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso.* São Paulo: Perspectiva, 2015.

COLOMBO, Cristóvão. *Diários da descoberta da América.* Porto Alegre: L&PM, 1991.

CUNHA, Euclides da. *Contrastes e confrontos*. Brasília: Biblioteca do Senado, 2014.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Três, 1984.

CUNHA, Euclides da. Ondas e outros poemas esparsos. In: *Obra completa*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional*: história de uma ideologia. São Paulo: Pioneira, 1976.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução de Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.

LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

MACIEL, Caio Augusto Amorim. Sertões nordestinos: literatura e retórica da paisagem. In: *Atlas das representações literárias de regiões brasileiras*. Rio de Janeiro: IBGE, Coordenação de Geografia, 2006. p. 115-120.

MORAES, Antonio Carlos Robert. O sertão: um outro geográfico. *Terra Brasilis*, v. 4, n. 5, 2003.

NEVES, Erivaldo; MIGUEL, Antonieta. *Caminhos do sertão*: ocupação territorial, sistema viário e intercâmbio coloniais dos sertões da Bahia. Salvador: Arcádia, 2007.

OLIVEIRA, Franklin de. Euclides da Cunha. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

PELINSER, André. Crítica literária: memórias e imagens do regionalismo literário brasileiro. *Crítica Cultural*, v. 7, n. 2, p. 230-241, j2012.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Tradução de Emir Sader. São Paulo: eBoitempo, 2015.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et de Minas Gerais*. Paris: Gallica BnF, 1830.

SANTOS, Luís Cláudio Villafañe G. *Euclides da Cunha*: uma biografia. São Paulo: Todavia, 2021.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TÁVORA, Franklin. *O cabeleira*. São Paulo: Três, 1973.

Dentro d'*A cabeça do santo* não há seca ou canavial: representações contracoloniais e pertencimento no romance de Socorro Acioli
Inside A cabeça do Santo There Is No Drought or Sugarcane Field: Countercolonial Representations and Belonging in Socorro Acioli's Novel
Autoria: Stella Maria Palitot Dias de Lacerda
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-6293-439X
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2527005901011847
Coautoria: Ana Cláudia Félix Gualberto
ORCiD: https://orcid.org/0000-0001-5198-0318
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2401571679038230
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227922
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/227922
Recebido em: 13/08/2024. Aprovado em: 29/01/2024.
Editores responsáveis: Bruno Vitorino e Lucas Branco de Araujo Motta.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 25, jul./dez. 2024. eISSN: 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/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
LACERDA, Stella Maria Palitot Dias de; GUALBERTO, Ana Cláudia Félix. Dentro d'*A cabeça do santo* não há seca ou canavial: representações contracoloniais e pertencimento no romance de Socorro Acioli. *Opiniães*, n. 25, jul./dez. p. 33-49, 2024. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227922. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/227922. 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 *Opiniães* 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.

dentro d'*a cabeça do santo* não há seca ou canavial: representações contracoloniais e pertencimento no romance de socorro acioli

Inside A cabeça do Santo There Is No Drought or Sugarcane Field: Countercolonial Representations and Belonging in Socorro Acioli's Novel

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227922

Stella Maria Palitot Dias de Lacerda[1]
Graduanda em Letras – Língua Portuguesa (Licenciatura) pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, PB, Brasil.
https://orcid.org/0000-0002-6293-439X
http://lattes.cnpq.br/2527005901011847
stella.palitot@academico.ufpb.br

Ana Cláudia Félix Gualberto[2]
Professora da graduação e da pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, PB, Brasil.
https://orcid.org/0000-0001-5198-0318
http://lattes.cnpq.br/2401571679038230
ana.gualberto@academico.ufpb.br

[1] Graduanda em Letras – Língua Portuguesa (Licenciatura) pela Universidade Federal da Paraíba. Bacharel em Direito pela mesma instituição. Integrante do grupo de pesquisa FaLaS (Feminismos, Literaturas & Sertanidades).
[2] Professora da Universidade Federal da Paraíba, integra a linha de pesquisa Estudos Africanos e Afro-Brasileiros da Pós-Graduação em Letras da UFPB. Atualmente coordena o Grupo de Pesquisa FaLaS – Feminismos, Literaturas & Sertanidades, registrado no diretório de grupos de pesquisa do CNPq.

Resumo
Em *A cabeça do santo*, de Socorro Acioli, o percurso narrativo é traçado pela migração do personagem Samuel à Candeia, cidade natal de seu pai. Os percursos geográficos e afetivos do personagem caracterizam uma ambientação nordestina e sertaneja. Este trabalho objetiva verificar se a narrativa reforça ou não estereótipos habituais sobre os sertões, bem como identificar estratégias que compõem o estilo narrativo verificado e possibilidades de recepção literária. A pesquisa é embasada em crítica literária sociológica (Candido, 2006), pautada em referencial teórico acerca da categoria geopolítica Sertão, como Trindade Lima (1998) e Albuquerque Júnior (2012), sobre migrações, memórias (Pollak, 1992), e a constituição de subjetividades e de culturas contra-hegemônicas de pertencimento e resistência, como hooks (2022), Bispo dos Santos (2023) e Krenak (2020). Nordestinos e sertanejos, atingidos por desigualdades regionais em intersecção com opressões de outras ordens, enfrentam apagamentos e representações equivocadas de sua cultura no cenário nacional. O romance opõe-se aos estereótipos concebidos pela *intelligentsia* nacional (Trindade Lima, 1998) a partir de representações contracoloniais da ambientação e dos personagens sertanejos, inclusive de uma resistência coletiva. Por conseguinte, fortalece uma cultura de pertencimento dentro da narrativa, que pode reverberar nas experiências estéticas dos leitores, distanciando-se de um regionalismo literário reducionista.

Palavras-chave
Socorro Acioli. Sertões. Contracolonialidade. Estereótipos. Pertencimento.

Abstract
In *A cabeça do santo*, by Socorro Acioli, the narrative path is traced through the migration of the character Samuel to Candeia, his father's hometown. The character's geographic and emotional journeys characterize a northeastern and backlands' setting. This study aims to verify whether or not the narrative reinforces common stereotypes about the backlands, as well as identifying strategies that make up the verified narrative style and possibilities of literary reception. The research is based on sociological literary criticism (Candido, 2006), drawing on references about the backlands geopolitical category, such as Trindade Lima (1998) and Albuquerque Júnior (2012), about migrations, memories (Pollak, 1992), and the constitution of subjectivities and counter-hegemonic cultures of belonging and resistance, such as hooks (2022), Bispo dos Santos (2023) and Krenak (2020). Northeasterners and backlands' people, affected by regional inequalities intersecting with oppressions of different orders, face erasure and misrepresentations of their culture nationally. The novel opposes the stereotypes conceived by the national *intelligentsia* (Trindade Lima, 1998) based on countercolonial representations of the backlands' setting and characters, including collective resistance. Therefore, it strengthens a culture of belonging within the narrative, which can reverberate in the aesthetic experiences of readers, moving away from a reductionist literary regionalism.

Keywords
Socorro Acioli. Backlands. Countercoloniality. Stereotypes. Belonging.

introdução

O romance *A cabeça do santo*, de autoria de Socorro Acioli, publicado em 2014, acompanha os percursos físicos e psicológicos traçados pelo protagonista Samuel. Após a morte de Mariinha, sua mãe, o jovem migra de Juazeiro do Norte, no Cariri do Ceará, para a fictícia Candeia, cidade natal do pai que não havia conhecido, ambientada em um espaço sertanejo no mesmo estado.

Essa migração se dá para cumprir uma promessa feita à mãe antes do seu falecimento. Assim, Samuel deixa as referências de lar e pertencimento que possuía – compostas muito mais pelo relacionamento estabelecido com a mãe do que com a cidade em que vivia – para trilhar caminhos desconhecidos. O trajeto e os acontecimentos e relacionamentos que se dão no novo território em que se estabelece guiam a construção narrativa. Ao chegar em Candeia, o protagonista se abriga na cabeça gigante de um santo, parte abandonada da construção malsucedida de um monumento em homenagem a Santo Antônio. Este insucesso marcou de forma trágica a história recente da cidade, que atribui à obra e à cabeça abandonada boa parte da responsabilidade pelo declínio socioeconômico local.

Samuel, que desconhecia tudo isso, passa a ouvir vozes de mulheres que rezam para Santo Antônio com a intenção de conseguir casamento. Essas mulheres não estão fisicamente próximas do seu abrigo e ninguém além do jovem consegue ouvir as vozes que ecoam na cabeça do santo. A partir dessa premissa fantástica, são desenvolvidas as ações dos personagens no tempo presente, com incursões memorialísticas ao passado. A história de Candeia e a história da família do protagonista estão interligadas, e os novos acontecimentos movimentam política, econômica e socialmente a cidade, que rumava à extinção.

A autora se inspirou em uma história real: a da cabeça gigante da estátua de um santo abandonada na cidade de Caridade, no Ceará. Com esta ideia, participou da última oficina para roteiros ministrada pelo escritor colombiano Gabriel García Márquez, em 2006, iniciando a composição de sua narrativa. Apesar de a publicação ter ocorrido há dez anos, as vendas e visibilidade do livro têm crescido atualmente. Há também a previsão do lançamento de uma adaptação cinematográfica em breve.[3]

O presente trabalho é fruto de investigações sobre literaturas nordestinas e sertanejas. Neste sentido, revisões bibliográficas e análises realizadas até aqui têm evidenciado uma construção histórica de visões estereotipadas e reducionistas acerca dos sertões e dos sertanejos desde o surgimento do termo Nordeste para designar uma região geopolítica brasileira, mas especialmente a partir dos romances da Geração de 30 – designação comumente utilizada para classificar romances escritos por autores nordestinos, com temáticas que envolviam aridez geográfica e o declínio econômico da região –, com o estabelecimento do que ficou conhecido como uma tradição regionalista, enquadrando a literatura produzida sobre o Nordeste e sobre os seus sertões enquanto uma categoria singular, destacada das produções literárias nacionais.

Para o historiador paraibano Durval Muniz de Albuquerque Júnior, na impactante obra *A invenção do Nordeste e outras artes* (2011), em que trata da concepção

[3] Para mais informações sobre a história da cabeça da estátua abandonada no Ceará, o processo de escrita de Acioli e a adaptação cinematográfica da obra, recomenda-se a leitura da matéria "Cabeça gigante de santo Antônio vai virar filme brasileiro; conheça a história", de Thaís Brito. Disponível em: https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2023/09/17/cabeca-gigante-de-santo-antonio-vai-virar-filme-brasileiro-conheca-a-historia.ghtml. Acesso em: 22 jan. 2025.

do conceito de Nordeste a partir do século XX enquanto homogeneidade imagética e discursiva capaz de gerar uma visibilidade e uma dizibilidade do Nordeste específicas (p. 32), ou seja, uma identidade passível de percepção e elaboração pelos olhares externos, temas como a seca, o cangaço e o messianismo fundaram um ideal sobre a região.

Segundo o pesquisador Albuquerque Júnior (2011, p. 46-47), esse ideal foi organizado no plano cultural, com a contribuição de obras sociológicas, como a de Gilberto Freyre, e artísticas, especialmente dos romances de autores como José Lins do Rego e Rachel de Queiroz, a partir da década de 30. É clara a vinculação desse ideal de Nordeste a uma ambientação geopolítica sertaneja, interligado à paisagens interioranas e rurais, e distante dos litorais.

Os sertanejos nordestinos, atingidos por desigualdades regionais, em intersecção com opressões de outras ordens, enfrentam apagamentos e representações equivocadas de sua cultura no cenário nacional, o que pode ser reverberado na literatura. Disso decorre a necessidade de investigar as obras contemporâneas que retratam os sertões, analisando se nas representações literárias há reforço ou resistência aos estereótipos sedimentados por sistemas de opressão.

Portanto, embasando-se em uma crítica literária sociológica (Candido, 2006), os objetivos deste trabalho são: 1) verificar se a construção narrativa em *A cabeça do santo* reforça estereótipos sobre os sertões e sertanejos, corroborando desigualdades regionais, ou se possui um viés divergente e contracolonial; e 2) identificar: (a) as estratégias e ferramentas que constituem o estilo narrativo verificado e (b) as possibilidades de recepção literária a partir dele.

1. Representações contracoloniais da ambientação e dos sujeitos sertanejos

No romance, há uma caracterização física, política, econômica e sociocultural do espaço sertanejo de Candeia, com destaque para a religiosidade e para a especulação econômica sobre a miséria, atreladas a uma geopolítica da "escassez". Neste sentido, a cidade carece de meios de produção e trabalho, o poder público é ausente e boa parte da população deixou a terra natal. O prefeito Osório e uma pequena empresária, Helenice, que podem ser caracterizados como membros de uma elite local, buscam obter vantagens a partir dessa situação e estão interessados no esvaziamento de Candeia para lucrar com seus bens mais valiosos: as terras.

Há também a presença de arquétipos e de temas tradicionais: o prefeito corrupto, a dona de um comércio local, o padre, beatas, mulheres que buscam casamento, um médico itinerante, migração, espiritualidade e sonhos proféticos. Esses são elementos que podem corroborar estereótipos nas histórias sobre os sertões nordestinos. Isso ocorre porque o uso recorrente de categorias e arquétipos semelhantes pode não apenas exprimir uma verossimilhança externa – da narrativa com a materialidade –, mas, se elaborados de forma reducionista, sem aprofundamento das complexidades e contradições dos personagens e situações, ou de maneira repetitiva, ao mimetizar obras anteriores, podem também contribuir para a construção de narrativas homogeneizantes acerca de um contexto social extraliterário. Essas imagens e ideias preconcebidas sobre determinados grupos são relevantes para a compreensão das situações de opressão estruturais.

A obra de Albuquerque Júnior (2011) produz uma historiografia que desconstrói discursos para compreender a construção de uma identidade nordestina padronizada, a

partir de um arquivo cultural que envolve as produções literárias. Contudo, é relevante considerar que as motivações e estilo dos autores e obras ditos regionalistas são diversos, ainda que o contexto sócio-histórico tenha exercido influência na construção das narrativas e que as classificações literárias posteriores tenham promovido homogeneização.

Também há nessa literatura regionalista nordestina a influência de materialidades geográficas, político-econômicas e sociais, ainda que elas tenham se constituído nas interações culturais. Graciliano Ramos, em carta à Candido Portinari em 1946, afirmou: "Dizem que somos pessimistas e exibimos deformações; contudo as deformações e misérias existem fora da arte e são cultivadas pelos que nos censuram" (Ramos, 2024, p. 111). Com essa fala ele indica as motivações de sua produção, a preocupação em exprimir uma realidade de inferiorização para denunciá-la e não para reforçar retratos de subalternização sem qualquer justificativa. Isso nos leva à reflexão de que os movimentos de recepção são multideterminados, envolvendo um universo extraliterário que não pode ser controlado pelos autores, o que inclusive dificulta a realização de inferências acerca do reforço de estereótipos que pode vir a ocorrer em razão da recepção de uma ou mais obras.

Os sertões nordestinos passaram por modificações políticas e econômicas profundas nas últimas décadas, por processos de urbanização, e transformações culturais com as tecnologias informacionais. Novos ideais e possíveis novos essencialismos se desenham socialmente com o crescimento do turismo nos litorais nordestinos, no entanto, os estereótipos que advém de um ideal construído sobre a cultura sertaneja no início do século XX perduram. A ideia de sertanejos fortes, religiosos, empobrecidos e migrantes ainda está sedimentada no imaginário social. Essas histórias existem, mas não são as únicas, esses sujeitos existem, mas não são unidimensionais.

O relacionamento entre tradição e inovação na literatura não é um campo objetivo, com afiliações e estratégias absolutas. O Regionalismo é um assunto que permanece em debate no campo literário e a classificação da literatura produzida sobre o Nordeste ou por nordestinos desta forma suscita opiniões divergentes. Sobre a controvérsia, são relevantes as reflexões da pesquisadora e crítica literária Ligia Chiappini Moraes Leite, em *Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo*:

> […] o regionalismo tem sido visto como ultrapassado, retrógrado, localismo estreito e reacionário tanto do ponto de vista estético quanto do ideológico. Essa crítica esquece, no entanto, que ele é um fenômeno eminentemente moderno e universal, contraponto necessário da urbanização e da modernização do campo e da cidade sob o capitalismo. Por isso, *continua a existir e a dar frutos como uma corrente temático-formal contraditória onde têm lugar os reacionários e os progressistas; os nostálgicos, os xenófobos mas também os inconformados com a divisão injusta do mundo entre ricos e pobres.* Uma corrente que deu origem a grandes obras, como as de Faulkner, Verga, Rulfo, Carpentier, Arguedas e Guimarães Rosa.
> 5. Do ponto de vista dos estudos literários, o regionalismo é uma tendência temática e formal que se afirma de modo marginal à "grande literatura" […] (Leite, 1995, p. 156, grifo nosso).

Logo, a literatura nordestina tradicionalmente denominada regionalista pode ser recebida de formas diversas, tornando-se ou não emblema para estereótipos sobre a região e seu povo. Portanto, se há em alguma literatura, ou em sua recepção, a expressão ou a possibilidade de percepção de estereótipos que reforçam sistemas de opressão em relação

ao Nordeste, é preciso compreender esse fenômeno como sócio-histórico, em intersecção com a sua manifestação literária. Ademais, é necessário examinar a literatura nordestina contemporânea para compreender as materialidades trançadas em sua tessitura, percebendo o seu desenho estético e as motivações de produção.

Neste sentido, é relevante compreender que os estereótipos de inferioridade são mecanismo da colonialidade. As desigualdades advindas dos processos de colonização nos territórios do Sul global são atualizadas por ferramentas como a criação de estereótipos, resultando na colonialidade, ou seja, na reverberação das lógicas de poder coloniais nas relações contemporâneas.

Assim, as estruturas construídas durante o colonialismo no Brasil engendraram sistemas de opressão que, articulados, pautaram e pautam as relações estabelecidas nacionalmente. Dessa forma, estabeleceram-se hierarquias entre raças, classes, gêneros e etnias, bem como desigualdades regionais, que resultam na catalogação de sujeitos inferiores e indesejáveis, aos quais são destinadas condições de vida precárias.

A filósofa indiana Gayatri Chakravorty Spivak pensa sobre o pós-colonialismo em sua obra *Pode o subalterno falar?* (2010) e elucida que há um projeto de constituição do sujeito colonial como o "Outro", primordialmente subalterno. A partir de um apagamento sistemático, ocorre essa precarização das subjetividades. Para a formação dessas categorias estereotipadas, conta-se com uma dinâmica de hierarquização, que a autora exemplifica a partir da estratificação social indiana.

Há uma divisão que opera para as desigualdades sociais composta por elites estrangeiras, elites nacionais, elites regionais e locais, e as classes subalternas. Cada uma dessas camadas é definida em contraposição à outra. Os subalternos são aqueles que não pertencem às elites. A estratificação social brasileira é similar. Assim, a elite nacional está subordinada à internacional, como as elites locais – afastadas dos centros e categorizadas como regionais – estão subordinadas às nacionais.

O Nordeste e o povo nordestino estão inscritos nessa dinâmica de poder enquanto os "Outros" para a elite nacional brasileira, a partir da precarização de suas subjetividades por meio de processos de apagamento e de estereotipização, tornando-as incompreensíveis e subalternas para aqueles que se encontram nos estratos superiores.

A pesquisadora, socióloga e atual ministra da Saúde do Brasil, Nísia Trindade Lima, em sua notável pesquisa de doutorado *Um sertão chamado Brasil* (1998), realizou um trabalho historiográfico que explicou a constituição do ideal de sertão brasileiro. A partir de suas discussões é possível concluir que os estereótipos sobre o Sertão foram desenhados pela *intelligentsia* nacional. A conceituação dicotômica entre sertão e litoral pautou a construção de uma identidade nacional por intelectuais brasileiros, resultando em duas ordens sociais: de um lado o Sertão como um Brasil profundo, tradicional e atrasado, e do outro a da civilização (idealizada) à qual pertenceriam esses intelectuais.

Neste sentido, Albuquerque Júnior, em *Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia* (2012), descreve os percursos e tensionamentos históricos que levam à criação da categoria geopolítica Nordeste enquanto um espaço vinculado à tradição, a práticas ultrapassadas, à miséria e à estereotipação dos nordestinos como sujeitos migrantes, flagelados, religiosos, violentos e masculinizados. Assim, a seca, o cangaço e o coronelismo tornam-se temáticas regionais e nordestinas típicas para o imaginário social, com a retratação habitual dessas perspectivas em obras literárias, como *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos e *O quinze* (1930), de Rachel de Queiroz.

O pesquisador argumenta que as elites locais – em declínio após a transição da economia açucareira para a cafeeira, com a mudança do eixo econômico nacional para o Sudeste, sem a atuação do Estado para sanar seus prejuízos – reagiram com a construção de um movimento tradicionalista em oposição ao modernismo do novo centro econômico nacional, e que a seca foi utilizada politicamente para a exploração econômica da miséria através do desvio de dinheiro público.

Por conseguinte, a construção e atualização de concepções negativas sobre nordestinos e sertanejos são ferramentas relevantes para a continuidade da colonialidade no Brasil, e a Literatura pode ser um dos meios de constituição e veiculação desses estereótipos coloniais.

Sobre o papel da literatura denominada regionalista quanto à constituição de uma ideia de sertão nordestino, Albuquerque Júnior (2011) aponta que o regionalismo literário inicialmente tem preocupações naturalistas-realistas, a fim de descrever os espaços e que depois se encaminha à construção de ideias de brasilidade. Neste sentido, para o pesquisador, *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, é um marco, pois "esboça os elementos com que vai ser pensado o problema de nossa identidade nacional. É um livro que fornece imagens e enunciados para os diferentes discursos regionais." (Albuquerque Júnior, 2011, p. 66).

Em *Os sertões*, são estabelecidas dicotomias entre sertanejos e paulistas, resultando em um "regionalismo de inferioridade" do Nordeste, em contraposição a um "regionalismo de superioridade" atribuído à São Paulo (Albuquerque Júnior, 2011, p. 57), assim como a oposição entre litoral e sertão, vinculando o primeiro a um ideal de civilização e o segundo ao tradicionalismo, estabelecendo-o como "o lugar onde a nacionalidade se esconde, livre das influências estrangeiras." (2011, p. 67). Assim, o pesquisador afirma que o regionalismo literário contribuiu "para a emergência do recorte regional Nordeste" (2011, p. 70).

Portanto, a insurgência a essa estrutura de inferiorização, por meio da reivindicação de histórias e identidades multifacetadas sobre o Nordeste e seus sertões, é um movimento contracolonial. O filósofo e líder quilombola piauiense Antônio Bispo dos Santos, firma o conceito de contracolonialismo em *A terra dá, a terra quer* (2023), apontando sua origem afro-indígena, que se refere à defesa contra o colonialismo, e não meramente a uma deterioração que identifica no conceito de decolonialidade. O contracolonialismo de Bispo dos Santos "é simples: é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me colonize, é eu me defender. O contracolonialismo é um modo de vida diferente do colonialismo" (Santos, 2023, p. 36).

Em *A cabeça do santo* o percurso narrativo é mediado por relações complexas intra e interpessoais dos personagens, e as escolhas de enredo constroem subjetividades e histórias não estereotipadas. Os elementos linguísticos e a caracterização de costumes, sujeitos e ambientes não são empregados para desenhar um cenário de inferioridade em relação a outros contextos nacionais. Os elementos tradicionais supracitados são explorados com verossimilhança externa, reconhecível por leitores nordestinos e sertanejos, ao passo que a narrativa também parece atraente e acessível àqueles não pertencentes a essas culturas.

Os arquétipos e temas – religiosidade, empobrecimento e migração – presentes em *A cabeça do santo* são tradicionais, contudo, na medida em que desenham verossimilhança, parecem não contribuir para a estereotipização, pois não há planificação dos personagens, reduzindo-os aos ideais constituídos em obras anteriores, ademais, a originalidade no desenvolvimento do enredo compõe um cenário que se distancia da homogeneização.

O protagonista é um migrante empobrecido, mas não migra para fugir da seca, migra por razões morais e afetivas. A religiosidade é central na obra, mas não remete ao tratamento dado por obras anteriores ao assunto, não há desenvolvimento ou foco em questões como romarias ou messianismos, por exemplo. Os personagens têm relacionamentos distintos com a fé, demonstra-se ceticismo, interesses econômicos e interesses pessoais. A centralidade está nos desejos das mulheres por relações amorosas e pelo casamento, buscando contato com um santo que anteriormente era considerado uma espécie de maldição ali. Samuel, por seu relacionamento privilegiado com o santo, se torna uma figura de interesse, mas não é divinizado pelas mulheres locais. A tradição católica interage com outros domínios da fé nas práticas dos personagens, como os sonhos proféticos e o aparecimento de espíritos. Esses indícios estéticos de inovação aliada à tradição apontam para distanciamento ou subversão dos estereótipos.

A dinamicidade na prosa, recursos humorísticos e escolhas lexicais da oralidade são empregados com destreza para compor a estrutura estilística da narrativa. O uso de palavras como "valente" (Acioli, 2014, p. 140), para falar sobre alguém corajoso, e "galego" (p. 79) para tratar de um fenótipo, a caracterização da alimentação regional com uma refeição composta por "um bom prato de baião de dois com queijo coalho e suco de caju" (p. 145) são elementos utilizados em momentos adequados à condução da história, e não exaustivamente apresentados para destacar especificidades regionais. A comicidade está diluída no enredo e na conduta de personagens que possuem subjetividades complexas, e que não estão cristalizados em funções de palhaços, ingênuos ou vilões.

O protagonista Samuel, por exemplo, sem família, sem estudo formal e em precária condição econômica poderia ser representado como um "flagelado" simplesmente, ou ainda, a partir do momento em que ganha informações privilegiadas sobre as intenções românticas das moças da cidade, poderia ser construído como oportunista e ardiloso, pautado e planificado pelo desespero para sobreviver. Contudo, apesar de tentar utilizar a conjuntura em benefício próprio, para melhorar sua situação social precária, se envolve em relações moralmente complexas, que ocasionam conflitos e tensionamentos.

Esses reducionismos não ocorrem porque a realidade psicológica do personagem é bem explorada, o leitor tem acesso aos pensamentos e sentimentos conflituosos de Samuel.

> Samuel teve vontade de fugir e disse isso a Francisco, que ficou desesperado:
> – Mas logo quando a gente começa a ganhar dinheiro?
> Disso ele estava cansado. Sua vida até ali fora ganhar dinheiro às custas da fé dos romeiros do Juazeiro […]
> Até pouco antes, muito perto dali, o seu maior sonho era viver o máximo de tempo ao lado de Mariinha, rir com os amigos do Juazeiro, namorar as mocinhas do Horto, vender chapéus, cantar benditos. Esse sonho morreu com sua mãe (Acioli, 2014, p. 77-78).

Assim, o enredo desenvolve seu caráter insubmisso e obstinado, o jovem não é retratado meramente como violento ou ignorante. Os sentimentos, afetos, decisões e ações do protagonista são justificados e verossímeis.

Ele é questionador, tem um relacionamento conflituoso com a religiosidade, elabora planos e investiga fatos com inteligência, constrói relações significativas e consegue persuadir e mobilizar outros personagens, não apenas em prol de seus interesses, mas também buscando melhorias coletivas. Observamos o percurso afetivo e

o desenvolvimento da subjetividade de Samuel, descobrindo a sua história enquanto constrói relações em Candeia.

Madeinusa, moça que anseia por casamento, não é planificada nesta imagem, mas exerce reflexões críticas, se opõe à mãe Helenice, e age em favor do que acredita. Helenice, por sua vez, é uma mulher complexa. O seu papel de antagonismo é destrinchado em diversas feições, sabe-se que foi traída e magoada, que ama a filha, que é rancorosa, também é capaz de agir de maneira perversa contra os vulneráveis e aqueles que considera que atrapalham seus interesses.

Chico coveiro e o seu filho, o menino Francisco, demonstram sabedoria, cada um à sua maneira. Quanto ao primeiro, a resiliência para suportar o que precisa e a disposição para a transformação quando existe a oportunidade, caracterizam-no como um homem maduro. É possível observar essa maturidade em seus diálogos com Samuel:

> […] Acabou, Chico Coveiro. Não nasci pra final feliz.
> – Final, final mesmo, Samuel, é só quando eu baixar teu caixão na cova. Ainda dá tempo.
> – Tu sonha muito, Chico.
> – Foi a morte que me ensinou. O tempo de sonhar é em cima da terra (Acioli, 2014, p. 155).

Francisco age, por vezes, com malícia, e em outros momentos com meiguice, típicas da sua idade e de suas circunstâncias. Essa dicotomia é ilustrada no seguinte trecho:

> – Vou cobrar dois reais por consulta. Será que é pecado, Samuel? Será que é bom perguntar pro padre Zacarias?
> – Nem Deus deve saber mais o que é pecado, homem, que dirá o padre. (Acioli, 2014, p. 79).

Algumas escolhas de enredo também surpreendem, evitando desfechos simplificados. Questões como a organização dos moradores da cidade em torno dos milagres do santo, subvertendo a ordem política vigente, buscando reconstruir a economia local a partir de um turismo religioso e ressignificando a história de frustração e fracasso dos últimos anos, também contribuem para a construção de uma narrativa mediada por atuações não óbvias dos personagens:

> Candeia renasceu. Voltou à vida pelas mãos das mulheres com sua fé, fazendo novena ao redor da cabeça do santo, acendendo velas, rezando dia e noite […]
> E a ocupação seguia de vento em popa. O comércio de comida e imagens era o mais promissor. O padre, que optou por ficar perto da cabeça o máximo de tempo possível para tentar compreender, benzia ali mesmo as estátuas compradas, o que estimulava as vendas.
> Francisco e seus pais nunca viram tanto dinheiro. O radialista não parava de anunciar os milagres da cabeça do santo na rádio de Canindé (Acioli, 2014, p. 75-77).

Ademais, a incursão ao passado para revelar a história familiar de Fernando, um português, Helenice, sertaneja, Maria, cabo-verdiana, e seus descendentes, é um momento de fabulação acerca da constituição étnico-racial do espaço sertanejo e nordestino. Nos capítulos "Cabo Verde" e "Cativeiro" (Acioli, 2014, p. 118-130), conta-se a história de como o Fernando, casado com Helenice e pai de Madeinusa, viaja a Cabo Verde, onde conhece Maria, com quem se relaciona e tem outra filha, Rosário. Maria morre em um acidente e Fernando retorna à Candeia com a filha cabo-verdiana. Helenice, ao saber da verdadeira origem biológica da menina, mata o marido e afugenta Rosário. À Madeinusa resta a lembrança da irmã que desapareceu quando o seu pai morreu. Ela sonha com Fernando e Rosário, mas não consegue encontrá-la. Assim, o romance trata de questões de classe, raça e gênero de maneira fluida. São aspectos que podem ser investigados em recortes detalhados sobre as temáticas e, ainda, de modo interseccional.

Ao fim do livro é revelado que Rosário foi resgatada e criada em uma cidade vizinha por Francisco José, irmão de Helenice, em segredo. Ela é uma personagem algo mística, que permanece escondida até os momentos finais; a revelação da personagem e de sua ancestralidade africana constituem informações importantes sobre a história da cidade. Rosário está vinculada a um dos enigmas da narrativa. A ela pertence uma voz que canta em uma língua que Samuel não compreende, a voz que o atrai durante toda a história, pela qual se apaixona e uma das razões pelas quais permanece em Candeia. A personagem tem sonhos proféticos e sonhava com o protagonista, nutrindo um vínculo espiritual e afetivo entre eles, percebido como inevitável por Samuel no desfecho da narrativa.

Dessa maneira, a narrativa se inscreve em um terreno arriscado ao fundamentar-se em elementos tradicionalmente classificados como regionais, devido às controvérsias anteriormente explicitadas que ainda permeiam uma concepção de regionalismo como ultrapassado e reforçador de estereótipos, no entanto, conduzida com autenticidade e verossimilhança, tem como resultado uma história que reconhece a materialidade sem estereotipá-la, generosa no desenho do enredo e dos personagens, e nas possibilidades que oferece aos leitores.

Socorro Acioli parece utilizar um método que se comunica paralelamente com a estratégia de fabulação crítica de Saidiya Hartman (2022). A norte-americana parte de fatos e arquivos históricos e especula nas suas lacunas, com uma fabulação crítica que é, de certa forma, literária, para contar histórias dos oprimidos. Acioli, por sua vez, baseia-se em fatos para escrever o romance. Assim, exerce uma fabulação sobre questões reais – quanto à premissa verídica da cabeça de um santo abandonada e também quanto à vida nos sertões, ao fabular acerca da organização política, econômica e social, bem como da constituição étnico-racial dos personagens –, não para sanar lacunas historiográficas, mas para construir uma ficção que possui uma verossimilhança expressiva, enquanto rejeita uma lógica colonial.

Assim, em *A cabeça do santo* percebe-se uma narrativa contracolonial, possibilitando reflexões críticas através de retratos verossímeis de um sertão nordestino e dos sistemas de opressão que o transpassam, ao passo que não corrobora estereótipos sobre os sertanejos na forma como o enredo é conduzido e como representa personagens e modos de vida.

2. Fortalecimento de uma cultura de pertencimento intra e extranarrativa

Essa narrativa contracolonial fortalece uma cultura de pertencimento, conforme o pensamento de bell hooks em *Pertencimento: uma cultura do lugar* (2022). Na obra, a

teórica americana reflete sobre as conexões dos indivíduos com seus locais e comunidades de origem, a partir da sua própria experiência de migração após sair de sua terra natal, o estado de Kentucky. O pertencimento é um estado que conecta o indivíduo à sua comunidade, por isso é essencial à existência e à resistência dos sujeitos atravessados por sistemas de dominação, que, muitas vezes, foram afastados física e afetivamente dos locais nativos de sua ancestralidade, ou dos territórios em que nasceram e viveram por uma parte de sua vida.

Nesse sentido, o aprofundamento do pertencimento à cultura e à comunidade de origem permite a compreensão aprofundada da própria subjetividade, da história coletiva, bem como possibilita vislumbrar modos de vida alternativos àqueles impostos por estruturas de opressão, resgatando e atualizando saberes, tecnologias e hábitos ancestrais. Os ensaios de hooks (2022) demonstram que uma cultura de pertencimento e os conhecimentos advindos dela reverberam nas relações interpessoais e no relacionamento da comunidade com o ambiente.

Em *A cabeça do santo*, as incursões cartográficas, memorialísticas e genealógicas constroem uma cultura contra-hegemônica de pertencer, intranarrativa, mas que pode reverberar de forma extranarrativa, ou seja, na recepção dos leitores. A narrativa se inicia com a migração de Samuel à Candeia, mas antes disso, já havia ocorrido uma migração, a de Mariinha quando estava grávida, desse modo, o protagonista cresceu em um ambiente distante dos locais de origem de seus pais, e com um apagamento significativo da figura paterna.

Albuquerque Júnior (2012) indica que o Brasil é um país de nômades que perseguem melhores condições de vida, assim, os migrantes nordestinos, especialmente os que advêm do Sertão, frequentemente possuem apenas lembranças vagas de seus territórios de origem, precisando reconstruí-los em suas memórias a partir de relatos.

> Somos um país de grupos sociais marcados pelo nomadismo, pela constante peregrinação pelo país, em busca de melhores condições de trabalho ou de vida, mas estes carregam na bagagem, onde chegam, a marca do forasteiro, do migrante, muitas vezes do intruso ou do estranho. Não têm território próprio, muitas vezes apenas a lembrança e a saudade vaga de uma terra em que um dia nasceram que carregam consigo aonde vão, tendo que permanentemente reconstruí-la em sua memória através de seus relatos. Somos um país de nômades e migrantes, como somos e fomos desde o princípio um país de degredados, desterrados, aventureiros, imigrantes, sertanistas deportados e sequestrados, o que nos tornou este país e este povo aberto e receptivo a todos os que chegam, venham de onde vierem, mas que também marcamos a todos com estigmas, estereótipos ou preconceitos, maneira de lidar com estas diferenças, de torná-las compreensíveis, de reduzir o estranhamento, de domar o medo do desconhecido (Albuquerque Júnior, 2012, p. 97).

Samuel vivenciou as consequências das migrações familiares. A ausência de contato com os locais e sujeitos que fazem parte de sua ancestralidade gerou um apagamento sobre a sua própria história. Ele teve pouco acesso a relatos sobre sua origem genealógica. A partir deste novo movimento migratório, para cumprir uma promessa feita

à mãe, o protagonista parte também para encontrar histórias, lugares e memórias capazes de sanar os silenciamentos fundantes em sua subjetividade.

Nesse novo espaço, se move em percursos cartográficos e memorialísticos, acessando pessoas que lhe permitem reconstruir suas memórias familiares em uma relação especular com as memórias da própria cidade, pois os espaços, ambientação, personagens e acontecimentos da narrativa guardam relações com as ações de seus ancestrais.

Neste sentido, o sociólogo Michael Pollak, em *Memória e identidade social* (1992), evidencia que os elementos constitutivos da memória são não apenas os acontecimentos vividos pelos indivíduos, mas também aqueles vivenciados coletivamente, bem como os eventos que se situam em espaços e tempos diversos, aos quais não se pertence. Essa transmissão do que não foi vivido pode ocorrer através de lugares, pessoas ou personagens, e a memória coletivamente herdada é fundamental para desenvolver um sentimento de identidade.

O retorno ao lugar de origem gera transformações na subjetividade do protagonista, intrinsecamente ligadas à recuperação de memórias (Pollak, 2012) e a uma cultura de pertencimento como pensada por Hooks (2022), enquanto lugar no qual é possível criar um lar, pois existe uma paisagem da memória, do pensamento e da imaginação atrelada àquele território.

Samuel desconhecia a cidade da família paterna, mas o território que ocupava anteriormente era também precarizado, fronteiriço. Era, em certa medida, um forasteiro em Juazeiro, que também não era o lugar de origem de sua mãe, mas um lugar em que ela já havia aportado como migrante.

Sobre mobilidade e as ideias de fronteira e de homem fronteiro, Nísia Trindade Lima (1998) esclarece que, historicamente, constituem-se processos diversos durante as colonizações. Na dinâmica estadunidense, por exemplo, haveria um centro, considerado civilização, e, a partir dele, irradiaram-se os limites, as fronteiras.

Por outro lado, as fronteiras brasileiras seriam definidas pela miscigenação de povos e culturas. Assim, no Brasil, a fronteira se daria a partir dos sujeitos e sua mobilidade, dos encontros entre etnias em diferentes espaços. Desse modo, tem-se homens fronteiros, com subjetividades fronteiriças. A própria figura do sertanejo, inicialmente, seria representada por homens fronteiros formados pelo encontro entre portugueses e indígenas. Daí decorre a ideia de sertão como um espaço simbólico, difícil de delimitar, a ser conquistado por uma expansão civilizatória que se contrapõe à concepção colonial de barbárie.

Samuel não é um civilizador, sua mobilidade pelos sertões se dá pela lógica de precariedade de sua vida e não de exploração do ambiente e de outras pessoas. Contudo, percebe-se na narrativa a ilustração do território sertanejo enquanto lugar que propicia migrações e abandono, e que é alvo dos desejos coloniais de dominação, de desbravamento e exploração, por parte das elites detentoras de poder, como os desejos do prefeito Osório, que é negligente em seu papel de administrador, promovendo um projeto de precarização dos modos de vida em Candeia, pois ambiciona a desocupação dos territórios para tomá-los e lucrar. Tem-se, portanto, não um território precário, mas precarizado, por conquistas e expulsões. Um território sobre o qual incide especulação.

Em Candeia, o protagonista se move em sentido contrário a essa dinâmica colonial de exploração, para conhecer pessoas e desvelar histórias que constituem a memória da cidade e a sua história familiar. O seu retorno proporciona uma retomada ancestral, assim como a identificação com aquele território. Desse modo, a mobilidade

do seu corpo até Candeia, por si, foi capaz de gerar um sentimento de pertencimento a um lar, algo que havia perdido após a morte da mãe.

Bell Hooks considera a cultura de pertencimento um legado passado pelos ancestrais (2022, p. 39) e que o estranhamento dos sujeitos migrantes dos seus territórios de origem traz diversas consequências para as suas vidas. Ao tratar de suas experiências de mobilidade depois de deixar o Kentucky, sua terra natal, a autora relata experiência semelhante à de Samuel quanto ao resgate de memórias:

> O que acontecia comigo era comum a outros escritores, em especial sulistas, que tinham permanecido longe da terra natal, que viviam em um estado de exílio mental; a condição de se sentir dividido era prejudicial, causava um colapso no espírito. A cura era, para mim, lembrar quem eu sou, reunir os pedaços da minha história e reconectá-los. (Hooks, 2022, p. 42).

Em *A cabeça do santo,* a cultura de pertencimento também diz respeito às lutas e resgates coletivos dos espaços e ancestralidades, idealizando formas de vencer o "fim" anunciado de Candeia, que havia se tornado uma cidade fácil de ser abandonada. É o que se percebe da reconstrução econômica e cultural da cidade a partir das ações em prol do turismo religioso já citadas.

"Antes da grande desgraça acontecer, Candeia era viva" (Acioli, 2014, p. 107), foi "O dom de Samuel fez renascer a cidade que, quando morta, faria a fortuna do ex-prefeito." (Acioli, 2014, p. 134). Assim, desenha-se na narrativa um movimento coletivo de construção de sonhos, que é similar àquele encorajado por Ailton Krenak, líder indígena, ambientalista, escritor e filósofo, para combater o fim do(s) mundo(s). Em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2020), o pensador responde à concepção hegemônica ocidental de que seria necessário implementar ações de sustentabilidade quanto à exploração da natureza para que os seres humanos sobrevivam, equiparando o fim do mundo ao fim da vida humana na Terra.

Krenak responde a essas ideias apontando que estão alinhadas a um ideal de alienação do ser humano da própria natureza. Para o pensador tudo é natureza, a Terra e a humanidade não estão apartadas organicamente, e esse distanciamento produz ambientes artificiais que, em relação predatória, destroem possibilidades de vida. A humanidade está deslocada da Terra nos grandes centros, mas ainda há, nas margens, culturas como as indígenas, quilombolas e aborígenes que nutrem outros tipos de relação com o planeta, sem descolar-se da natureza, sem construir um cenário de exploração que leva à destruição e inviabiliza a vida.

O trecho abaixo indica o combate coletivo ao fim da cidade, inclusive diante das reações do opressor. Os moradores prestam apoio a Samuel quando ele é preso por perturbar os planos de Osório ao ser agente catalisador das transformações em Candeia.

> Osório esperava, havia anos, pelo fim do último morador de Candeia. Faltavam poucos, muito poucos. Helenice já concordara em vender sua casa. A pacata família de Chico Coveiro poderia ser transferida para outro lugar, certamente sem resistência. Os poucos velhos que sobraram estavam para morrer. Era questão de pouco tempo.

> A ideia era vender o terreno de Candeia para uma empresa que construiria uma fábrica ali, mas Osório só poderia fazer isso quando todas as casas estivessem – ilegalmente – em seu nome.
> O Dom de Samuel fez renascer a cidade que, quando morta, faria a fortuna do ex-prefeito. […]
> Desde que fora jogado na cadeia, Samuel ficava mais aflito a cada minuto por não saber o que acontecia. Ouvia gritos na rua, muita gente chamando o seu nome. Francisco era o mais desesperado. Madeinusa, Adriano, estavam todos do lado de fora (Acioli, 2014, p. 133-134).

Krenak (2020, p. 13) ressalta que "adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim". O intelectual aponta que os povos originários do Brasil resistem aos fins e às ameaças desde a colonização e que fazem isso expandindo as suas subjetividades, recorrendo à ancestralidade, "não aceitando essa ideia de que nós somos todos iguais" (Krenak, 2020, p. 15), assim como à vida comunitária integrada à natureza.

Nesse sentido, para o líder indígena, é preciso superar o paradigma de "humanidade zumbi" sob o qual vivemos e não desistir dos próprios sonhos, mas estabelecer conexões interpessoais, construir relações capazes de gerar ações transformadoras. Essas práticas fortalecem uma cultura de pertencimento para os sujeitos envolvidos, algo que se nota entre os personagens de Candeia. A partir dos relacionamentos interpessoais e da mobilização coletiva naquele território, ocupado anteriormente por seus ancestrais, os personagens no tempo presente da narrativa constroem propósitos e resistem para permanecer, adiando o fim.

Portanto, o fortalecimento dos laços de pertencimento a uma cultura contra-hegemônica mostra-se como uma ferramenta valiosa de resistência contracolonial dos sujeitos atravessados por opressões. Os exemplos supracitados, de uma comunidade norte-americana e dos povos indígenas brasileiros, em suas experiências de migração e de reação, podem se comunicar com as experiências dos personagens sertanejos retratados em *A cabeça do santo*.

Para além da representação dentro da narrativa, é interessante pensar nas possíveis recepções desse texto literário, especialmente por sujeitos nordestinos e sertanejos, que, encontrando correspondências no enredo do romance, podem também acessar, fortalecer ou refletir criticamente sobre as suas culturas de pertencimento em relação aos seus locais de origem.

conclusão

Concluímos que *A cabeça do santo* retrata o Sertão e os sertanejos em uma perspectiva não estereotipada e contracolonial, enquanto categoria geopolítica e sujeitos diversificados e complexos, representando-os, portanto, com verossimilhança e autenticidade, em uma prosa dotada de humor, agilidade e elementos da oralidade, opondo-se a um regionalismo literário tradicional e reducionista.

Socorro Acioli utiliza diversas estratégias que levam a este resultado. A construção de um enredo e de personagens multifacetados, o estilo da sua prosa que estabelece interlocução entre elementos tradicionais e inovadores, e a fabulação a partir de premissas reais são algumas das características discutidas neste trabalho.

Essa construção narrativa contracolonial também evidencia uma cultura de pertencimento a uma ordem social contra-hegemônica, que pode auxiliar sujeitos na resistência às opressões e aos estereótipos acerca dos espaços, das culturas e dos indivíduos sertanejos e nordestinos. Acreditamos que a cultura de pertencimento caracterizada na narrativa também pode reverberar nas recepções literárias, fomentando os pertencimentos dos leitores.

referências bibliográficas

ACIOLI, Socorro. *A cabeça do santo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *Preconceito contra a origem geográfica e de lugar*: as fronteiras da discórdia. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/Piseagrama, 2023.

BRITO, Thaís. Cabeça gigante de santo Antônio vai virar filme brasileiro; conheça a história. *G1*, 17 de setembro de 2023. Disponível em: https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2023/09/17/cabeca-gigante-de-santo-antonio-vai-virar-filme-brasileiro-conheca-a-historia.ghtml . Acesso em: 22 jan. 2025.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 145, p. 153-159, 1995. Disponível em: https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1989/1128. Acesso em: 25 jan. 2025.

HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos*: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais. Tradução de Floresta. São Paulo: Fósforo, 2022. p. 5-19.

HOOKS, bell. *Pertencimento*: uma cultura do lugar. Tradução de Renata Balbino. São Paulo: Elefante, 2022.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional. Rio de Janeiro: Revan/Iuperj/UCAM, 1998.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Transcrição e tradução de Monique Augras. Edição de Dora Rocha. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992. Disponível em: https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1941. Acesso em: 31 jul. 2024.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Via leitura, 2024.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Diálogos de um simbolismo tropical: a revista Alma Latina e o Simbolismo em Pernambuco
Dialogues of Tropical Symbolism: Alma Latina Magazine and Symbolism in Pernambuco
Autoria: Felipe da Silva Cordeiro
ORCiD: https://orcid.org/0009-0009-0956-9950
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4007917361521215
Autoria: Fábio Cavalcante de Andrade
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-3720-0343
Lattes: http://lattes.cnpq.br/0140051673649772
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227114
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/227114
Recebido em: 15/07/2024. Aprovado em: 19/01/2025.
Editores responsáveis: Aline Elen Santos Galvão e Ana Clara da Costa Fernandes.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 25, jul./dez. 2024. eISSN: 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/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
CORDEIRO, Felipe da Silva; ANDRADE, Fábio Cavalcante. Diálogos de um simbolismo tropical: a revista Alma Latina e o Simbolismo em Pernambuco. *Opiniães*, n. 25, jul./dez. p. 50-71, 2024. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227114. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/227114. 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 *Opiniães* 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.

diálogos de um simbolismo tropical: a revista alma latina e o simbolismo em pernambuco

Dialogues of Tropical Symbolism: Alma Latina Magazine and Symbolism in Pernambuco

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227114

Felipe da Silva Cordeiro[1]
Graduando no curso de Letras – Português pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, PE, Brasil.
https://orcid.org/0009-0009-0956-9950
http://lattes.cnpq.br/4007917361521215
felipe.dscordeiro@gmail.com

Fábio Cavalcante de Andrade[2]
Professor adjunto de literatura brasileira e portuguesa do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, PE, Brasil.
https://orcid.org/0000-0002-3720-0343
http://lattes.cnpq.br/0140051673649772
fabio.cavalcantea@ufpe.br

[1] Graduando em Licenciatura no curso de Letras – Português na Universidade Federal de Pernambuco. Foi bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic), de 2022 a 2024, onde realizou pesquisa na área de literatura brasileira e poesia simbolista. Também desenvolve trabalho de pesquisa na área de literaturas africanas de língua portuguesa.
[2] Professor adjunto de literatura brasileira e portuguesa do Departamento de Letras da UFPE. Coordena o Núcleo de Estudos em Literatura, Modernidade e Imaginário (Nulmi) e atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutoramento sobre a relação da crítica literária brasileira contemporânea com o paradigma da complexidade.

Resumo
O Simbolismo é um movimento artístico e literário que tem recebido renovado interesse nas últimas décadas. No Brasil, da franca hostilidade que dominava a crítica na passagem do século XIX para o XX, passou-se à revisão da importância e impacto do movimento sobre a literatura nacional. O objetivo deste artigo é apresentar o diálogo das letras pernambucanas do início do século com a estética simbolista, através do estudo da revista *Alma Latina*, editada no Recife por jovens poetas e escritores que movimentavam a vida cultural da cidade. Esses autores se impregnaram com as novas ideias e a nova sensibilidade anunciada por decadentistas e simbolistas. Tal pesquisa, por sua vez, configura uma tendência relativamente recente dos estudos críticos sobre o simbolismo brasileiro, que são as repercussões regionais do movimento.

Palavras-chave
Simbolismo. Simbolismo brasileiro. Pernambuco. Revista Alma Latina.

Abstract
Symbolism is an artistic and literary movement that has received renewed interest in recent decades. In Brazil, from the open hostility that dominated criticism at the turn of the 19th to the 20th century, the importance and impact of the movement on national literature began to be reviewed. The objective of this article is to present the dialogue between Pernambuco letters from the beginning of the century and Symbolist aesthetics, through the study of the magazine Alma Latina, edited in Recife by young poets and writers who moved the cultural life of the city. These authors were imbued with the new ideas and new sensibility announced by decadentists and symbolists. Such research, in turn, configures a relatively recent trend in critical studies on Brazilian symbolism, which are the regional repercussions of the movement.

Keywords
Symbolism. Brazilian symbolism. Alma Latina Magazine.

introdução

O Simbolismo é um movimento de relevância indiscutível no final do século XIX e ganha destaque a partir da França, ecoando posteriormente para outras regiões, entre elas, a América Latina. Este artigo tem como objetivo, inicialmente, expor e compreender a importância da estética simbolista em sua difusão pelo Brasil, bem como suas repercussões num contexto específico. Isto é, parte-se de um contexto macro, o Simbolismo enquanto um movimento literário consolidado nos estudos críticos da própria literatura mundial, até uma esfera micro, que seria a presença marcante da corrente simbolista em periódicos que circulavam na cidade do Recife na primeira metade do século XX, fato não menos importante, mas potencialmente revelador das particularidades que o Simbolismo adquire em solo tropical.

A influência que o Simbolismo, de uma perspectiva europeia, agrega à conceituação do próprio movimento literário serve para estabelecer alguns parâmetros estéticos e artísticos. Ao pensar propriamente o texto simbolista, ressalta-se a ideia do símbolo como termo fundamental de expressão dessa arte, além das temáticas recorrentes, tais como: a transcendência do ser, o mistério da morte, o questionamento sobre a vida, a melancolia do eu lírico, as preocupações sobre aquilo que é sensível e espiritual, o ar lúgubre, as evocações de imagens desconhecidas ou impossíveis. Além disso, aspectos formais como os neologismos, a diversificação dos processos composicionais, o lapidar minucioso dos versos, o trabalho com a sinestesia, os oxímoros, a musicalidade das rimas com assonâncias e aliterações são alguns dos traços que caracterizam a corrente simbolista.

Estes são alguns dos aspectos que estão associados ao movimento simbolista de forma mais paradigmática. É, portanto, válido ressaltar uma aproximação interessante destas premissas mais gerais do Simbolismo quando o pesquisador Álvaro Cardoso Gomes, em um dos capítulos do seu livro *O Simbolismo, uma revolução poética* (2016), comenta sobre a teoria das correspondências em escritores como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé, estes sendo os maiores representantes da estética simbolista na França:

> As correspondências refletem, de um lado, um sentido e, de outro, um método. Quanto ao sentido, verifica-se que os simbolistas adotam a crença de que a realidade é dual e que realidade sensível corresponde a uma espiritual, que pode ser compreendida de várias maneiras: um estado de espírito e/ou de alma, o mistério, o inefável, o incógnito etc. Quanto ao método, verifica-se que o poeta simbolista procurará manipular as coisas do mundo sensível, para chegar ao mundo espiritual, baseado na crença de que a poesia é sempre a manifestação indireta dos estados de espírito (Gomes, 2016, p. 33-34).

Diante dos atuais estudos sobre a produção poética do Simbolismo é possível considerar que a proposta do movimento pode ser compreendida para além da abstração e do desprendimento total da realidade material. A ideia de símbolo é muitas vezes motivada através do modo que se anuncia algum elemento, de modo que as possibilidades de interpretações são amplificadas, ou melhor dizendo,

promovem a fruição literária do leitor com o poema a partir da própria experiência de leitura. A questão defendida por Álvaro Cardoso Gomes baseia-se na concepção de que o "segredo" utilizado pelos poetas simbolistas está no fato de sugerir, muito mais do que simplesmente descrever: "para eles [os poetas] fazer poesia implica recuperar a essência do poético, recusa o episódico, o anedótico, a descrição dos objetos, a clareza, as paixões excessivas e as formas banais do lirismo amoroso" (Gomes, 2016, p. 38).

Na esteira dessa perspectiva, podemos pensar a qualidade do poeta simbolista como um grande escultor, um manipulador dos símbolos e da materialidade sensível, com o intuito de transcender para realidades outras, penetrar no interior das coisas, não como um lugar de chegada e sim como parte da constante manutenção das imagens do desconhecido.

No primeiro capítulo do livro *A literatura simbolista*, intitulado "Símbolo, simbólica, simbolismo", Henri Peyre (1983) discute a constante disputa do termo "símbolo" por diferentes pensadores e estudiosos, evidenciando uma sobreposição de opiniões acerca da discussão dos elementos que compõem a compreensão da palavra. Além de ressaltar o espaço da crítica no estudo da poesia simbolista. Um ponto alto do texto de Peyre é a defesa de uma leitura ativa do leitor, comprometida como uma espécie de decifração do texto simbolista, o seguinte trecho expõe bem o pensamento:

> Uma vez que há no símbolo algo como uma sobreposição de vários sentidos e, frequentemente, uma profundidade misteriosa escondida por trás das aparências, a literatura simbólica exige do leitor uma leitura ativa e convida-o a decifrar sentidos secretos mergulhando ele mesmo neles. O leitor é, pois, convidado a cooperar e, pelo menos, a reencontrar o autor a meio caminho. Esta leitura ativa, que mais tarde se denominou criadora, põe em ação aquele que a ela se entrega. Não se trata de descobrir o segredo de uma charada e dar-se por satisfeito. A rigor isto torna-se possível para uma alegoria esquálida. A verdadeira obra simbólica deve conservar por muito tempo o seu mistério e a multiplicidade de seus sentidos cambiantes […] (Peyre, 1983, p. 13).

A essência de um multifacetamento do Simbolismo é ressaltada no texto de Peyre, de forma que nos faz articular outras concepções sobre a corrente simbolista, a exemplo de caracterizá-la também como uma reelaboração de uma perspectiva romântica. Isto é, não se pode negar a influência romântica no movimento como um todo, mas compreender que o Simbolismo amplia tanto questões temáticas quanto de ordem técnica; ao explorar temas como o mistério, o indizível e o transcendente, assim como o próprio fazer poético.

Passamos, então, a uma reflexão acerca do que se compreende como literatura simbolista escrita em Pernambuco, através da produção, divulgação, compromisso estético e editorial em periódicos no início do século XX. Em seguida, apresentaremos e comentaremos mais detalhadamente a revista *Alma Latina: Ciências, Religiões, Filosofias e Artes* (1914-1915), pesquisada e analisada em fontes primárias, a qual se estabelece como importante material para a compreensão da existência do diálogo proposto, através de textos artísticos e de crítica literária.

simbolismo em pernambuco

O Simbolismo enquanto estética literária não foi muito bem recebido em terras tropicais. Pouco compreendido pelos primeiros críticos literários, o movimento foi muito contestado pela intelectualidade brasileira da época, formada sob o credo positivista e alimentada por ideias deterministas. Embora muitos tenham acusado o Simbolismo de um modismo fugaz, eram adeptos de um racionalismo e de um cientificismo que exprimia também, nas suas versões mais epidérmicas, um certo modismo. No caso de críticos importantes e talentosos, como era o caso de José Veríssimo, não foi o modismo científico que o impediu de avaliar mais comedidamente uma estética ainda incipiente, mas uma limitação epistemológica, uma incapacidade incontornável, própria de um intelectual formado pelos valores do século XIX. O Simbolismo apontava para o futuro. Por outro lado, uma grande quantidade de poetas flertaram com a corrente simbolista ao longo da vida, artistas que produziram a partir do ideário decadente/simbolista nas últimas décadas do século XIX e início do século XX. Essa discordância entre críticos e poetas na maneira como receberam o Simbolismo foi estruturadora no campo artístico-literário da época.

O estudo do crítico literário Andrade Muricy em seu Panorama do movimento simbolismo brasileiro (1987) é fundamental para compreender que existiu uma vasta e diversa produção literária simbolista no Brasil. Nas palavras de Muricy (1987, p. 20): "O Simbolismo brasileiro foi até bem pouco considerado corpo estranho, excrescência exótica, no conjunto das nossas letras".

É indispensável compreender que houve um número significativo de poetas que produziram, editaram, publicaram e escreveram a partir deste ideário de literatura. O Simbolismo carrega as facetas do imaginativo, da musicalidade, de uma espiritualidade sincrética em que se fundem elementos pagãos e cristãos, da transcendência do ser, do onírico, das luzes e das cores para alcançar outros mundos.

Com Cruz e Sousa, maior poeta simbolista brasileiro, vislumbramos não apenas o vínculo com as temáticas simbolistas europeias, mas também uma originalidade e versatilidade poética que nos permite entender o que de mais interessante foi desenvolvido no país. Já em meados do século XX, quando há o resgate da obra de Cruz e Sousa e do próprio Simbolismo de forma geral, tem-se apenas uma visão globalizante acerca da produção desta corrente no Brasil. Isto é, entende-se, equivocadamente, que o movimento simbolista estava destinado a florescer no Sul e Sudeste do país, regiões com clima de características europeias. Como se essas regiões fossem, naturalmente, propícias ao desenvolvimento de uma literatura de feições outoniças e melancólicas. Era a sobrevivência do argumento mesológico, próprio do determinismo oitocentista.

Um exemplo é a própria obra de Andrade Muricy (1987), que de forma monumental consegue dispor uma vasta série de poetas que dialogaram com a estética simbolista, mas não apresenta de forma substancial a região Nordeste em seu estudo. É assim também com a antologia do pesquisador Péricles Eugênio da Silva Ramos, *Poesia simbolista: antologia* (1965), ao elencar em grupos de regiões do Brasil os poetas que se aproximaram do Simbolismo, sem nada mencionar sobre os poetas de Pernambuco. Nos dois casos há um apagamento da região Nordeste, que não contribui propriamente para compreender ou buscar outras referências

literárias fora do eixo Sul-Sudeste. Problematizar essas escolhas permite reconhecer que, em especial, na cidade do Recife, no início do século XX, importantes diálogos com a estética simbolista eram tecidos.

Através de um periódico como o *Alma Latina* é possível constatar uma vasta produção editorial consciente dos seus propósitos e anseios. O trabalho de pesquisa feito na revista possibilitou traçar novos olhares sobre a produção literária regional. Além do conteúdo literário, que é o foco deste artigo, há também o compromisso editorial dos seus autores, que assinala a preocupação e o amplo interesse pelas tendências artístico-literárias da época.

A importância de identificar os periódicos como espaços de difusão da literatura é relevante porque oferece ao leitor a oportunidade de reconhecer que poetas e editores tinham um papel ativo e fundamental na cena literária no início do século XX. É o reconhecimento de uma parte pouco visitada na nossa história literária. Nesse sentido, o presente artigo vincula-se às pesquisas realizadas pelo professor Fábio Andrade acerca dos desdobramentos de um passado esquecido nas letras pernambucanas, dos quais se destaca o livro *O fauno nos trópicos: um panorama da poesia decadente e simbolista em Pernambuco* (2014), resultado do esforço de contrariar o apagamento de tantos escritores(as) que produziram e editaram, dedicando-se, em muitos casos, também à crítica literária. Na apresentação do livro, Andrade afirma que:

> Muitos foram os autores que se associaram a essa nova tendência, de maneira profunda ou mesmo esporádica e até superficial. Fundaram revistas, traduziram textos, assumiram, em maior ou menor grau, uma consciência de modernidade que conferiu a muitos um lugar marginal numa história literária que, por sua vez, também passou a ocupar um lugar marginal diante dos grandes centros produtores de cultura e literatura na aurora do século passado (Andrade, 2014, p. 9-10).

A obra apresenta cerca de dezessete autores pernambucanos e seus respectivos poemas. Devido a natureza da pesquisa, é possível observar números de poemas variados entre cada autor. Além disso, o livro abriu portas para que novas pesquisas fossem realizadas. Também é resultado da pesquisa a publicação do e-book *Três poetas na periferia do* Simbolismo (2017), do mesmo autor. Neste livro, Andrade estuda mais detidamente três poetas pernambucanos: Mendes Martins, Domingos Magarinos e Agripino da Silva.

Na próxima seção do artigo discutiremos o conteúdo da revista, procurando ilustrar o possível diálogo com o Simbolismo e seu caráter inovador.

a revista alma latina

O periódico *Alma Latina: Ciências, Religiões, Filosofias e Artes* foi uma revista que circulou na cidade do Recife entre os anos de 1914 e 1915, ao longo dos quais editaram-se dez números. Apesar da curta duração, trouxe conteúdo diversificado em seus poucos números editados. A revista teve um caráter disseminador, publicando artigos de opinião e de crítica literária, bem como poemas

e textos literários de gêneros diversos. Interessante assinalar que ela foi produzida no bairro de Beberibe, zona norte da capital pernambucana. Os originais do periódico estão preservados no Arquivo Público de Pernambuco.

Figura 1: Primeira página do primeiro número da Revista Alma Latina.



Beberibe—Pernambuco, 15 de Dezembro de 1914

ACCEITAMOS COLLABORAÇÕES

Alma Latina

NÃO Devolvemos AUTOGRAPHOS

SCIENCIAS, RELIGIÕES, PHILOSOPHIAS E ARTES

Sub-Director—Esdras Farias | DIRECTOR: SILVERIO DE FARIAS | Gerente—Silvio Douglas

Anno I | REDACTORES—Antonio Duque, Silvino Lopes, Adelgicio de Figueiredo, Estevão Marques, Oscar Cesario, Barretto de Gusmão, Seixas Borges. | N. 1

Symphonia primeira

Com a coragem somente peculiar aos intrapidos no campo das letras vamos, satisfeitos, o nosso projecto realisado, que era o da fundação de um jornal aqui, em Beberibe.

Não se faz preciso dizer que é elle um mensario que não pretenderá ás acções politicas de partido algum; pois verão que o nosso programma a seguir é todo diverso dos de muitos outros periodicos inicientes na estrada do bem, do mais gloriosamente ou não, atravez á sympathia ou descredito do publico em geral.

Se não amassemos as letras não envidariamos inegualaveis esforços para elevar, se bem que não ao maximo da perfeição, porem ao seu meio termo, este ideiasinho que imaginamos ser, da melhor maneira, acolhido pelas almas sumamente peifeitas das creaturas intelligentes.

A nossa idéia é a de trabalharmos humildes mas afanosamente pelo soerguimento das boas letras da nascia em que as encontramos no decorrer agradissimo do 4º tempo encharcado de sangue pelo monstro horripilante da guerra.

Admittimos todos os preceitos philosophicos, scientificos e literarios dentro da norma do jornalismo moderno; toda a collaboração util daquelles incognitos e modestos trabalhadores no robuscado campo da mentalidade humana. Temos o nosso basico sentido philosophico na maneira ironica de enfrentar a luta de contrastes que é a existencia.

Cada qual que possuir tendencia para qualquer dos ramos da literatura achará nas columnas do nosso mensario o preciso meio para as suas producções.

Hoje quando uma phalange de moços lutadores em prol da cultura dos povos sente unanimemente a maravilhosa idéia da fundação de um periodico individuos mesquinhos e desvalorisados para o seu vicio, até o prejuizo da humanidade avantajam logo:... São poetas que precisam de dinheiro para o seu chamejamento do seu desregrado modo de viver, são pobres artistas sem bolas, sem pão, sem vela para, á sua acção suave, queimarem as postanas á bem não sabemos do que principio.» Enganar-se-ão os que assim pensarem. Nós não precisamos de nada no maior a dor da luta pela vida, senão do apoio geral das classes para a inextinguibilidade do «Alma Latina».

Isso de nada temos com que encobrir a nossa pobreza, e o mesmo. Necessitamos apenas da amizade publica em beneficio deste pluvitivo que não será talvez desamparado no seio perfecto do mundo, e que é em proveito das artes, das bellas letras e mais productos da imaginação dos homens talentosos. Se bem que não somos fracos na fundação, delle, somos, no entanto, fraquissimos sob a acção da idéia de ver-se do, no ciclo de periodicos mensaes, mantermol-o sosinhos sem o necessario arrimo das pessoas benfazejas.

Não é a piedade que queremos para nós, é o sentimento elevado pelo prestigio das letras patrias aliás tão desvalorisado em nossos meios sociaes como se encontra.

E todos nós, numa procissão amiga de jovens sequiosos de bellezas ineditas, introduzimos entre as mãos das nossas formosas patricias, das mulheres sublimes da nossa terra fecunda em poesias, e de homens valorosos e heroicos nos emprehendimentos nobres em beneficio das arrojadas hypotheses, o nosso «Alma Latina»; que se não é, procurará ser, digno como um lilliputho meigo e educado.

Somos latinos. E é com esse vigor de alma que só é encontrado por uma alta penetração psychologica ao se analisar os elevados sentimentos moraes e altruisticos que se agitam no intimo dessa especie sobremodo especialisada pelo espirito de perfeição que nós esperamos anciosos e alegres a unanime approvação de todos que quizerem favorecer desde já o gracioso pluvitivo que hoje no seio do periodismo latino apparece confiado e satisfeito.

A COTE

(Transcripto do Diario Popular de 26-6-1914, Bahia)

A chronica de hoje é dos poetas. Poderiel todos os deviais assumptos para tratar dos inicios das mesas, ou, mais modernamente, dos cantores de automoveis, aeroplanos, flirtes e vias-ferreas.

Houve tempo que mais amigo eu fôra dos poetas, quanto não o sou hoje. Foi quando eu fiz versos, que me envergonhava sempre que os vejo.

Não obstante, gosto dos poetas, dos poetas raros, estravagantes, decadentes, ternamente nephelibatas, tanto quanto odeio os plagas, os lyricos, os parnasianos despraziveis, os symbolistas desvairados.

Em Pernambuco há um poeta assim, dos que eu gosto. E' um moço pobre, simples, «de vida desgraçada» de «angulosidades espectraes e curvas sem arte de sua ferma antropocentrica», que me tem mandado seus versos e umas cartas interessantes pelas suas estravagancias de artista.

Chama-se esse moço Esdras de Farias e se me appresenta como um rapaz magro, alto, pallido, vivendo numas ruinas feitas de modestia, com seus livros, suas musas bizarras, sem mais fazer senão versos.

Faz pouco me vieram uns versos seus, modernos, elegantes, titulados por POEMA DA MURIÇOCA. Lendo-se-lhe o nome, vem aos labios uma phrase de repulsa, de indisposição contra o poeta. Depois, chegando á obra, não sendo o leitor de um espirito avesso ás reformas da arte litteraria, fica-se-lhe gostando, como eu o fiquei.

Calcule se que o poeta, no seu elegante poema, diz que a muriçoca

«Tem a forma espectral da moça esbelta,
A perna fina, o olhar nevado, o abdomen rôxo.
E para que se saiba a sua vidalhetera,
Vá se a um pantano, a um quarto,
e um negro bosque, a um beco...

Lembram-me os versos do El... o mais bello dos livros de poesia «delliciosta, de... espirito formoso

Fonte: Andrade, 2017.

Além da preocupação com a edição dos textos, existia também a utilização de imagens, como os retratos, por exemplo, de alguns dos autores que figuravam em suas páginas. Diferentemente, a *Heliópolis – Revista de Artes e Letras*, outro periódico que circulou no Recife na mesma época, possuía uma qualidade gráfica maior, com arabescos e detalhes em *art nouveau* adornando, principalmente, os textos literários. Na *Alma Latina*, no entanto, os adornos ao longo das edições foram mais simples. Isso não endossa um pensamento de ordem depreciativa ou negativa ao conteúdo, mas determina um elemento de comparação. É a partir da descoberta de textos de substancial interesse que podemos verificar a qualidade do conteúdo interno disposto nas páginas do periódico, visto que nem tudo o que foi produzido nos periódicos foi de excelência literária. Além disso, é imprescindível destacar quem fez parte do ciclo de editores e redatores do *Alma Latina*, entre eles: Silverio Farias, Silvo Douglas, Antonio Duque, Silvino Lopes, Adelgicio de Figueiredo, Estevão Marques, Oscar Cesario, Maviel do Prado, Balthazar de Oliveira e Esdras Farias.

Dentre eles, Esdras Farias se destaca. Foi um dos grandes responsáveis pela versatilidade e seleção dos textos da revista. Ele mesmo, utilizou a revista para escoar parte de sua obra. Nela encontramos diversos poemas, textos críticos, traduções e poemas assinados por ele ou por algum pseudônimo seu. O diretor da revista é uma figura central para compreender como a *Alma Latina* foi de extrema

importância para o desenvolvimento da cena literária. Ele foi um agente ativo na produção editorial das letras pernambucanas, e responsável pelas propostas, escolhas e perspectivas que o periódico assumiu.

Assim, organizamos o conteúdo do periódico em duas categorias: "Textos criativos" e "Textos de crítica". Tal divisão procura sistematizar a algaravia de textos, ressaltando sobretudo o interesse de nossa pesquisa, que é o diálogo com a estética decadente/simbolista. Por outro lado, apareceram nas páginas do periódico manifestações de outras correntes contemporâneas ao simbolismo.

textos criativos na alma latina

A *Alma Latina* tratava assuntos diversos, basta observar o seu subtítulo: Ciências, Religiões, Filosofias e Artes. O compromisso da linha editorial era trazer em suas páginas a diversidade de temas e conteúdos. A literatura tem espaço muito relevante, destacando-se o grande número de textos literários. Assim, esta seção explora o que entendemos como o conjunto das manifestações literárias na revista – poemas em verso ou em prosa e textos fronteiriços, a exemplo de crônicas, à qual nos referimos como sendo os "textos criativos". Os textos aqui mencionados integram um corpo maior, de uma vasta produção literária do início do século XX.

No livro *O Simbolismo, uma revolução Poética* (2016), Álvaro Cardoso Gomes, no capítulo "Salomé, a musa da decadência", explora a figura de Salomé como um ícone, uma espécie de catalisador, um alter ego dos artistas, que ao longo dos séculos, projetam nessa personagem bíblica a insatisfação ou a sensação de mal-estar. Em Salomé, a sexualidade seria reprimida pelo anseio de espiritualidade. Logo no primeiro número da *Alma Latina* encontramos um poema de Silvino Lopes intitulado "Salomé". O poema de Lopes dialoga com algumas convenções presentes no movimento decadente, quando a sensualidade é aflorada pela voz poética. Podemos verificar isso tanto na figura de Salomé como uma musa, quanto pelo distanciamento da tradição diante de uma atmosfera pecadora do desejo do eu lírico:

> **Salomé**
>
> Encontrei-te talvez por um acaso… Tinhas[3]
> Nos olhos o fulgor da Vênus-Afrodita.
> Quis te amar e te amei. De longes campos vinhas…
> Eras filha talvez de uma raça maldita.
>
> Tudo que de infernal e divino continhas
> No teu corpo, no teu sangue de sibarita,
> Deu-me luz, deu-me som; visionando estas minhas
> Bizarras emoções numa insânia bendita.
>
> Correndo atrás do amor, nas ânsias do pecado,
> Meus lábios ultrajei bebendo a taça impura…
> Ah! bem fôra melhor não te haver encontrado!

[3] Optamos por atualizar a grafia dos textos poéticos e em prosa, assim como assinalar a ilegibilidade, quando fosse o caso, com a palavra "ilegível" entre parênteses.

> Por acaso, talvez, nos encontramos… Vi
> Que este encontro fatal me legara a tortura,
> Porque o vinho do amor em teus lábios bebi!…
> (Lopes, 1914, p. 3)

Ainda no número 1, foi publicado o texto "Correntes líquidas", de autoria de Amparo das Dores com dedicatória à Dulces Dolôres. O texto é um poema em prosa que alude à temática das águas e correntezas, das coisas que fluem pelas ribanceiras. O "eu" comenta acerca desses fluxos (correntes) que por hora estão distantes, mas que se encontram em algum momento, por conseguinte, tocam-se e são levados a outros mares:

> Das ribanceiras a água barrenta escorre se avolumando com a que desce dos cabelos dos montes, formando, assim, uma (ilegível) corrente caudalosa […] Arrastados ambos na mesma direção, eram levados talvez para a vastidão azul do mar. Adiante, as correntes se uniram, abraçando-se num escudo fluvial.

O poema em prosa, embora não seja uma criação simbolista – deriva, no âmbito francês, da obra de Aloysius Bertrand[4] –, alcançando na obra de Baudelaire uma configuração extremamente influente. A concepção baudelairiana de poema em prosa influencia os simbolistas franceses e, por conseguinte, os de língua portuguesa. Lembre-se que um dos marcos do Simbolismo no Brasil é justamente a publicação de *Missal* (1893), livro de Cruz e Sousa totalmente composto por poemas em prosa. Além de unir imagem poética e reflexão sobre poesia e arte, o poema em prosa se configura como a captação de uma cena, de uma imagem, que expresse um conjunto de sensações, pensamentos e impressões interiores do sujeito poético.

Uma das seções mais recorrentes no periódico é intitulada "Paraíso das Letras", espaço dedicado a estampar sempre três poemas de diferentes autores. É nesta parte, no segundo número da revista que encontramos o poema "Borboleta de chamas", de Amparo das Dores, e que apresenta uma atmosfera luminosa presente na experiência do eu lírico, como no verso seguinte: "Desce, às vezes, pelo ar, numa irradiância clara"; ou em "É esperança feito astro, a estrela que se esvai / Em luminoso ardor, em esverdeadas flamas". Neste poema, os elementos como o ar, a água e o fogo são constantes e criam a percepção do eu lírico que contempla um determinado ser o qual intitula como "Borboleta de luz, mariposa de chamas".

Mais a frente, no número 6, encontramos o texto em prosa "A borboleta" de Francisco Noronha e dedicado à Esdras Farias. O fragmento aborda o caráter poético da borboleta, sua natureza elementar e a atração do poeta pelo inseto. Nesse sentido, é relevante assinalar que as figuras simbólicas de animais são como uma metáfora para o próprio fazer poético, seu imaginário de liberdade artística traduzido a partir dos elementos da natureza. É possível observar no seguinte excerto:

[4] A matriz de uma série de experiências de tensionamento das fronteiras entre poesia e prosa está no Romantismo, em seu ímpeto de subverter o normativismo e o purismo clássicos, para quem a mistura de gêneros era algo inapropriado. Outro exemplo disso seriam os "fragmentos críticos", criação dos românticos alemães, que primavam por mesclar poesia e reflexão filosófica, marcados pela brevidade, pela condensação, pela imagem impactante e pela agudeza do pensamento.

> No conúbio noturno com as folhas mortas, eil-a, então, a procurar o divino mistério deste segredo: Ser verme, animálculo obscuro a colher sobre as franças; e depois, ascender na escala da perfeição suprema: ser borboleta leve, ágil a voar ao redor da Luz, subindo na glória universal […] Amo-a, admiro-a, porque a sua aparição fugace me faz, por vezes, esquecer o que sou na terra, enquanto o pensamento voa, voa sempre ansioso pela minha glória de ser triste, e de ter a alma livre como a borboleta…

Como nos lembra Anna Balakian, a utilização de certos animais na tradição poética é uma constante em vários dos autores simbolistas, por diversos motivos, pois "Todos eles são emissários entre dois mundos" (Balakian, 2007, p. 84). A figura da borboleta, assim como de mariposas, cisnes, corvos, gaivotas e outros pássaros nos confrontam com o próprio mistério do eu lírico, o alargamento da subjetividade e a complexidade presente no imaginário do diante do desconhecido.

Ainda no número 2, na seção dedicada aos poemas, é possível encontrar "Entre cardos…", de Balthasar de Oliveira, em que nos primeiros quartetos do soneto o eu lírico explicita a angústia do próprio fazer poético, não exatamente por um sentimento subjetivo, é, na verdade, no olhar de um outro que se instala algum tipo de questionamento: "Dizem os zoilos que eu versos úteis não faço, / E terei o meu fim entre os doentes mentais.". Já nos tercetos, o eu lírico evidencia um fortalecimento do eu: "Homens pobres de senso, ah, não podeis ser críticos! / Sois mais fraco do que eu, porque quereis ser grandes, / Quando sois, em verdade, uns quase paralíticos".

Ademais, é no mesmo número 2 da *Alma Latina* que é publicada uma tradução do famoso texto "O corvo", de Edgar Allan Poe. A referência ao poeta norte-americano é um forte indício de como a temática do insólito está entrelaçada no projeto literário dos que compõem seu corpo editorial. O diálogo com Poe é prdutivo para pensarmos como os próprios simbolistas expressaram o seu desejo de buscar uma linguagem sugestiva, ligada ao campo do mistério, do horror, da solidão, do lúgubre. Diferentemente das famosas traduções de Machado de Assis e Fernando Pessoa, o texto presente na revista está em prosa.

O terceiro número do periódico destaca dois sonetos: "Delírio selvagem", de Silvino Lopes, e "Satanás", de Guedes Alcoforado. O primeiro poema versa sobre símbolos da natureza, seja através da sensação do eu lírico diante da primavera ou na própria ideia que a mata (a floresta) adquire grandiosidade nos primeiros versos. No último terceto é possível perceber que esse movimento de alusão aos elementos naturais é parte importante de um mistério maior, é através da poesia que se revela algo essencial para o sujeito poético: "Trago-te agora os versos meus selvagens… / Para que eu possa ouvir da folhada, / Sinfonias de flocos nas folhagens!...". Já no segundo poema temos a criação do mundo por Deus, onde "A terra da pureza, onde o pecado / Não arma sorrateiro o tôrpe laço.", é nesse sentido que o surgimento da figura de satã aparece como fruto dos embates entre anjos, perante Deus.

Cruz e Sousa é um dos principais representantes do satanismo romântico-baudelairiano no Brasil. O traço satanista perpassa todas as obras do "Cisne negro" e teve alguma fortuna no movimento, sendo responsável por modelar a versão simbolista desse aspecto nas expressões poéticas finesseculares. Há o já notório

livro *Rezas do diabo* (1939), de Venceslau de Queiroz que reúne postumamente parte de sua obra dispersa, e onde o tema do satanismo, já recorrente em seus livros anteriores, aparece com muita frequência, o que lhe valeu, inclusive, a alcunha de "Baudelaire paulistano". Advinda do Romantismo, a ressignificação da figura de Satã tem múltiplos significados, que vai desde o gosto por chocar, impactar – o famoso "Épater les bourgeois" dos decadentes – até a criação de mitologias particulares, num outro circuito de contemplação espiritualista, à margem das instituições religiosas tradicionais como a igreja católica romana.

Os temas tratados nos dois poemas revelam as facetas de poetas preocupados em articular outros imaginários na experimentação poética, isto é, a natureza como um enigma do sujeito poético ou o distanciamento de valores judaicos-cristãos.

Ainda no número 3, encontramos um texto sem autoria e bastante peculiar, o "Sermão da montanha", que apresenta uma inventividade curiosa. Aborda pequenos causos (fantásticos), em que animais vertebrados (piranhas, jacarés, baleias) estão sendo achados no leite vendido em Beberibe. Já em outro momento do texto, no mesmo bairro da capital pernambucana, o narrador diz que a "Moral Pública", passa a andar sem vergonha e pudor. Ambas as histórias são contadas a partir da naturalidade do fantástico em meio ao cotidiano local.

No número 4 da revista, encontramos o poema "Roseiral de luz", do editor e poeta Esdras Farias, com dedicatória a "Corrêa de Faria", versando sobre a perspectiva de uma noite iluminada pelos astros, as estrelas como rosas no ar, fruto do olhar do eu lírico para uma dimensão complexa da realidade cósmica. A imaginação desse sujeito é explorada de maneira significativa no poema:

> Estrelas – rosas do ar soltas no azul silente.
> Como as minas do Láurio é a Via-Láctea, em meu sonho…
> Estrelas – rosas são por sobre a alma de um
> Doente, As pétalas de luz abrindo ao céu tristonho.
>
> A noite é um roseiral para o poeta que sente…
> E, a vêr-lhe a infloração cintilante, eu me ponho,
> Tal sonha um rouxinol entre rosais no Oriente,
> A sonhar pela terra um viver mais risonho.
>
> Heliogábalo foi o sonhador das flores
> – Se acreditou o Sol teve o culto das rosas,
> Porque rosas e sois quase iguais de cores…
>
> Cada um astro é uma flor; vendo-os, compreendo vê-las
> A noite é um roseiral de flores luminosas…
> – e o Cruzeiro do Sul abre os braços de estrelas.
> (Farias, 1915, p. 3)

A luminosidade do astro solar é igualada às cores cintilantes das rosas nos tercetos. Ainda mais quando percebe-se que o eu lírico, ao final, reafirma o caráter de que os astros são dotados de luminosidade justamente por serem flores, exalam não necessariamente um aroma, mas uma luz intensa num mar cósmico da existência humana. Nesse sentido, o elemento sinestésico é marcante no poema, ou

seja, as diferentes sensações que se amalgamam/misturam para compor a própria experiência lírica, traço este que é caro à poesia simbolista.

O símbolo é centelha de uma pluralidade significativa e da própria tessitura estética do poema. Nesse sentido, a importância de reconhecer que o imaginário, as significações, o jogo de palavras com antíteses e paradoxos, os objetos em comum, os animais, a dimensão carnal, o esquema rítmico, a preocupação com os aspectos formais, entre outras particularidades da produção literária simbolista, estão conectadas ao próprio símbolo. O pesquisador Leonardo Pereira de Oliveira, ao traçar algumas reflexões sobre a transcendência e a experiência metafísica em Cruz e Sousa, afirma que "O símbolo é, portanto, a presença de diversos sentidos amalgamados que resistem a uma especificação lógica ou conceitual" (Oliveira, 2009, p. 59).

Outro texto de Silvino Lopes ganha destaque, ainda no número 4, o poema intitulado "Árvore morta", no qual Pã é referenciado, o deus das florestas e o protetor das matas é figura central do poema: "No calmo nicho verde onde o deus Pan celebra / Suas festas pagãs, soprando a frauta rude, / Vem-me agora um fragor de árvore que se quebra / Em pleno viço, pleno ardor, plena saúde.". Esses versos da primeira estrofe sintetizam o estrondo barulhento do corte da madeira, a matéria prima que quebra em desalinho com o lugar sagrado de Pã, que é local de celebração e festa. Na segunda e terceira estrofes percebe-se a continuidade (resistência bruta) da própria matéria em decorrência do seu corte, ou melhor dizendo, é a partir do curso natural da vida de uma árvore morta que se evidencia o agir da própria natureza, do que já foi e do que será:

> Entre árvores irmãs a árvore antiga desce…
> E o rio a soluçar no seu perpétuo choro
> Vai lambendo-lhe o pé… Muda se faz a prece
> Da missa conventual dos pássaros em coro.
>
> Agora, pelo pó das estradas, o sono
> Dormes, Mãe ancestral, sem nada perceberes!
> E no entanto já foste em dias cruéis do outono
> O refúgio feliz dos desgraçados seres…
>
> E ali, no nicho verde onde o deus Pan celebra
> Suas festas pagãs em tremenda peleja,
> Indômito fragor a árvore antiga quebra,
> De onde a guisa de sangue a resina poreja.
> (Lopes, 1915, p. 2)

Na última estrofe o eu lírico mostra que é nesse mesmo reino de Pã, em toda a sua grandeza, no espaço sagrado de casa, em que o estampido do corte da velha árvore provoca um abalo forte o bastante para que exista um transpirar não da seiva, o corte projeta um rio de sangue. É de sangue, agora, que a resina é constituída.

No número 6 da revista encontramos o poema "Maio" do poeta Austriclínio Quirino, mais conhecido pelo pseudônimo Austro-Costa (1899-1953), poeta nascido na cidade de Limoeiro, região do agreste pernambucano. Esse poema pode ser uma das suas primeiras publicações na imprensa, primeiro porque ainda

assina como "Austriclinio Quirino"; segundo, vale observar a seguinte dedicatória: "Para os d''Alma Latina'", ressaltando desse modo a conexão que o jovem poeta já realizava com editores e redatores da Capital; por último, é a localização da cidade natal Limoeiro ao fim do poema, contribuindo para perceber como existia toda uma movimentação dos poetas pernambucanos para publicar, divulgar e expor suas criações literárias nesse período. Este é um poema em que o eu lírico faz uma espécie de adoração ao mês de maio com ternura e mansidão, como é possível ver já na primeira estrofe: "– Até que enfim chegaste, oh, Maio alvissareiro! / Oh, sacro-santo mês dos risos e das flores! / Inebriando o ar, distribuindo olores / E inundando de luz e amor o mundo inteiro." Austro-Costa, nome adotado posteriormente pelo poeta, é um dos mais importantes simbolistas de Pernambuco, e elenca aquele grupo de poetas que estabelece uma profunda conexão entre Simbolismo e Modernismo.

No número 9, é imprescindível nos deter no poema que estampa a primeira página, de Agripino da Silva: "Eutimia". Há também um retrato de perfil do poeta recifense. Como dito anteriormente, a revista *Alma Latina* era uma porta de entrada para a divulgação de muitos artistas e não raro era possível encontrar fotografias dos poetas. Com um título chamativo, a eutimia é o estado de serenidade e equilíbrio, sendo assim, o eu lírico nos apresenta esse efeito ao longo das estrofes. Nota-se que o desejo por um estado de quietude é exposto já nos primeiros versos: "Para saciar o espírito sedento / De mansuetude e de tranquilidade". O sujeito poético permanece em uma constante busca por uma liberdade que não está necessariamente ligada à exploração do mundo externo, à materialidade das coisas do mundo; é, na verdade, o contrário: "Eis-me aqui, aromal recolhimento / Do ermo, dentro da minha liberdade". Para alcançar a contemplação do espírito se faz necessário voltar-se para dentro de si, numa serenidade que é interna, subjetiva, recolhida. Andrade destaca que esta eutimia é um estado de contemplação da natureza espiritualizada, para o pesquisador: "O sujeito deixa claro o seu próprio movimento: volta-se para si, o lugar é propício para tal. A eutimia então que ele experimenta, e que se opõe à imaturidade da juventude, é praticamente uma epifania, ela o invade" (Andrade, 2017, p. 76).

Outro recurso presente neste poema de Agripino da Silva é a sinestesia, na terceira estrofe: "No ar fragrante, na luz coada, no seio / Dos ramos e das folhas vivo alheio / Ao bruto embate das paixões brutais". Observando-se o verso inicial nota-se que a luz está sendo coada, ou seja, elementos diferentes se combinam para compor os sentidos, ou ainda, para alargar nosso imaginário. Já na última estrofe – "No refúgio da calma soberana / Interpreto melhor a vida humana, / Sonhando menos e pensando mais." –, o eu lírico afirma que o estado de tranquilidade e calmaria presente favorece pensar a própria experiência da vida humana. Estar sereno é a forma em que o sujeito poético articula melhor seu entendimento sobre o mundo, a vida e as coisas que o circundam.

Ainda no mesmo número, há um poema de Esdras Farias com o título "Tarde triste!". Numa perspectiva que mescla sensações interiores e situações da natureza, o eu lírico passa a observar o crepuscular do dia para noite e se questiona acerca dos sentimentos que afloram. Desde os primeiros versos é notório a postura desse sujeito ao transparecer a sensibilidade a partir de um processo natural: "Eu nem sei se sou eu ou a tarde que está triste! / Há um quer que seja suave e meigo em todo o poente… / O crepúsculo é de ouro e ametista; e a alma o assiste". A tristeza da noite adquire mais sensibilidade quando contrastada com a figura do

astro que se põe, ou seja, o sujeito morrerá junto com o sol, entretanto, radiosamente como assim o é de fato, naturalmente. Os últimos versos do poema exploram esse jogo entre o eu lírico e a própria tarde.

No número 10, último da revista *Alma Latina*, destacamos o poema "Velhas estrofes", de Esdras Farias. A epígrafe já revela uma atmosfera de algo perdido, recolhido e que agora é revelado pelo eu lírico, que afirma: "Dos papéis velhos de não sei que poeta pessimista, visto que nem o tempo nem a traça conseguiram destruir". A seguir, temos o poema:

> No íntimo da alma onde, sorrir, te vejo,
> Enlevado de amor e inspiração,
> Crê-me, linda Senhora, que um desejo
> De te querer feriu-me o coração!
>
> Como pobre é, afinal, tudo que almejo,
> Mais do que luz, mais do que água e pão;
> Que como poeta, chamam-me, sem pejo,
> O mais triste da nova geração.
>
> Sim, sou triste, Senhora. E esta tristeza
> É por eu ser mais pobre d'entre os pobres
> Que infortunados são por natureza.
>
> E, depois, lê o resto do terceto:
> Enquanto brilhas pelas salas nobres
> Eu, com fome, componho este soneto.
> (Farias, 1915, p. 2)

A dimensão de uma decadência está, de certa forma, traduzida ao longo de todo o poema. Na primeira estrofe, o eu lírico fala sobre um desejo íntimo, profundo, por uma mulher, mas que causa sofrimento e machuca. A partir da segunda estrofe, podemos perceber que a melancolia ganha espaço, sugerindo as circunstâncias adversas que o destino, a vida e a própria condição do sujeito oferece. Os obstáculos do destino, o infortúnio e a desgraça do sujeito poético são atenuadas nos tercetos. Com rimas cruzadas nos quartetos, e alternadas e interpoladas nos tercetos, a estrutura do soneto clássico transparece no poema, revelando também uma preocupação formal na composição e estrutura do texto.

Por último, nesta mesma edição, temos o poema "Realismo", de Isidoro Nunes. É interessante perceber que no poema em questão, o imaginativo ganha uma força de interlocução para algo além da materialidade terrena, como se observa na primeira estrofe: "Alma liberta, atinge o espaço, atinge / O inacessível porto do infinito, / E olha, de cima, o mundo derelito / Que a matéria, que é nada, se restringe.". Ao longo do poema, é possível verificar o estranhamento do sujeito poético diante da realidade apresentada, as aparências e a hipocrisia de outrem perante aquilo que considera o mais falso da alegria. Por fim, esse poema apresenta rimas interpoladas e emparelhadas nos quartetos e nos tercetos mantêm a estrutura interpolada, algo que difere de outros poemas ao longo do periódico.

textos críticos na alma latina

Esta seção, agora, dedica-se aos "Textos de crítica" da revista *Alma Latina*, ou seja, diante dos diversos textos que foram publicados nos dez números analisados, é essencial destacar aqueles que revelam os anseios e apontamentos críticos sobre literatura e arte, bem como os artigos de opinião. Além disso, os textos que serão mencionados também apontam, justamente, para o diálogo que os editores, redatores e colaboradores da revista mantinham com as tendências artístico-literárias da época, como o próprio Simbolismo. Desse modo, esses textos ressaltam uma perspectiva da crítica literária local, feita em Pernambuco, que sustenta o argumento tanto da versatilidade dos autores em escrever sobre variadas temáticas quanto da circulação do conhecimento de arte e literatura produzida no período em questão.

No número 1 do periódico destaca-se o texto "O ideal do século e o Alma Latina", de autoria de Seixas Borges, exaltando a figura do poeta Esdras Farias, que à época ainda era subdiretor do jornal, desde a sua criação. A importância do surgimento do periódico, juntamente com a necessidade da sua publicação dentro do contexto das letras no início do século XX é parte central do texto, assim como a influência que a imprensa passa a exercer na vida moderna. O trecho a seguir oferece a tônica do que Seixas propõe enquanto renovação jornalística, desenvolvendo um verdadeiro projeto para a sociedade:

> Sugerida a ideia de publicidade de um jornal aqui, no fogoso cérebro do talentoso poeta Esdras Farias, penso acertadamente que esse moço, teve a reflexão e o pensar em que - tanto mais alta se levanta a montanha quanto mais ampla é a benevolência de um meio […] Este século veio aplicar ao homem o que os outros séculos consagraram; veio traduzir a sociedade o que se havia erigido em princípio; veio vazar o tipo do homem nos moldes em que os demais fundiram o arquétipo do cidadão. E de um destes é que surge a ideia grandiosa da publicação de um periódico em Beberibe, que com o intenso brilho do crisol dissipará ficções, sem encarar os prejuízos que podem surgir depois […] para sacudir a letargia dos povos que decabem fecundando o esforço dos povos que prosperam. Um jornal é para o mundo social o que a liberdade é para o mundo político. É o princípio de força creadora do progresso e de grandeza para inteligência humana (Alma Latina, 1914, p. 2).

Não é coincidência esse ser um dos textos que abrem o primeiro número, porquanto é a partir da divulgação da importância dos jornais, periódicos e revistas diversas que existe a possibilidade de ampliar as redes de leitores, isto é, o público que irá conhecer, ler e debater os textos, poemas, crônicas, artigos de opinião etc. É válido lembrar que a *Alma Latina* passou a circular no Recife em uma época que os textos literários e críticos eram difundidos, essencialmente, através da imprensa.

Ainda neste número da revista encontramos o artigo "Critica literária", sem autor identificado, que apresenta uma rápida explicação sobre o processo

editorial do periódico que ficará a cargo de Amparo das Dores. Esse texto funciona como uma chamada para a publicação de trabalhos "em versos, prosa ou pensamento" nas colunas da revista, com o foco em jovens mulheres escritoras. Nesse sentido, cabe destacar dois fatores importantes: primeiro é o espaço que o editorial oferece a essas mulheres escritoras, aliás, iniciantes nas letras, ou seja, mesmo em uma época ainda muito machista, na qual as mulheres eram cerceadas em diversos espaços, percebe-se um caráter inovador do periódico. Uma outra diferença significativa é a figura da redatora e também escritora Amparo das Dores, justamente porque ela fará parte de algumas decisões editoriais e triagem dos textos que serão publicados. Daí a importância de transcrever parte do texto a seguir:

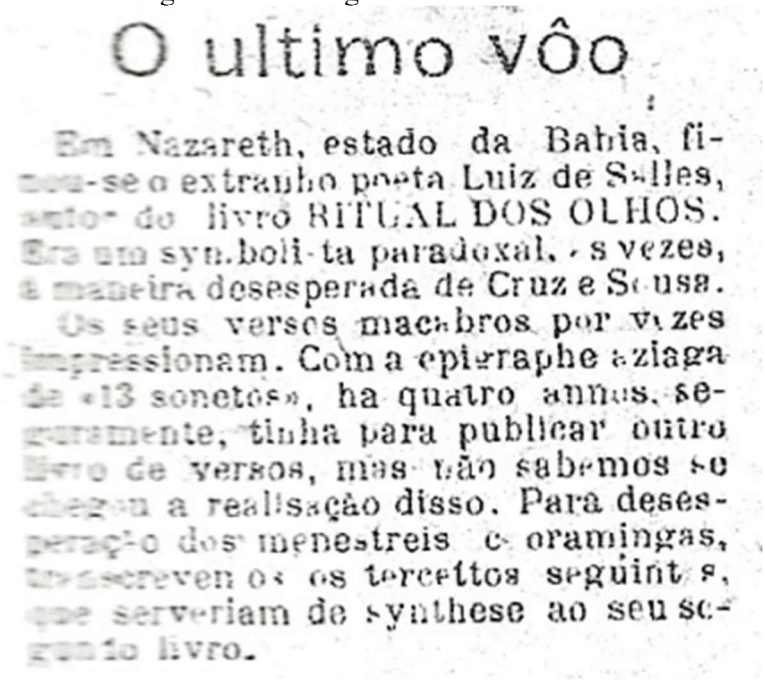
> Ao vigor espiritual da nossa dedicada e graciosa companheira Amparo das Dores deixamos o julgamento estético dos trabalhos literários que toda e qualquer pessoa dê nos o prazer de enviar […] A crítica literária será desenvolvimento de erros e defeitos que as produções contiverem simplesmente em benefício da evolução bellestritica. Quem vai sentir a ação consoladora de uma crítica magnânima, onde se expõem os piores desarranjos na arte de burilar versos, de aperfeiçoar o estilo, de embelecer a forma moderna das letras contemporâneas? […] Aqui, em Beberibe, no Recife e em cidades outras há muitas jovens inteligentes e modestas a ponto de cultivarem da ruidosa multidão de "porta-liras" boçais, imprestabilizam as vezes produções de elevado mérito artístico. A todas que [ilegível] tiverem a boa literatura, que tenham trabalhos em versos, prosa e "pensamentos", oferecemos os nossos pequenos préstimos nas colunas do "Alma Latina" (Alma Latina, 1914, p. 4).

Na abertura do número 3 da revista ressaltamos o incrível texto "Psicologia de um sorriso", infelizmente também sem autoria. Desde o título é evidente a referência ao poema "Psicologia de um vencido", lançado em 1912, pelo poeta paraibano Augusto dos Anjos. O texto da *Alma Latina* trata de alguns elementos muito característicos das tendências decadentistas/simbolistas que passam a ser, em maior ou menor grau, uma das tônicas do periódico. A melancolia, o questionamento do ser, a ideia da carnificina e de um tormento interno constante é a constituição central do texto, mas tudo isso é visto a partir do sorriso, do riso propriamente. O fragmento abaixo pode ilustrar como percebemos a experiência do autor a partir dessa lógica da degradação, numa chave de investigação outra, isto é, mesmo a partir do riso exalta-se pessimismo diante da vida.

> A vida, para muitos, é uma alegria inédita; para mim, pelo menos. Não tenho encontrado isso que os optimistas chamam por aqui: – "Felicidade". Quanto mais procuro viver feliz mas o tédio se aproxima de minha alma. Tenho sempre aos lábios preso um sorriso simples, que é falso como a piedade fementida de um carrasco. Mas de que me rio eu? Não sei… Para me enganar, talvez. […] Chorar ? para que, se eu tenho, sempre sorrisos novos presos à boca! Morrer? para que, se a vida me não tem feito nenhum mal, e sim os homens! (Alma Latina, 1915, p. 1).

Além disso, neste mesmo número é possível encontrar uma das únicas referências à Cruz e Sousa, na seção intitulada "O último voo", a qual faz o registro de condolências à morte de personalidades do meio artístico-literário. Nesse caso, a homenagem, na verdade, é para o poeta baiano Luiz de Salles, com um breve resumo da sua obra e trecho de um poema de sua autoria. Entretanto, a citação ao poeta catarinense é a seguinte:

Figura 2: Necrológico de Luiz de Salles[5]



O ultimo vôo

Em Nazareth, estado da Bahia, finou-se o extranho poeta Luiz de Salles, autor do livro RITUAL DOS OLHOS. Era um symbolista paradoxal, ás vezes, á maneira desesperada de Cruz e Sousa. Os seus versos macabros por vezes impressionam. Com a epigraphe aziaga de «13 sonetos», ha quatro annos, seguramente, tinha para publicar outro livro de versos, mas não sabemos se chegou a realisação disso. Para desesperação dos menestreis e oramingas, transcrevem-os os tercettos seguintes, que serviriam de synthese ao seu segundo livro.

Fonte: Andrade, 2017.

Logo após o comentário sobre a obra do poeta baiano, há o necrológico de Mendes Martins, poeta pernambucano que é um dos grandes representantes de uma literatura influenciada pela perspectiva decadentista, isto é, os seus versos são preenchidos pela ideia da ruína, da morte, de uma dor constante do eu lírico diante da vida, não é a toa que recebeu, ainda em vida, a alcunha de "o poeta da morte". É Luzilá Gonçalves Ferreira que aponta uma dessas características marcantes do estilo do escritor:

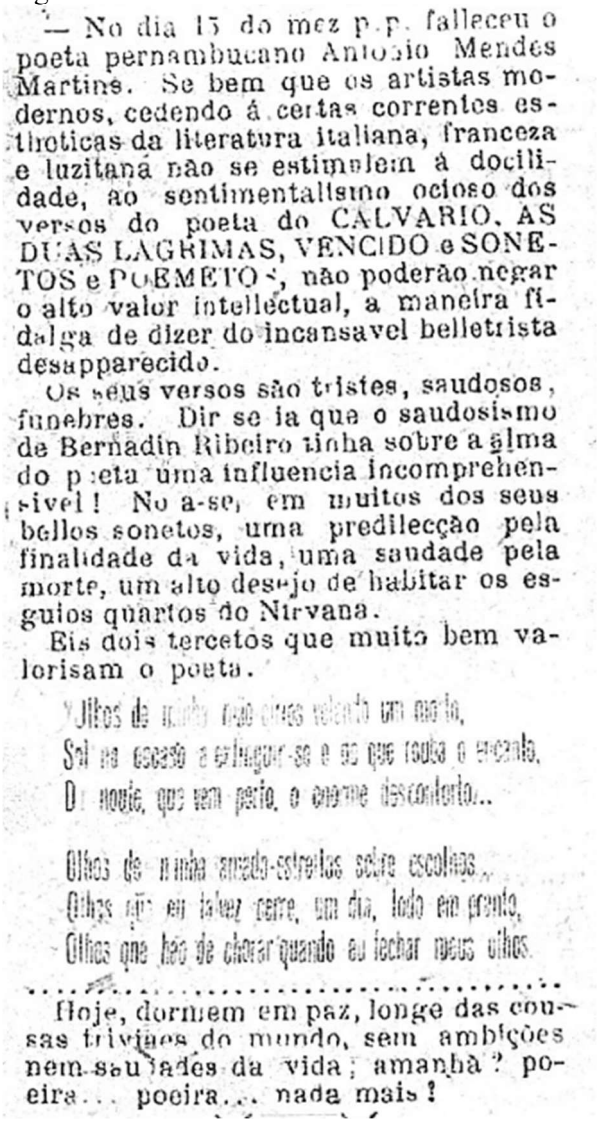
> Sua poesia vai ser marcada pelo pessimismo, pelo questionamento das ideias religiosas que fundamentam o Cristanismo, pela obsessão da morte, tema presente em quase toda a sua produção poética. Daí o tom fúnebre de algumas de suas composições, a presença de imagens e metáforas ligadas à

[5] Transcrição: "*O último voo*. Em Nazareth, estado da Bahia, finou-se o estranho poeta Luiz de Salles, autor do livro "Ritual dos Olhos". Era um simbolista paradoxal, às vezes, a maneira desesperada de Cruz e Sousa. Os seus versos macabros por vezes impressionam. Com a epígrafe aziaga de 13 sonetos, há quatro anos, seguramente, tinha para publicar outro livro de versos, mas não sabemos se chegou a realização disso. Para desesperação dos menestréis e choramingas, transcrevem os tercetos seguintes, que serviram de síntese ao seu segundo livro". Para fins didáticos, a ortografia foi atualizada.

> morte, de um vocabulário onde palavras como sepultura, cruz, saudade, são frequentes (Ferreira apud Andrade, 2017, p. 12).

Além disso, o fragmento na seção ainda destaca os livros publicados, os elementos que caracterizam a poesia do autor e o trecho de um poema, abaixo é possível visualizar esse excerto:

Figura 3: Referência à morte de Mendes Martins[6]



— No dia 15 do mez p.p. falleceu o poeta pernambucano Antonio Mendes Martins. Se bem que os artistas modernos, cedendo á certas correntes esthoticas da literatura italiana, franceza e luzitana não se estimulem á docilidade, ao sentimentalismo ocioso dos versos do poeta do CALVARIO, AS DUAS LAGRIMAS, VENCIDO e SONETOS e POEMETOS, não poderão negar o alto valor intellectual, a maneira fidalga de dizer do incansavel belletrista desapparecido.

Os seus versos são tristes, saudosos, funebres. Dir se ia que o saudosismo de Bernadin Ribeiro tinha sobre a alma do poeta uma influencia incomprehensivel! Nota-se, em muitos dos seus bellos sonetos, uma predilecção pela finalidade da vida, uma saudade pela morte, um alto desejo de habitar os esguios quartos do Nirvana.

Eis dois tercetos que muito bem valorisam o poeta.

Olhos de minha amada velando um morto,
Sol no ocaso a extinguir-se e ao que rouba o encanto,
De noite, que vem perto, o enorme desconforto...

Olhos de minha amada-estrelas sobre escolhas,
Olhos que eu talvez cerre, um dia, todo em pranto,
Olhos que hão de chorar quando eu fechar meus olhos.

.....

Hoje, dormem em paz, longe das cousas triviaes do mundo, sem ambições nem saudades da vida; amanhã? poeira... poeira... nada mais!

Fonte: Andrade, 2017.

Em seguida, na primeira página do número 4 do periódico é importante chamar atenção para o retrato do poeta Edgar Allan Poe feito por Henrique Lefort, assim como o texto que abre esta edição, “O gênio do espanto”, que tem como autor Jules Claretie, com tradução de Esdras Farias. O texto em questão fala sobre a vida

[6] Transcrição dos versos: "Olhos de minha [ilegível] velando um morto, / Sol no ocaso a extinguir-se e ao que rouba o encanto, / De noite, que vem perto, o enorme desconforto... // Olhos de minha amada-estrelas sobre escolhas / Olhos que eu talvez cerre, um dia, lodo em pranto, / Olhos que hão de chorar quando eu fechar meus olhos”.

de Poe, desde sua infância miserável, a passagem pelo quartel, a vida repleta de adversidades, o alcoolismo e sua relação com a própria literatura. Um dos pontos de maior atenção do texto é a questão da dificuldade do escritor em publicar os seus escritos e o não reconhecimento em vida de sua figura genial.

A crítica literária acerca do Simbolismo, entre tantas preocupações, tenta dar conta de compreender algumas das grandes influências do movimento a partir do pensamento oriental de vida, morte, transcendência, corpo, alma etc. Isto é, verifica-se a existência de um diálogo entre um entendimento da realidade material e espiritual que possibilita compreendermos algumas das inspirações, escolhas e abordagens temáticas que permeiam a poesia simbolista como um todo. Dessa maneira, é no número 5 da revista que encontramos a figura do poeta indiano Rabindranath Tagore, fato este que aponta justamente para percebermos que a relação da *Alma Latina* com outras linhas de pensamento, como na perspectiva oriental, acontecia de forma interessante.

O periódico *Alma Latina*, como já mencionado, mantinha ligações com diversas correntes artísticas e literárias, e não é à toa que podemos observar no número 6 a presença do retrato do poeta Olavo Bilac. O poeta parnasiano foi descrito como "o príncipe dos poetas", ou seja, a valorização de uma corrente artística como o Parnasianismo nos indica a versatilidade, multiplicidade e abrangência da revista. Já no número 7, o texto "O coração das multidões" é apresentado logo na abertura, assinado por Esdras Farias, revela certa angústia do autor perante a incompletude do sentido e da compreensão da vida.

No número 8, o destaque é para mais um texto de Esdras Farias, "A literatura da morte", um relato da produção literária do autor pernambucano. Farias tece comentários sobre um tema constante de sua literatura: a morte. Ao citar escritores como Machado de Assis e Goethe, ele faz uma reflexão sobre a ambientação fúnebre das suas histórias e como tende a variar o tipo de morte que colherá suas personagens:

> Eu tenho feito o possível para dar aos meus trabalhos literários um estilo menos bizarro, porém, não posso; visto que os próprios príncipes da arte são torturados pela ideia de morte como eu sou […] Há muito que devera estar encerrado num calabouço, pois, não são um, dois, nem três assassinatos que fiz… sem querer. E mato muita gente, com uma desfaçatez tão grande, como um criminoso nato. Perdoar-me, senhores! sou o mais sanguinário dos homens! Uma tarde, num dos meus contos, matei um pobre casal de hidrofobia; noutro, enterrei vivo um indefeso rapaz, que nunca me desejou mal. Noutro mais, vi mesmo a humanidade com a grenha revolta, a chorar ajoelhada aos meus pés, implorando que eu não incendiasse o mundo; e eu, que procurava a perfeição sem encontrá-la, fazia por não ouvir aos rogos, com o facho erguido no alto e o universo na ponta do dedo mínimo (Alma Latina, 1915, p. 1).

Já no número 10 encontramos uma referência ao filósofo Schopenhauer, com uma breve explicação sobre suas concepções filosóficas e doutrina teórica. É

interessante notar que o perfil do escritor alemão na revista pernambucana nos indica a preocupação do corpo editorial da revista em trazer para o debate um pensador que é muito importante para compreender a produção literária simbolista. Por exemplo, as ideias de Belo (imagens admiráveis) e Sublime (estética do horror) em Schopenhauer são fundamentais para o entendimento da dimensão transcendente, de estética poética, na obra de Cruz e Sousa. Dessa forma, o fragmento em torno do pensamento do escritor alemão é frutífero para o debate em torno do próprio Simbolismo, além de aproximar e alargar o conteúdo do periódico a outras perspectivas e visões teóricas, com a filosofia e a estética.

considerações finais

A presença do Simbolismo em terras pernambucanas pode ser explicada a partir do que foi exposto ao longo do artigo. A revista *Alma Latina*, assim como outras que circularam naquela época, dialogaram com o movimento de maneira considerável. Os poetas que foram publicados em suas páginas, ou participaram de seu corpo editorial, tinham preocupações estéticas e formais sintonizadas com a produção literária simbolista.

O solo tropical em Pernambuco deu frutos ao simbolismo brasileiro e ignorar a produção literária e crítica de autores como Agripino da Silva, Mendes Martins, Silvino Lopes, Esdras Farias, Amparo das Dores, entre outros, é continuar alheio à rica contribuição destes para a tradição literária moderna e contemporânea da literatura nacional. O apelo aos aspectos formais do poema, o experimentalismo e as temáticas fundamentais do movimento simbolista compareceram frequentemente nas páginas da *Alma Latina*.

O florescimento dos periódicos literários no Recife é um marco importante para compreender a vida cultural e a socialização literária; além de indicar que houve um movimento com objetivos claros na publicação de artistas locais, com o fim de promover a renovação das letras do Recife no início do século XX. Apesar do curto período de existência, a *Alma Latina* é uma importante revista que publicou, apresentou e divulgou ao grande público a literatura que estava sendo produzida na época. Mostrando-se receptiva às novidades que movimentos como o Decadentismo e o Simbolismo propuseram, enquanto renovação da sensibilidade poética e moderna.

referências bibliográficas

ALMA LATINA: Ciências, Religiões, Filosofias e Artes. Recife, n. 1-10, 1914-1915.

ANDRADE, Fábio Cavalcante de. *O fauno nos trópicos*: um panorama da poesia decadente e simbolista em Pernambuco. Recife: CEPE, 2014.

ANDRADE, Fábio Cavalcante de. *Três poetas na periferia do Simbolismo*, Recife: Editora UFPE, 2017. Disponível: https://editora.ufpe.br/books/catalog/view/251/249/736. Acesso em: 21 fev. 2024.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

FARIAS, Esdras. Poema Roseiral de luz. *Alma Latina*: Ciências, Religiões, Filosofias e Artes. Recife, ano 1, n. 4, p. 3, 1915.

FARIAS, Esdras. Poema Velhas estrofes. In: *Alma Latina*: Ciências, Religiões, Filosofias e Artes. Recife, ano 1, n. 10, p. 2, 1915.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo, uma revolução poética*. São Paulo: Edusp, 2016.

LOPES, Silvino. Poema Árvore Morta. *Alma Latina*: Ciências, Religiões, Filosofias e Artes. Recife, ano 1, n. 4, p. 2. 1915.

LOPES, Silvino. Poema Salomé. *Alma Latina*: Ciências, Religiões, Filosofias e Artes. Recife, ano 1, n. 1, p. 3, 1914.

MURICY, José Candido de Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

OLIVEIRA, Leonardo Pereira de. Cruz e Sousa: transcendência e experiência. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de Org. *A poesia metafísica no Brasil*: percursos e modulações. Porto Alegre: FAPA – Faculdade Porto-Alegrense, 2009.

PEYRE, Henri. *A literatura simbolista*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Cultrix, 1983.

O peregrino inadvertido: uma leitura simbólica da trajetória de Samuel em *A cabeça do santo*, de Socorro Acioli

The Inadvertent Pilgrim: A Symbolic Reading of Samuel's Path in A cabeça do santo*, by Socorro Acioli*

Autoria: Ianny Carolynne Santos
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-5311-4998
Lattes: http://lattes.cnpq.br/0925258084412695
Autoria: André Tessaro Pelinser
ORCiD: https://orcid.org/0000-0001-9756-0116
Lattes: http://lattes.cnpq.br/0161622131120954
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.221763
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/221763
Recebido em: 05/02/2024. Aprovado em: 28/01/2025.
Editores responsáveis: Leandro Antognoli Caleffi e Bruno Vitorino.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, SP, n. 25, jul./dez. 2024. eISSN: 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/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
SANTOS, Ianny Carolynne; PELINSER, André Tessaro. O peregrino inadvertido: uma leitura simbólica da trajetória de Samuel em *A cabeça do santo*, de Socorro Acioli. *Opiniães*, n. 25, jul./dez. p. 72-86, 2024. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.221763. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/221763. 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 *Opiniães* 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 peregrino inadvertido: uma leitura simbólica da trajetória de samuel em *a cabeça do santo*, de socorro acioli

The Inadvertent Pilgrim: a Symbolic Reading of Samuel's Path in A cabeça do santo, by Socorro Acioli

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.221763

Ianny Carolynne Santos[1]
Graduada em Letras – Português e Inglês pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, RN, Brasil.
https://orcid.org/0000-0002-5311-4998
http://lattes.cnpq.br/0925258084412695
icarolynness@gmail.com

André Tessaro Pelinser [2]
Professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, RN, Brasil.
https://orcid.org/0000-0001-9756-0116
http://lattes.cnpq.br/0161622131120954
andre.pelinser@ufrn.br

[1] Graduada em Letras – Português e Inglês e suas literaturas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Bolsista de Iniciação Científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).
[2] Professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL/UFRN). Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com doutorado sanduíche na Université Rennes 2, França.

Resumo
O presente trabalho tem como objetivo analisar a trajetória do protagonista de *A cabeça do santo,* de Socorro Acioli, enquanto uma peregrinação inadvertida. Para isso, examina-se a condição inicial de estrangeiridade de Samuel e o seu abrigo na cabeça de uma estátua de santo como uma experiência que altera sua percepção de si mesmo e do mundo. A análise é desenvolvida a partir da obra de Chevalier e Gheerbrant (2001), Mircea Eliade (1987), Julia Kristeva (1991) e Tomaz Tadeu da Silva (2000). Constata-se que Samuel passa a aceitar sua religiosidade, abandona sua estrangeiridade e encontra pertencimento.

Palavras-chave
A cabeça do santo. Socorro Acioli. Estrangeiridade. Peregrinação. Religiosidade.

Abstract
The present work aims to analyze the path of the protagonist of the novel *A cabeça do santo*, by Socorro Acioli, as an inadvertent pilgrimage. For that purpose, the paper examines Samuel's initial condition of strangeness and his shelter inside the head of a statue of a saint as an experience that alters his perception of himself and of the world. The analysis is based on the works of Chevalier and Gheerbrant (2001), Mircea Eliade (1987), Julia Kristeva (1991), and Tomaz Tadeu da Silva (2000). It is concluded that Samuel accepts his religiosity, abandons his foreignness and finds belonging.

Keywords
A cabeça do santo. Socorro Acioli. Strangeness. Pilgrimage. Religiosity.

introdução

Na série literária brasileira, os elementos do fantástico, do maravilhoso, do insólito ou do estranho não costumam figurar em posição de destaque, embora tenham recebido a atenção de autores relevantes, a exemplo de Álvares de Azevedo no século XIX e Murilo Rubião no século XX. Talvez essa característica possa ser compreendida à luz de certa tendência da crítica literária brasileira a direcionar o olhar sobretudo para as relações entre literatura, história e sociedade, no sentido de examinar as relações de poder que atravessam questões políticas e sociais marcantes no Brasil. Obras basilares do pensamento intelectual brasileiro, como as de Antonio Candido, Alfredo Bosi, Sérgio Buarque de Holanda e mais recentemente os estudos focados em questões de raça, classe e gênero, ilustram essa perspectiva.

No restante da América Latina, observa-se um panorama algo distinto, com autores vinculados ao que se convencionou chamar realismo mágico ocupando o primeiro plano da atenção crítica. Nesse sentido, não é inoportuno associar a essa tradição a obra literária *A cabeça do santo*, de Socorro Acioli, que apresenta um cenário religioso comum a vários brasileiros a partir de um enfoque usual à literatura latino-americana. Influenciada pelo universo fantástico de Gabriel Garcia Márquez, a escritora ficcionaliza uma experiência com o catolicismo ligada a um espaço do sertão nordestino. Ao mesmo tempo, a autora aponta que "essas histórias das relações das pessoas com os santos e os milagres são comuns e corriqueiras no interior do Ceará" (Acioli, 2022). O enredo da obra serviu de passaporte para uma oficina com o escritor premiado: no romance, o protagonista Samuel, desprovido de fé religiosa, encontra a cabeça abandonada de uma estátua de santo dentro da qual é capaz de ouvir as rezas e apelos dos devotos.

A narrativa é centrada na trajetória de Samuel, que parte em uma jornada para cumprir o último pedido feito por sua mãe: encontrar o pai e a avó que ele nunca conheceu e acender três velas para os santos de devoção materna. No decorrer dessa peregrinação descrente, Samuel passa de desconhecido a mensageiro oficial do santo e torna-se reconhecido e respeitado pelos moradores, ao mesmo tempo em que se utiliza dessa fé para benefício próprio. Com isso, é possível pensar na cabeça do santo enquanto um símbolo dessa dualidade. De um lado, a cabeça representa simbolicamente o racional, a autoridade de governar, ordenar e instruir, o individual e aquilo ligado à realidade (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 151). De outro lado, o santo está próximo do mítico, do fantástico, dos símbolos, da fé e da coletividade por se tratar da representação de uma crença.

Sob essa luz, o abrigar-se na cabeça do santo pode ser visto de diversas maneiras. A leitura que será desenvolvida neste artigo busca investigar a trajetória de Samuel enquanto um peregrino inadvertido, observando os sentimentos que o atravessam durante o percurso e como eles se conectam a outros personagens. Além disso, objetiva-se analisar a condição de estrangeiridade em que Samuel se encontra durante parte da narrativa e como o próprio personagem contribui para seu isolamento. Com esse fim, a análise será desenvolvida a partir, principalmente, da obra de Chevalier e Gheerbrant sobre símbolos, de Mircea Eliade sobre a religiosidade e de Julia Kristeva sobre a estrangeiridade.

1. uma peregrinação inadvertida

Em *A cabeça do santo*, a religiosidade está em contato íntimo com o protagonista desde o princípio, uma vez que sua mãe escolhe para ele um nome aprendido na missa. O

nome Samuel tem origem hebraica e significa "ouvido por Deus" ou "seu nome é Deus" (Guérios, 1981, p. 221). Trata-se do nome de um profeta bíblico, filho de Ana, mulher estéril que deseja engravidar e faz um voto a Deus, prometendo que, se tivesse um filho, este seria entregue para o sacerdócio (Bíblia, 1969, p. 291). Tal como o personagem bíblico, o Samuel de *A cabeça do santo* cresce como um operário da fé, vendendo no Horto os chapéus confeccionados por sua mãe. Nesse contexto, ele percebe que a fé é apenas um motivo para que os romeiros gastem dinheiro com adereços que nunca vão ajudá-los de verdade, tornando-se ateu.

Sua mãe, Mariinha, engravida ainda jovem, é abandonada pelo pai da criança, Manoel, e acaba expulsa de casa. Buscando proteção em Padre Cícero, vai morar aos pés de sua estátua: "Já que o menino ia mesmo se criar sem pai, pois que ao menos fosse afilhado do Padim, abençoado por ele dia e noite" (Acioli, 2014, p. 27). O pai converte-se na figura para a qual Samuel direciona toda a sua raiva e a quem responsabiliza por sua infelicidade, mesmo sem tê-lo conhecido. O pai é o "diabo", a "besta-fera", uma sombra que pesa a cada passo. Em contrapartida, Samuel atribui à mãe uma aura de santidade, por ter sido uma devota que acreditou, durante toda sua vida, tanto em santos quanto nas pessoas. Mariinha confiava que Manoel iria voltar, que o filho seria capaz de cumprir seus últimos desejos e que ele encontraria algo em que pudesse ter fé.

Assim, a trajetória de Samuel será marcada pela ausência das figuras parentais, o que se torna uma ferida oculta para o personagem e um ponto importante para seu desenvolvimento, pois desenraiza o personagem de seu lugar de origem. Sozinho, descrente e sem um lugar para onde voltar, ele parte para cumprir a promessa feita à mãe em seu leito de morte, possuindo apenas seus 28 anos e o endereço da avó. A princípio, o romance sugere que a viagem é feita contra a sua vontade, uma vez que Samuel parte somente em consideração à sua mãe. No entanto, outra leitura possível diz respeito a uma jornada de amadurecimento, pois agora que se vê um órfão, o personagem busca um lugar para recomeçar, onde possa construir uma identidade própria e alcançar sua independência.

Segundo Silva (2000, p. 88), "é a viagem em geral que é tomada como metáfora do caráter necessariamente móvel da identidade". O autor afirma que a produção da identidade depende de dois movimentos: um que tende a estabilizá-la e outro que tende a subvertê-la. O olhar contemporâneo evidencia a mobilidade desse conceito e destaca os movimentos de subversão, de modo que a identidade e a diferença não são coisas que simplesmente existem no mundo por si sós, elas são construtos sociais e são interdependentes, na medida em que é impossível falar de uma sem a outra. Assim, a identidade de Samuel não pode ser definida somente a partir do destaque de suas características individuais, pois é preciso considerar igualmente a sua diferença em relação às pessoas ao seu redor.

No início do romance, Samuel caminha por dezesseis dias e encontra-se com alguns romeiros que se compadecem de seu estado decadente e lhe mostram o caminho para Candeia. A escrita de Acioli remete à de Euclides da Cunha, em *Os sertões*, ao descrever a aparência de seu personagem – "As pernas, gêmeos paradoxos: quanto mais magras, mais fortes" (Acioli, 2014, p. 11) –, o que aponta para a imagem do caminhante sofrido e perseverante. Há certa ironia nesse encontro devido ao fato de Samuel parecer um dos romeiros, quando, na verdade, é um ateu. É importante destacar que o personagem afirma essa característica sobre si através da negação de uma outra identidade. Ao falar que "não sou romeiro", Samuel demonstra que a definição da identidade depende de dois pontos importantes: a marcação da diferença e os atos de fala. A marcação da diferença é sustentada pela exclusão, ou seja, se alguém é ateu, ele não pode ser crente, e vice-versa.

Isso implica dividir o mundo em duas categorias: um "eu" e um "outro", que são determinados pelas afirmações de suas características e por determinados comportamentos únicos. Isso se mostra quando um dos romeiros que ajudam Samuel, ao descobrir que ele não é um romeiro como eles, toma-se de fúria e atribui a ele rótulos negativos (Acioli, 2014, p. 15). Dessa maneira, a identidade e a diferença dependem de atos de fala para serem produzidas, isto é, elas dependem da enunciação, da expressão.

O caráter mutável da identidade, tal como postulado por Silva, manifesta-se no momento em que o sujeito se vê como o outro, quando ele experimenta a insegurança e a instabilidade da identidade, seja ela individual ou coletiva. A experiência do viajante, que é a experiência de Samuel, parte do entendimento de que a "viagem obriga a quem viaja a sentir-se 'estrangeiro', sendo obrigado a se colocar na posição do 'outro'" (Silva, 2000, p. 88), aquele que se encontra em um espaço ao qual não pertence e que não se reconhece nas pessoas ao seu redor. Assim, o problema da identificação com a comunidade resulta do fato de o personagem perceber a diferença entre a comunidade imaginada, que constantemente afirma a sua identidade, e ele mesmo, que percebe sua diferença frente à população e não consegue se relacionar com ela.

A viagem tem um papel importante dentro do contexto religioso, não sendo apenas uma forma de deslocamento espacial temporário, mas uma experiência que sai do cotidiano e tem como objetivo a busca pelo sagrado em um determinado local. Logo, o viajante pode ser denominado de várias maneiras de acordo com o objetivo de sua viagem. Caso viaje por vários lugares sem um destino certo, é um andarilho (Houaiss; Villar, 2009, p. 129). Caso parta em uma viagem ou peregrinação de caráter religioso (individual ou coletiva) a um santuário, é um romeiro (Houaiss; Villar, 2009, p. 1678). No caso de ser um peregrino, será um forasteiro ou estrangeiro que viaja para um lugar sagrado (Houaiss; Villar, 2009, p. 1472). Dessa maneira, a peregrinação está relacionada ao estrangeiro, aquele que não pertence ao lugar pelo qual passa e, no encontro com o "outro", produz um estranhamento, uma reflexão acerca de seus próprios valores e atitudes, o que revela o não pertencimento, o não reconhecimento. Portanto, peregrinar não remete somente ao encontro com o "outro", mas também possibilita o encontro do indivíduo com o "eu", o que exprime mais um desejo de mudança interior, do que de um deslocamento físico.

Em *A cabeça do santo*, a peregrinação ao revés se concretiza por causa da manifestação de uma habilidade mística em Samuel após sua caminhada sofrida a Candeia, uma vez que ouvir as vozes dentro da cabeça não era algo que ele almejava ou esperava acontecer. Vale considerar que a experiência de Samuel corrobora o que Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 709) apontam sobre o peregrino, tomado como um símbolo religioso presente na figura do homem, que passa por provações em sua vida na terra para alcançar a Terra Prometida ou o Paraíso após sua morte. É importante destacar que o personagem não tem intenção de alcançar um lugar sagrado ou uma graça, uma vez que, na verdade, de maneira incerta, o que ele busca é resolver a forma como lida com a sua religiosidade e com a definição de sua identidade. Além disso, os autores afirmam que:

> O termo designa o homem que se sente estrangeiro dentro do meio em que vive, onde não faz outra coisa senão buscar a cidade ideal. […] o peregrino faz suas viagens não no luxo, mas na pobreza; coisa que responde à ideia de purificação. […] Todas essas condições preparam para a iluminação e para a revelação divinas, que serão a recompensa no término da viagem (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 709).

Por conseguinte, entender o estrangeiro se mostra fundamental para a compreensão do peregrino. Embora sem objetivo de tratar sobre a literatura, ao abordar o tema da estrangeiridade em sua obra *Estrangeiros para nós mesmos*, Julia Kristeva (1994) traça um panorama histórico para comparar as diferentes formas como o estrangeiro foi encarado ao longo dos séculos e diferencia as ideias de nativo e de estrangeiro, apontando que o segundo busca por um território ou por um modo para expressar sua diferença, ainda que não seja associado a um deslocamento físico. Segundo a autora, a estrangeiridade é uma consciência da diferença dentro de uma comunidade definida e habita em cada um de nós, o que problematiza a própria definição de "nós", já que "o estrangeiro não tem um *si*", pois "centra as suas possibilidades de ser constantemente outro" (Kristeva, 1994, p. 16, grifo original). Dessa forma, a estrangeiridade está relacionada à consciência de "Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor" (Kristeva, 1994, p. 15).

Tanto em Juazeiro do Norte quanto em Candeia, Samuel demonstra estar sempre fora de lugar, pois, ainda que se utilizasse de falas e costumes religiosos para conseguir sobreviver, "ele não se reconhecia naquele homem que pedia pão metendo o nome de Deus na frase" (Acioli, 2014, p. 18). Mesmo que a religião não signifique nada para ele, Samuel faz o que for necessário para sobreviver naquela cidade estranha, repetindo o feito de ganhar dinheiro às custas da fé dos romeiros. Isso se deve ao seu olhar de fora, o olhar descrente, que julga os fiéis como pessoas limitadas à religião e enxerga nela apenas um instrumento, um meio para um fim. Para Kristeva (1994, p. 14), o estrangeiro fortifica-se nesse intervalo que o separa dos outros e de si mesmo, uma vez que é a partir da relativização de si e dos outros que surge um sentimento de superioridade. Isto é, ao se colocar fora da esfera religiosa, Samuel sente-se capaz de fazer um julgamento imparcial sobre a fé, o que não é verdade. A vida de Samuel mostra-se permeada pela religiosidade, e sua diferença em relação aos fiéis emerge quando ele se encontra sem esperanças, quando não há nada em que ele acredite para sentir necessidade de continuar seguindo seu caminho. Nos momentos em que Samuel se acha desmotivado é preciso que outras pessoas lhe mostrem para onde ir, porque, sozinho, ele não consegue enxergar o passo adiante, ou seja, ele é um peregrino sem causa, um estranho no caminho da fé. É nos momentos de maior incerteza que outros personagens surgem como guias para o seu caminho ou destino.

Tal como destacado por Mircea Eliade (1987, p. 23, tradução nossa), "seja qual for o grau de dessacralização do mundo a que tenha chegado, o homem que escolheu uma vida profana nunca consegue abolir completamente o comportamento religioso".[3] Para Eliade, o sagrado e o profano definem formas específicas de estar no mundo. Enquanto o sagrado representa um tempo e um espaço primordiais, míticos, incalculáveis, onde as pessoas podem estar próximas de Deus, o profano considera o tempo e o espaço históricos, aquilo que pode ser observado na realidade do mundo. Consoante essa diferença, Samuel inicialmente representa a experiência do profano, aquele que rejeita o mundo sagrado ou religioso. Contudo, ele ainda está situado em um lugar no qual a religião possui relevância, pois é parte da realidade vivenciada pelas pessoas e é fundamental no cotidiano delas. Ainda conforme Eliade, a respeito do homem não-religioso:

[3] "To whatever degree he may have desacralized the world, the man who has made his choice in favor of a profane life never succeeds in completely doing away with religious behavior" (Eliade, 1987, p. 23).

> Ele reconhece a si próprio na medida em que se "liberta" e se "purifica" das "superstições" de seus antepassados. Em outras palavras, o homem profano não pode deixar de preservar alguns vestígios do comportamento do homem religioso, embora eles sejam esvaziados dos significados religiosos. Faça o que fizer, é um herdeiro (Eliade, 1987, p. 204, tradução nossa).[4]

No caso de Samuel, é a forma como ele experimenta o espaço que importa. A experiência do profano implica em relativizar o significado dos espaços, o que quer dizer que cada pessoa tem uma experiência única deles, de tal maneira que alguns são considerados mais importantes que outros. Para Samuel, Juazeiro do Norte sempre estará ligado à sua mãe e a uma felicidade perdida, ao passo que a cabeça do santo se torna um lugar sagrado pois nele encontra alento e motivação ao ouvir uma das vozes. Na cabeça, ocorre aquilo que Eliade chama de hierofania, "a manifestação de algo de ordem completamente diferente, de uma realidade que não pertence ao nosso mundo, em objetos que são parte integrante do nosso mundo 'profano' Natural" (Eliade, 1987, p. 11, tradução nossa).[5] A partir desse acontecimento, Samuel passa a acreditar em algo, embora seja incapaz de reconhecê-lo.

Assim, mesmo se considerando um ateu, dois elementos diretamente relacionados à experiência religiosa são fundamentais para o desenvolvimento de Samuel: o abrigar-se na cabeça do santo e o ato de acender velas.

2. Um objeto religioso no mundo profano

Ao chegar ao endereço indicado pela mãe, Samuel encontra sua avó Niceia, que lhe dá direções para encontrar um abrigo. Obedecendo, o personagem refugia-se, inicialmente sem saber, na cabeça abandonada de Santo Antônio, onde passa a montar sua morada. Nesse momento, a separação de si mesmo e dos outros toma um caráter físico, pois a cabeça é vista como uma maldição para o povo de Candeia. Isso se deve ao estigma atribuído ao santo, já que os moradores acreditam ser ele o responsável pela situação precária da cidade, como uma forma de punição por terem falhado na construção da estátua. Assim, sendo visto como um estranho, o único lugar em que Samuel encontra segurança é na cabeça do santo, "seu único abrigo no mundo" (Acioli, 2014, p. 33).

Na manhã seguinte, Samuel acorda desorientado ao ouvir várias vozes femininas. Ao perceber que se tratavam de rezas para o santo, atribui o ocorrido à mordida de cachorro que sofrera na véspera e à má alimentação que vinha mantendo ao longo de sua jornada, ao contrário de uma pessoa religiosa, que veria nesse evento uma bênção ou milagre devido ao sacrifício. Ainda assim, Samuel não busca encontrar uma explicação para sua habilidade mística, que é aceita como algo herdado, pois ocorre a todas as suas antepassadas, como a mãe e a avó, que sabiam o dia de suas próprias mortes.

O modo como Samuel se relaciona com os habitantes locais começa a mudar quando Francisco invade sua nova morada e ambos logo entram em acordo sobre o que

[4] "He recognizes himself in proportion as he 'frees' and 'purifies' himself from the 'superstitions' of his ancestors. In other words, profane man cannot help preserving some vestiges of the behavior of religious man, though they are emptied of religious meaning. Do what he will, he is an inheritor" (Eliade, 1987, p. 204).

[5] "the manifestation of something of a wholly different order, a reality that does not belong to our world, in objects that are an integral part of our Natural 'profane' world" (Eliade, 1987, p. 11).

fazer com a habilidade sobrenatural recém descoberta. Unindo o conhecimento de Francisco sobre as pessoas da cidade e a capacidade de Samuel de ouvir as confissões amorosas destinadas a Santo Antônio, os dois colocam em prática os "milagres do santo", nos quais Samuel inventa um ritual para que as mulheres realizem seus desejos. Inesperadamente, porém, seus conselhos tortos acabam por fazer os pedidos serem realizados de fato, de modo que Samuel, aquele que é ouvido por Deus, parece manifestar como habilidade o significado de seu nome. Assim, quando ele passa a ser considerado o "mensageiro do santo" (Acioli, 2014, p. 61), deixa de ser visto apenas como um estrangeiro.

A importância dessa estadia na cabeça de pedra revela-se com o estreitamento da ligação entre Samuel e o santo, pois "aos poucos aquela cabeça já se tornava um apêndice anômalo do seu corpo, um útero, um gigantesco saco gestacional ligado a ele por aquela absurda capacidade de ouvir orações e música" (Acioli, 2014, p. 69). A relação aqui estabelecida entre cabeça e útero revela esse abrigo como parte necessária para o desenvolvimento de Samuel, como se o jovem estivesse sendo gestado para uma outra vida. Nessa metáfora, pode-se entender que Santo Antônio, aquele que o acompanha desde antes de seu nascimento, assume um papel paterno em face da ausência de seu verdadeiro pai, auxiliando-o com os meios necessários para que descubra seu caminho e cumpra sua jornada ao conceder-lhe a habilidade de ouvir e realizar os pedidos feitos. Assim, a sua ligação com a cabeça pode ser entendida como o cordão umbilical que dá subsistência ao seu renascimento, e somente quando for rompido Samuel poderá se considerar maduro, independente.

Para Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 151-152), a cabeça simboliza o princípio ativo, abrangendo a autoridade de governar, ordenar e instruir, sendo associada, em algumas culturas, à força e ao valor de um guerreiro. Outro significado presente no *Dicionário de símbolos* diz respeito a esculturas de um ser decapitado que segura a própria cabeça, simbolizando o espírito da vítima e sua continuidade através da fé. Apesar de não ser exatamente o tipo de imagem descrita pelos estudiosos, a cabeça da estátua de Santo Antônio possui essa capacidade de reunir em um lugar toda a devoção daqueles que compartilham a mesma fé, fazendo com que o santo não caia no esquecimento ou seja abandonado tal qual sua estátua.

É interessante notar como, ainda que seja normalmente associada ao racional e à realidade, ao ser o lugar em que Samuel ouve as mulheres de Candeia, a cabeça aparece na narrativa com um papel mágico e religioso, pois por mais que Samuel invente os rituais mais inusitados, os desejos feitos pelas mulheres realizam-se de fato. Assim, a cabeça se mostra esse universo cheio de possibilidades, tal qual um útero contém a possibilidade da vida. É na cabeça que Samuel encontra algo em que acreditar e a que se ligar, onde a voz que se destaca funciona como o nutriente que o cordão umbilical leva até o feto, provocando uma mudança pessoal e espiritual no personagem.

Dentre as diversas vozes que se confessam ao santo, uma voz em especial canta numa língua desconhecida a Samuel, sempre nos mesmos horários, chamando-lhe a atenção. Com o crescimento de seu negócio de realização de milagres, a quantidade de rezas para o santo aumenta, o que dificulta a identificação daquela voz particular e desperta no personagem a sensação de estar repetindo o comportamento de aproveitar-se da fé alheia, como se sua vida não mudasse apesar da troca de cidades. Em razão disso, Samuel vislumbra a possibilidade de fugir, como se não valesse mais a pena concluir a missão dada por sua mãe. Percebe-se, pois, que o sentimento de estrangeiridade retorna ao personagem, ainda que ele já não seja visto como estrangeiro pela comunidade. Trata-se, neste caso, de uma perda de propósito fomentada pela ameaça de perder o contato com

a voz que passara a dar sentido a boa parte de sua existência. Com efeito, segundo Kristeva (1994, p. 13), "o estrangeiro está pronto para fugir. Nenhum obstáculo o retém e todos os sofrimentos, todos os insultos, todas as rejeições lhe são indiferentes na busca desse território invisível e prometido".

A voz desconhecida, com seu canto, torna-se significativa para Samuel, conferindo-lhe esperança e atrelando sua história à cidade de Candeia. Sua manifestação transforma a cabeça da estátua em um lugar sagrado para o personagem, pois é pela sua presença que Samuel torna-se crente em algo e esboça um projeto de vida. Como apontado pela própria autora em sua tese de doutorado, "sem a entrada na cabeça, ele não conseguiria" (Martins, 2014, p. 39) encontrar seu propósito, tampouco chegar ao seu destino.

A voz em questão pertence à jovem Rosário, fruto de um relacionamento extraconjugal entre Fernando e Maria, ocorrido em Cabo Verde, na África, que fora trazida pelo pai ao Brasil ainda criança, quando de seu retorno a Candeia. Em solo brasileiro, depois de ser rejeitada pela esposa de Fernando, Rosário passa a ser criada em segredo pelo tio até a vida adulta, quando do desfecho do romance. Seu nome traz muitos significados: na tradição cristã, o rosário representa um tipo de oração que contempla as fases da vida de Jesus, sendo tradicionalmente dividido em três partes. Na cultura hindu, ele está relacionado ao poder criador da palavra e à audição. Em outras, o rosário, como um colar, é utilizado para homenagens e rituais (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 790). Assim, a característica basilar destacada por Chevalier e Gheerbrant é a de que o rosário está ligado a uma ação repetitiva e ao cíclico, que possuem um valor próprio em cada tradição.

A mesma característica é perceptível na narrativa, uma vez que Rosário sempre canta as mesmas cinco músicas, às cinco da manhã e às cinco da tarde, as quais trazem um sentimento de saudade. A simbologia do número cinco é extensa: ele é o número do coração, da perfeição, da totalidade, mas um significado interessante é o da união, especialmente a união do mundo espiritual com o mundo terrestre (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 241-245). Se, de um lado, Rosário apresenta uma ligação direta com o mundo sagrado, de outro, Samuel tem sua relação com esse mundo sempre mediada, seja pelo santo ou pela própria Rosário. Assim, nota-se uma conexão entre os significados dos nomes desses personagens, visto que Rosário possui o poder criador da palavra manifestado em seus sonhos premonitórios, enquanto Samuel é aquele capaz de ouvir o sagrado e concretizá-lo. Portanto, seria possível considerar Samuel uma pessoa imperfeita, que aceita somente a experiência profana do mundo e que, portanto, precisa passar por um processo de reconhecimento ou união com o sagrado.

Tal união será concretizada com o sempre adiado encontro entre os personagens. Para que Samuel consiga chegar até Rosário, é preciso que ele entre em acordo consigo mesmo a respeito de seu passado, isto é, ele precisa superar a morte da mãe e abrir mão do ódio pelo pai. Nesse sentido, outro significado importante do número cinco é o de autossacrifício e ressurreição (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 241-245), o que implica que, para que Samuel possa conciliar seus sentimentos em relação aos pais e encontrar Rosário, será necessária uma mudança radical em si mesmo. Essa mudança é iniciada na cabeça do santo, mas será desenvolvida durante sua jornada.

3. herdeiro das superstições de seus antepassados

O segundo elemento de destaque no decorrer da peregrinação de Samuel é o ritual de acender velas aos pés dos santos, o qual está ligado à expressão da fé e serve

como uma forma de concretizar os pedidos feitos, mas na obra acaba por assinalar uma vez mais a estrangeiridade do protagonista, que não conhece a maneira "correta" de realizá-lo. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 232, 934), o simbolismo da vela está ligado ao da chama, sendo assim um símbolo da purificação e iluminação. Já a vela acesa representa o processo de individuação, isto é, o processo de tornar-se consciente de sua identidade individual. Para Samuel, o gesto de acender velas se relaciona com os sentimentos que nutre pela mãe, pelo pai e por Rosário, que são fundamentais em seu processo de amadurecimento.

A primeira vela acendida por Samuel é posta ao pé da estátua de padre Cícero, antes de deixar Candeia. "Acendeu, com desprezo por aquele ato estúpido, que para ele tinha o único propósito de encher o bolso dos vendedores de velas, maus companheiros de lida que ele conhecia bem" (Acioli, 2022, p. 47). Para ele, esse ato não passava de uma ilusão de sua mãe, sem significado algum, pois nada do que ela fizera em vida o convencera de que a fé seria capaz de alterar a realidade do mundo. Pode-se analisar esse primeiro momento como uma forma de desenraizamento do seio materno, uma busca por autoafirmação ao tentar provar à mãe o seu ponto de vista, o qual será colocado à prova durante a sua jornada. Para isso, Samuel precisa de coragem para abrir mão da vida que levava com sua mãe – quando ainda podia dizer que pertencia a algum lugar, pois era filho de Mariinha do Horto, uma âncora que o conectava ao local – e partir em busca do desconhecido, completamente livre e sem ligação com qualquer lugar ou pessoa.

Quando se vê como o mensageiro do santo, tornando-se objeto de devoção coletiva, e compara a sua condição com a família de Francisco, Samuel percebe a sua ferida, que era incapaz de notar até aquele momento. "A sua solidão era para sempre. Não fazia parte. Não tinha uma, duas, três pessoas para quem pudesse apontar e dizer: 'Eles sabem de toda a minha vida, eles estão comigo, eles me aceitam, são minha família' […] A consciência da solidão doía mais do que qualquer outra" (Acioli, 2022, p. 115-116). Para Kristeva (1994, p. 12), é essa ferida que funciona como força motriz do vagar do estrangeiro, nesse caso, da peregrinação. No início, o luto pela morte da mãe e a raiva pelo pai e pelo santo são os sentimentos que preenchem o vazio interior de Samuel e de alguma forma motivam as suas ações, mas quando toma consciência de sua solidão Samuel percebe sua condição radicalmente estrangeira.

A tomada de consciência ocorre no curto período que ele passa em companhia da família de Francisco, quando conhece a história do seu pai contada por Chico Coveiro. Nesse momento, observa-se em Samuel o início de uma mudança na forma de encarar a figura paterna e, por extensão, a si mesmo. Ambos são, de alguma maneira, ligados ao santo: Manoel por ter sido responsável pela falha na construção da estátua e, consequentemente, pela "maldição" de Candeia, e Samuel por se mostrar como o mensageiro do santo, aquele capaz de realizar milagres, inclusive o de acabar com a maldição. Trata-se de um ponto nodal em sua trajetória, uma vez que "Samuel sentia que morrera um pouco naquela conversa dentro da casa do cemitério. Morreu. Nasceu dele um homem novo, definitivamente solitário" (Acioli, 2022, p. 133). Ou seja, Samuel torna-se finalmente capaz de reconhecer essa solidão como parte de sua identidade, de sua estrangeiridade.

A segunda vela, colocada aos pés de santo Antônio, só é acendida quando a avó lembra Samuel da necessidade de cumprir essa parte da promessa, pois devido à raiva nutrida pelo santo, o personagem não via sentido em fazê-lo. Ao entender que a oração poderia ser uma forma de externar seu ódio, Samuel o faz, à sua própria maneira.

> Eu não sei rezar, seu santo. Só sei que minha vida hoje é uma desgraça e a culpa é sua. […] Nem a vela quer ficar acesa. Eu não tenho fé nenhuma, degolado. Nem a vela que eu acendo tem força pra ser fogo. Isso de ter fé é o que desgraça gente pobre como eu. No começo eu até acreditei. Quando vi o povo casando, até acreditei em milagre. Diabo de milagre (Acioli, 2022, p. 146).

Inesperadamente, porém, o corpo da estátua parece responder à oração de Samuel, que, se no passado fora completamente descrente, agora admite a possibilidade de que a entidade se comunique com ele: "acreditava que poderia ser do santo" (Acioli, 2022, p. 147). Percebe-se que Samuel, por causa da sua experiência dentro da cabeça, passa a acreditar na existência de um mundo além do profano, uma dimensão mística, cujo acesso seria proporcionado pela reza. Contudo, como se sabe, a voz que responde ao personagem pertence a seu pai, Manoel, que habitava o corpo do santo desde a tragédia de Candeia. De modo talvez imprevisto, Samuel não busca por explicações lógicas e racionais para compreender a sobrevivência do pai, que acaba por atribuir ao santo. Nota-se, então, que, ainda que não se considere um homem de fé, Samuel aceita os acontecimentos inexplicáveis do mundo como milagres ou coisas de santo.

O ódio pelo pai é colocado em xeque quando Samuel o vê desgastado pelo tempo, pois não há como trazer sofrimento para quem tanto padecera. O protagonista percebe, ainda, que não reconhece em Manoel uma relação paterna, visto que a única ligação entre ambos é a lembrança de Mariinha e o fato de habitarem a estátua do santo. De maneira geral, o corpo diz respeito à existência material de cada indivíduo, mas aqui ele aparece como uma barreira ou prisão, como a última instância do confinamento de si. Enquanto Manoel sobrevive dentro de um corpo oco, Samuel renasce dentro da cabeça daquele corpo. Para o primeiro, trata-se de uma punição, ao passo que para o segundo é uma espécie de redenção familiar, pois somente com o perdão ao pai é que Samuel pode alcançar seu próprio milagre.

Após retornar à cidade e encontrar o cadáver da avó, Samuel considera-se de fato sozinho no mundo. Ainda assim, evidencia-se uma mudança em sua perspectiva de vida, pois a partir de então não se sente desolado, pelo contrário, demonstra ter um propósito. Samuel reconhece que, até aquele momento, não tivera motivos para buscar realizar os sonhos despertados pela voz de Rosário, mas agora vê-se livre para partir novamente, afinal "Candeia seria apenas uma parada rápida antes do destino final" (Acioli, 2022, p. 156). Aqui, constata-se uma mudança significativa no modo como Samuel encara sua trajetória, iniciada a contragosto, que agora adquire um significado pessoal.

Com base nisso, cabe apontar que, para Kristeva existem dois tipos de estrangeiros: os desiludidos e os crédulos. Segundo a autora:

> […] na maneira de viver essa ligação com um espaço perdido, há dois tipos de estrangeiros que dividem os desterrados de todos os países, profissões, posições sociais, sexos... em duas categorias inconciliáveis. De um lado, os que se consomem na divisão entre o que não existe mais e o que jamais existirá: os adeptos do neutro, os partidários do vazio, insensíveis ou melodramáticos, mas sempre desiludidos; não forçosamente derrotistas, em geral eles se transformam nos maiores ironistas. Do outro lado, os que transcendem: nem antes, nem agora, mas além, eles são levados por uma paixão, certamente jamais saciada,

> mas tenaz, para uma outra terra sempre prometida, a de uma profissão, de um amor, de uma criança, de uma glória. São os crédulos, os que, às vezes, transformam-se em céticos. (Kristeva, 1994, p. 18)

A princípio, Samuel, como um representante da experiência profana do mundo, mostra-se um estrangeiro desiludido, que não acredita no lado místico ou sobrenatural do mundo, tampouco na existência de um propósito maior, mas quando encontra uma motivação, algo em que depositar sua fé e acreditar, parece tornar-se um crédulo, aquele que acredita que uma forma de pertencimento é possível. Tal mudança de perspectiva é desencadeada, sobretudo, pela voz de Rosário, com a "força estranha" (Acioli, 2022, p. 160) que provoca em Samuel. A segurança, antes experimentada somente com a presença de Mariinha, agora é capaz de encontrar em Rosário, que se torna sua terra prometida e a motivação de seu deslocamento.

Por fim, a terceira vela acendida por Samuel fica aos pés de são Francisco, na cidade vizinha, e representa a conclusão da jornada planejada para o personagem por sua mãe: "– Pronto, minha mãe. Acendi sua terceira vela. Cumpri minha promessa. Fui a Candeia, achei minha vó morta, achei meu pai e estou indo embora. A bênção, minha mãe. Agora é por minha conta" (Acioli, 2022, p. 162). Na tradição popular, o pedido de benção aos pais serve como uma forma de honrá-los, mas neste caso pode ser lido como a concretização de sua independência, pois, daí em diante, emancipado, Samuel pode encontrar o seu destino.

Nesse sentido, importa perceber como a trajetória de Samuel enquanto homem que se deseja não-religioso e desconectado da experiência mística do mundo dialoga com as ponderações de Eliade (1987, p. 204) anteriormente referidas. Apesar de todas as suas recusas, Samuel é um herdeiro, não consegue abandonar todos os vestígios de um homem religioso e precisa de certa forma se "libertar" das superstições de seus antepassados. No caso presente, a libertação ocorre mediante o cumprimento da promessa feita à mãe.

Ao satisfazer o prometido, Samuel enfim é conduzido ao encontro de Rosário, dona da voz misteriosa. Nesse ponto, compreende-se, a partir da explicação da personagem, que a conexão entre ambos correspondia a uma via de mão dupla, pois Rosário sonhava com o futuro e nele via um homem acendendo três velas e dizendo as palavras-chave da jornada de Samuel: coragem, perdão e amor.

Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 902) apontam que o número três designa os níveis da vida humana, bem como as três fases de evolução mística, que indicam a identidade única do ser e a sua multiplicidade interna. Dessa forma, as três velas acendidas por Samuel representam três fases da formação de sua identidade, passando de um descrente ou desterrado para alguém capaz de compreender um propósito na vida e encontrar algum pertencimento. Também funcionam como meios para que ele purifique seus sentimentos em relação ao pai e como uma forma de deixar a memória dolorosa da mãe partir, assim alcançando um estado em que não depende mais dessas figuras para afirmar seu lugar no mundo.

> – "Coragem", "perdão", "amor", uma palavra para cada vela.
> Ele tomou as mãos da moça e sentiu a tal força estranha. As velas de Mariinha, a rota para Rosário. Queria levá-la para ver o mar, ouvir suas mornas para sempre, e as coisas fizeram algum sentido pela primeira vez. Pensou na cabeça do santo, na desgraça de Manoel.
> – Significa, Rosário, que você é meu milagre (Acioli, 2022, p. 166).

Conforme argumenta Kristeva (1994, p. 16), a partir do momento em que tem uma atitude ou uma paixão o estrangeiro é capaz de fixar raízes, intensamente, ainda que de forma provisória. O milagre de Samuel se concretiza na capacidade de encontrar pertencimento e amor, dois afetos que inadvertidamente buscava, desde a perda da mãe e em razão da ausência do pai. Dessa forma, tendo cumprido sua peregrinação e alcançado sua graça, Samuel deixa de ser ao mesmo tempo peregrino e estrangeiro, uma vez que abandona uma busca jamais saciada ou uma terra sempre prometida. Samuel renuncia à postura desiludida e até certo ponto irônica, características de uma das faces do estrangeiro, ao mesmo tempo em que não abraça a contraface crédula ou transcendente daquele que busca algo sempre além.

conclusão

Na obra *A cabeça do santo*, Socorro Acioli apresenta uma experiência da religiosidade no interior do sertão, acrescida de elementos do realismo mágico, como o poder de Samuel de ouvir as rezas na cabeça da estátua, as mulheres que sabiam o dia da própria morte e os sonhos de Rosário. O percurso existencial de Samuel é marcado pela ausência de sua família, seja pela morte ou pelo abandono, que é fundamental para a tomada de decisões do personagem, assim como pela experiência de ser um estrangeiro aonde quer que vá. Percebe-se que, cumprindo a promessa feita à mãe, sua viagem em peregrinação não é motivada por vontade própria, mas faculta a realização de um milagre pessoal, graças a dois elementos fundamentais da narrativa: o abrigo na cabeça do santo e o ritual de acender velas como uma forma de externar e lidar com sua herança.

O arco dramático do personagem aponta para uma jornada de amadurecimento e emancipação, em que as experiências da religiosidade e do insólito possuem papel de destaque, colocando em cena, no sertão brasileiro, o tradicional binômio sagrado e profano. Essa dualidade é acionada por meio da representação de aspectos populares das crenças religiosas características de regiões brasileiras associadas a elementos simbólicos presentes no imaginário religioso ocidental. À questão religiosa, soma-se a exploração de formas de deslocamento e estrangeiridade que se vinculam às discussões contemporâneas sobre identidade e diferença, as quais possuem relevância nas dinâmicas sociais vivenciadas pelo protagonista da obra. Constata-se que, como peregrino involuntário, Samuel logra conciliar os acontecimentos passados, compreende sua estrangeiridade e assim encontra o seu destino.

A obra de Socorro Acioli se insere na série literária brasileira de maneiras variadas. De um lado, por recuperar em viés distinto esse espaço basilar para a literatura nacional, o sertão, usualmente ficcionalizado com ênfase em suas contradições sociais, econômicas e políticas. Sem deixar de marcar presença na obra de Acioli, nela esses elementos assumem o segundo plano, de modo que o enredo passa a se mover em função dos aspectos estranhos ou insólitos associados à dimensão sagrada do mundo. De outro lado, em decorrência de um trabalho particular com a religiosidade, Acioli aciona notas do fantástico que conectam sua literatura, e por extensão a literatura brasileira, a uma face importante da produção literária latino-americana. Embora algumas soluções narrativas e estéticas adotadas na obra possam ser considerada apressadas, seus atributos gerais contribuem para ampliar a diversidade de características da ficção brasileira contemporânea.

referências bibliográficas

ACIOLI, Socorro. *A cabeça do santo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ACIOLI, Socorro. Entrevista com Socorro Acioli. [Entrevista concedida a] Fernanda Avila *et al. Amora*, 14 mar. 2022. Disponível em: https://www.amoralivros.com.br/post/Entrevista-com-Socorro-Acioli. Acesso em: 28 jan. 2025.

BÍBLIA Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

ELIADE, Mircea. *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. New York: Harcout, Brace & World, Inc., 1987.

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes.* São Paulo: Ave Maria Ltda., 1981.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MARTINS, Socorro Edite Oliveira Acioli. *A cabeça do santo: uma experiência de escrita*. 2014. 160p. Tese (Doutorado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2014.

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

O bem-amado e o corpo em disputa na obra de Dias Gomes
O Bem-Amado and the Body in Dispute in the Work of Dias Gomes
Autoria: Felipe Gonçalves Figueira
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-0412-6001
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8724120392506092
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227941
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/227941
Recebido em: 13/08/2024. Aprovado em: 19/01/2025.
Editores responsáveis: Mariana Keller Frazão e Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 25, jul./dez. 2024. eISSN: 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/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
FIGUEIRA, Felipe Gonçalves. O Bem-Amado e o Corpo em Disputa na Obra de Dias Gomes. *Opiniães*, n. 25, jul./dez. p.87-104, 2024. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227941. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/227941. 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 *Opiniães* 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 Bem-Amado e o corpo em disputa na obra de Dias Gomes

O Bem-Amado and the Body in Dispute in the Work of Dias Gomes

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227941

Felipe Gonçalves Figueira[1]
Professor do Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
https://orcid.org/0000-0002-0412-6001
http://lattes.cnpq.br/8724120392506092
felipe@ines.gov.br

[1] Doutor em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. Professor de Literatura no Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Resumo
O presente estudo parte da leitura do texto *O bem-amado* (2019), do soteropolitano Dias Gomes, e analisa os discursos sobre o corpo enquanto técnicas de dominação política. Evidencia-se, assim, a trajetória política de Odorico Paraguaçu, desde o discurso frente ao corpo miserável de Mestre Leonel, passando à condição de prefeito eleito e tendo sua derrocada ao tentar se apoderar politicamente do corpo de uma das irmãs Cajazeiras para construir seu macabro espetáculo. Para isso, busca-se interpretar a obra em uma chave de metodologia dialógica como caminho fundamental para estabelecer contato estético com Dias Gomes, Odorico Paraguaçu e os demais habitantes de Sucupira. É constituída reflexão sobre como o domínio sobre o corpo do pobre trabalhador foi condição inicial para a atuação política de Odorico e como a tentativa de domínio sobre o corpo de Dulcineia Cajazeira desencadeia seu fim. Nessa trajetória de análise busca-se evidenciar a percepção inscrita na própria obra literária sobre as formas de domínio sobre os corpos. Para a contextualização histórica dos atores sociais em disputa, recorre-se a Victor Nunes Leal (2012) e José Murilo de Carvalho (1997).

Palavras-chave
Dias Gomes. O bem-amado. Corpo. Poder. Biopolítica.

Abstract
The present study begins with an analysis of the text *O bem-amado* (2019) by the Salvadoran author Dias Gomes, focusing on discourses surrounding the body as techniques of political domination. This text highlights the political trajectory of Odorico Paraguaçu, from his speech addressing the impoverished body of Mestre Leonel, through his election as mayor, to his downfall as he attempts to politically seize the body of one of the Cajazeiras sisters to create his macabre spectacle. The essay seeks to interpret the play using a dialogic methodology as a fundamental path to establish an aesthetic connection with Dias Gomes, Odorico Paraguaçu, and the other inhabitants of Sucupira. The reflection is constructed on how the control over the body of the poor worker was a primary condition for Odorico's political actions, and how his attempt to dominate Dulcineia Cajazeiras's body triggers his demise. For the historical contextualization of the social actors in dispute, references are made to Victor Nunes Leal (2012) and José Murilo de Carvalho (1997).

Keywords
Dias Gomes. O bem-amado. Body. Power. Biopolitics.

introdução

O bem-amado é um texto dramático escrito em 1962 por Alfredo de Freitas Dias Gomes "e publicad[o], pela primeira vez, em 1963, num especial da revista *Claudia*, sob o título de *Odorico, o Bem-Amado e os mistérios do amor e da morte*" (Gomes, 2019, p. 9, grifo do autor). O texto foi encenado pela primeira vez profissionalmente alguns anos depois, em 1969, "no Teatro Santa Isabel, do Recife, pelo TAP – Teatro de Amadores de Pernambuco, sob direção de Alfredo de Oliveira […]" (*ibidem*, p. 9). Nessa obra, testemunhamos a ascensão de um político da posição de vereador da cidade de Sucupira à cadeira do executivo municipal. A personagem principal, Odorico Paraguaçu, é uma representação caricatural dos políticos das pequenas localidades brasileiras. Sua verborragia e demagogia são marcadas por neologismos, encarados pelas demais personagens como qualidades discursivas, mas que, logo nas primeiras palavras, evidenciam para o leitor ou para a plateia a ironia e o espírito ridículo daquela figura e daquelas situações. Ainda candidato, logo no início do texto, Odorico vê o cortejo fúnebre que leva um morador de Sucupira para ser enterrado em uma cidade vizinha. Tomando a circunstância com proveito eleitoral, Odorico discursa e estabelece a oposição entre a falta de cemitério na localidade e o investimento com o turismo e o veraneio. É uma dicotomia sem muito sentido, mas que caracteriza exageradamente a política nacional: infraestrutura e turismo não são necessariamente opostos; ao contrário, é da atividade turística que possivelmente surgem divisas para o investimento nas necessidades básicas locais. Mas a lógica econômico-administrativa é sacrificada em favor das simplificações e polaridades que marcam o discurso de promessa política. Aliás, não é por outra razão que as políticas públicas de maneira geral sofrem com rupturas, descontinuidades e consequentes insucessos. Elegendo-se Odorico como prefeito, empossados em cargos e funções públicas aqueles indivíduos de seu grupo político, o cemitério é construído. Não obstante, não apareceram mortos para que a inauguração se efetivasse. Contrariando os desejos do político, que previa um primeiro enterro acompanhado de banda de música e com o serviço funerário por conta do poder público, não houve nenhum corpo para que, sobre a morte alheia, Odorico pudesse capitanear rendimentos políticos. Na busca de um defunto para enterrar, o prefeito utiliza-se de expedientes ilegais e imorais, levando a cabo a morte de uma das irmãs Cajazeiras, correligionária desde o início de sua trajetória política. Acontece que esse sobrenome pertence a uma família aristocrática da região e, assim, tomar posse desse corpo e dos dividendos políticos do seu velório não seria tão fácil e com os mesmos efeitos da ação feita enquanto o cadáver de Mestre Leonel esfriava.

No presente artigo, *O bem-amado* (2019) é estudado a partir do encontro de dois eixos para o desenvolvimento do discurso da obra literária. De um lado, busca-se refletir sobre a apropriação dos corpos como disputas de poder que estabelecem os fluxos da trama do enunciado. Por outro, pensar como o contexto sociopolítico a partir do qual enuncia o autor transborda-se para o texto, possibilitado pelos recursos específicos do discurso artístico. Considera-se, assim, a obra artística como uma forma privilegiada de registro do tempo histórico, que é realizada a partir de uma posição de dentro do fluxo das mudanças. O autor pode, desse modo, ser considerado uma espécie de ideólogo que, a partir de sua sensibilidade, percebe, problematiza, estetiza e produz o seu discurso sobre o real, sobre o mundo que o circunda (Bakthin, 2008). Difere-se o artista do filósofo ou do historiador em relação aos instrumentos criativos de que dispõe e da intencionalidade do seu discurso.

Para tratar de conceitos como o exercício do poder sobre o corpo alheio, sua vida e sua morte, são relevantes as contribuições de Michel Foucault (2009, 2020) sobre biopoder, biopolítica, disciplina, etc. No entanto, não se busca enquadrar estritamente a obra literária nos conceitos do pensador francês, que são mobilizados apenas como instrumentos teóricos que buscam auxiliar a investigação sobre a posição axiológica de Dias Gomes frente ao mundo representado que é objetivado em discurso artístico. Não menos relevantes são as contribuições colhidas nas obras de Victor Nunes Leal (2012) e José Murilo de Carvalho (1997) sobre a história política e das relações de poder no Brasil e no Nordeste brasileiro, especialmente durante a Primeira República e seus efeitos duradouros.

1. Poder, corpo, vida e morte

Segundo o filósofo italiano Roberto Esposito (2021), o termo "biopolítica" já havia sido cunhado por Rudolph Kjellen desde a virada do século XIX para o XX. No entanto, é a partir de Michel Foucault que ele ganha força e espaço nos debates acadêmicos, reverberando em outras teorias e outros autores mundo afora. Aliás, esse conceito e outros correlatos, como poder soberano, biopoder e disciplina, podem ser estudados a partir de variados teóricos que tentaram os complementar, ou refutá-los, esgarçá-los, diminuí-los etc., entre os quais é possível citar o próprio Esposito (2021); Michael Hardt e Antonio Negri (2001); Giorgio Agamben (2017); Achille Mbembe (2018); Judith Butler (2017, 2022), Andityas Soares de Moura Costa Matos e Francis Garcia Collado (2021). No entanto, para o presente estudo, serão expostos sucintamente apenas os conceitos de Foucault (2009, 2020). As proposições teóricas não serão levantadas na busca de subsunção teórica ou transposição mecânica; os conceitos são pertinentes apenas na medida em que permitem acessar, problematizar e compreender o texto de Dias Gomes, da percepção de mundo do autor objetivada em enunciado estético.

Nas primeiras páginas de *Vigiar e punir* (Foucault, 2009) há a descrição do suplício, da tortura e do esquartejamento de Damiens, que fora condenado por tentativa de regicídio em 1757. Em uma exposição pública, o condenado teve seus mamilos pinçados, substâncias ferventes foram jogadas sobre suas partes desgarradas, e os tendões que uniam as partes de seu corpo foram seccionados por punhais. Foucault utiliza esse fato e essas imagens para ilustrar o poder soberano, aquele que precisa estar à vista dos governados, exibindo o esplendor do poder do governante. Há, portanto, uma exigência por sua visibilidade. É um tipo de poder historicamente marcado por conjuntura econômica e social bem definida, tem por objetivo o território. Seu evento mais representativo é a guerra, para a qual o soberano envia seus governados para que lutem e morram pelo seu próprio domínio territorial. O corpo está, assim, exposto à morte como forma de demonstração do poder do soberano, como na narrativa exemplar de Damiens, que teve seu corpo dividido pela tração animal como uma forma de espetáculo, o que remete ao poder do soberano em subjugar os súditos.

Pouco menos de um século depois, em 1838, há a elaboração por Léon Faucher de documento que pretendia regulamentar o emprego do tempo em uma casa de detenção de jovens em Paris (Foucault, 2009): nove horas de trabalhos diários, iniciando-se às cinco horas da manhã no verão e às seis no inverno, previsão de horários rígidos para descanso, refeição e práticas religiosas. O surgimento dessas orientações é usado por Foucault (2009) como um marco de alteração da forma do exercício do poder,

que passa a ser composto por técnicas que moldam corpos e mentes dos indivíduos, tornando-os dóceis e produtivos às demandas do poder. Essas técnicas fundamentais para o exercício do biopoder ocorrem por meio de dispositivos sociais diversos e são chamadas de disciplinas. A obediência dos corpos como objetivo do sistema de domínio de poder está diretamente associada às alterações econômicas ligadas à produtividade e à possibilidade de extrair mais-valia do trabalho alheio. A fórmula do poder soberano, portanto, inverte-se: não se trata mais de fazer morrer e deixar viver; no exercício do biopoder, trata-se de fazer viver e deixar morrer; ou seja, do cuidado para que a população mantenha-se saudável e produtiva, dando ensejo às técnicas de saúde pública, educação pública, eugenia, estatísticas populacionais, entre outras. Há, portanto, uma anátomo-política do corpo humano quando esse é alvo de adestramentos, ampliação programada de habilidades, crescimento de utilidade e integração ao sistema social produtivo por procedimentos disciplinares. E, também, uma biopolítica da população – na qual a anátomo-política do corpo se insere – que é voltada aos corpos enquanto grupos, à população em sua totalidade: é caracterizada pelo conjunto de técnicas desenvolvidas a partir dos avanços das ciências sociais e biológicas, utilizando saberes e práticas para gerir a longevidade, a organização do espaço, os recursos de saúde, o recenseamento, as instituições etc. Foucault propôs que:

> […] as disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois polos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida. A instalação – durante época clássica, dessa grande tecnologia de duas faces – anatômica e biológica, individualizante e especificante, voltada para os desempenhos do corpo e encarando os processos da vida – caracteriza um poder cuja função mais elevada já não é mais matar, mas investir sobre a vida de cima a baixo (Foucault, 2020, p. 150).

Essas ideias de Foucault vêm sendo debatidas desde então com problematizações, questionamentos e novas proposições, com maior ou menor recepção dos intelectuais ou do público em geral, entre as quais estão a tanatopolítica, a sujeição e å vida precária, o *homo sacer* e a vida nua e a necropolítica. As proposições do filósofo francês são instigantes e formadoras de um campo do pensamento e, justamente por sua produtividade, têm recebido propostas de complementação ou refutação a partir da percepção de aspectos da complexidade do mundo não abarcados pela teoria foucaultiana inicial. Entre as críticas que suas proposições sofrem, estão aquelas que apontam o olhar demasiadamente eurocêntrico dos seus conceitos, pouco abordando ou apenas ignorando os fluxos de poder em uma perspectiva global ou às margens sociais do mundo, mormente aquilo que ocorria na Ásia, África e nas Américas.

Assim, é relevante que se repita, nesse estudo não se busca enquadrar a obra literária nas proposições filosóficas ou metodologicamente proceder a uma correlação mecânica. As proposições de Foucault (2020) funcionam como instrumentos de problematização inicial junto ao objeto de estudo e, nessa atividade, como se espera que esteja claro ao fim, é provável que se percebam suas limitações em busca de se pensarem as condições sociais e humanas do mundo representado por Dias Gomes. Acompanhando o pensamento de Mikhail Bakhtin (2008, 2016), o autor pode ser compreendido como o feixe axiológico de organização discursiva da obra; assim, dentro de uma perspectiva dialógica de relação entre autor e seus leitores inseridos em

contextos sócio-históricos específicos, busca-se compreender a perspectiva de Dias Gomes sobre os problemas que envolvem a violência e os domínios dos corpos, expressos em seu texto ora em estudo.

2. é uma farsa!

O bem-amado (2019) tem início com a caminhada de Mestre Ambrósio e Zelão levando o corpo de Mestre Leonel para ser enterrado na cidade vizinha. Os homens param na venda de Demerval para tomar uma bebida, espantar o cansaço da viagem feita e da viagem por fazer. Nesse momento, a partir do diálogo das personagens, começamos ter ciência da precariedade local, das relações de poder, de algumas práticas culturais etc. Entre as goladas de cachaça das personagens e a curiosidade geral dos demais habitantes da cidadezinha, Odorico toma a palavra e, começando uma conversa informal com os dois homens, aumenta o tom até proferir um discurso político sobre a situação no município, com ênfase na necessidade do cemitério. A se considerar a situação geral e a presença do corpo do defunto em cena, a expressão de Odorico revela-se evidentemente oportunista: e com isso queremos dizer que está mais relacionada à oportunidade de discursar do que propriamente à adequação da situação ao discurso. E é, no mínimo, inoportuno e desrespeitoso que, com o *de cujus* à frente, seja feito proselitismo político. Essa inadequação da situação ocorre também pela escolha das palavras:

> ODORICO (Já passando a um tom de discurso): Vejam este pobre homem: viveu quase oitenta anos neste lugar. Aqui nasceu, trabalhou, teve filhos, aqui terminou seus dias. Nunca se afastou daqui. Agora, em *estado de defuntice compulsória*, é obrigado a migrar; pegam seu corpo e vão sepultar em terra estranha, no meio de gente estranha. Poderá ele dormir tranquilamente o sono eterno? Poderá sua alma alcançar a paz? (Gomes, 2019, p. 20, grifo nosso).

O tosco eufemismo grifado no parágrafo dá o tom da falta de senso e de ridículo do orador. Mais à frente ainda:

> ODORICO: Bom governante, minha gente, é aquele que governa com o pé no presente e o olho no futuro. E o futuro de todos nós é o campo-santo (Gomes, 2019, p. 22).

Com a citação desses trechos, é possível entrever que há determinada dicção que dá fisionomia estética ao texto. Em termos de geometrias do imaginário, *O bem-amado* (2019) afasta-se da proposta realista e exagera na caracterização das personagens. Uma chave de compreensão desse estado de coisas já é ofertada pelo próprio autor quando subintitula o texto como uma "farsa sociopolítico-patológica em 9 quadros" (Gomes, 2019). Analisando o subtítulo, podemos perceber elementos da obra que o autor põe intencionalmente relevo. A quantidade de quadros está atrelada à dinâmica da encenação – tempos, espaços e personagens – e ao conjunto de experiências e expectativas do espectador (Pavis, 2008). Ao adjetivar como

sociopolítica-patológica, ao mesmo tempo em que caracteriza o conteúdo da obra – efeito interno –, também aponta crítica à realidade sobre a qual recai o processo de representação – efeito externo. Há, ainda, uma postura em relação à própria história do fazer dramático que é trazida para primeiro plano quando Dias Gomes estabelece a farsa como elemento da tradição a ser atualizado no palco. Sobre esse gênero, Patrice Pavis (2008) afirma em seu verbete:

> À farsa geralmente se associa o cômico grotesco e bufão, um riso grosseiro e um estilo pouco refinado: qualificativos condescendentes e que estabelecem de imediato e muitas vezes de forma abusiva que a farsa é oposta ao espírito, que ela está em parte ligada ao corpo, à realidade social e ao cotidiano (Pavis, 2008, p. 164).

Embora ligados pelo riso, os gêneros da comédia e da farsa afastam-se pela corporeidade com o qual o segundo consubstancia aquele resultado. Conforme define Pavis (2008), o efeito do riso da comédia advém do espírito, da intelectualidade e da fala sutil. A farsa, por outro lado, tem no corpo dos atores e dos espectadores o seu ponto. Por essa razão, por exemplo, é relativamente simples sintetizar o entrecho dessa obra de Dias Gomes, e assim o fez Décio de Almeida Prado (2009, p. 88): "Politicóide que acaba sendo enterrado no cemitério que ele mesmo edificara e para a inauguração do qual procurara um defunto". É o corpo, portanto, ponto de flexão para o qual o entrecho da farsa se verga. No caso da obra em estudo, tem início com o suplício do corpo sem vida de Mestre Leonel e pela caminhada de expiação de Ambrósio e Zelão. Segue no discurso de Odorico e seu corpo cheio de vida dominando o público de Sucupira e – ao fim – sendo enterrado. Há, ainda, o putrefeito destino do cadáver de Dulcineia, cuja posse gera conflito entre o poder de Odorico e o da tradicional família Cajazeiras.

O fato de o gênero arrimar sua construção não sobre o debate de ideias, mas sobre o corpo – e o corpo humilhado e chagado no caso de *O bem-amado* – não quer dizer que seja desinteressante ao público. Ao contrário, a quantidade de quadros, o ritmo das falas e das ações, as rápidas mudanças no sentido da ação e a introdução de novos elementos dramáticos, todas essas características fazem com que essa obra de Dias Gomes prenda o espectador com interesse no desenrolar das ações, "[…] ganhando força em um ritmo sempre acelerado, até explodir no seu ápice – patético ou irônico" (Prado, 2009, p. 88). A centralidade no domínio dos corpos e não nas ideias é, na verdade, uma exigência do próprio objeto de representação: infelizmente, as práticas políticas em nosso País guardam pouca relevância nas ideias. A transliteração das siglas dos partidos para seus nomes por extenso, por exemplo, não corresponde à práxis dos gabinetes, das prefeituras ou casas legislativas. Há muitas letrinhas que remetem a palavras como "democracia", "República", "social", mas vemos poucos valores democráticos, republicanos e sociais em prática. Por oportuno, é possível remeter ao ensaio de Alfredo Bosi em que o estudioso trata sobre "a escravidão entre dois liberalismos" (Bosi, 1992), a partir do qual compreendemos que o discurso liberal para parte do grupo dirigente nacional era – e ainda é – instrumento no joguete político para salvaguardar os anseios e interesses do próprio corpo político ou individuais. Nesse sentido, a farsa – enquanto gênero literário – é constituída por semelhanças à vida política nacional. Objeto de representação, forma e conteúdo literários coadunam-se nesse texto de Dias Gomes (2019).

Assim, é pertinente retornar ao subtítulo da peça: sendo uma farsa por exigência e adequação ao próprio objeto de representação, o autor já aponta sua crítica à situação patológica dessas práticas políticas e sociais. E, nesse argumento, é possível voltar à ideia de corpo, já que patologias nas práticas políticas são produzidas e produzem sociedades igualmente doentes. Os efeitos dessas relações coletivas plasmam-se individualmente nos corpos das pessoas. Para compreender essa proposição, basta pensarmos nos destinos de Dirceu Borboleta, Dulcineia e Odorico: preso e mortos, respectivamente. São os processos políticos e sociais imprimindo seus sentidos nos corpos.

3. Vida e morte em Sucupira

Prejudicado pelo destino, que não quis que nenhum homem ou mulher morresse em terras de Sucupira desde a inauguração do cemitério, Odorico passa a adotar estratagemas totalmente fora de parâmetro ético para a realização de seu evento político. É curioso pensar que a falta de mortos poderia ser acionada propagandisticamente como realização política do prefeito de Sucupira. No entanto, interessa a Odorico apenas a existência de um defunto para que o cortejo fúnebre torne-se notícia dos avanços estruturais de sua gestão para o município:

> ODORICO: Dentro de três meses, com o primeiro enterro, que será custeado pela municipalidade. (*Surge-lhe uma ideia*) Podíamos até… Oh, não, oferecer um prêmio não ficava bem. Mas custear os funerais e dar certa pompa, isso era mais do que justo. Banda de música, marca fúnebre. E uma inscrição no mausoléu também, assinalando o pioneirismo de defunto, o primeiro a ser sepultado em terras de Sucupira (Gomes, 2019, p. 35, grifo do autor).

Dentro do contexto de enunciação, a proposta de Odorico não parece descabida, há determinada coordenação de elementos pelos quais a morte e o enterro se tornariam estratégia política. A dimensão financeira expressa pelas despesas sendo bancadas pelo poder público e a hipótese absurda, afastada pelo próprio Odorico, de um prêmio ao "vencedor" devem ser compreendidas a partir da lógica da morte como realização de uma ação política. Há, ainda, a dimensão do espetáculo representada pela banda de música e pela marcha fúnebre. É pertinente observar que as dimensões da economia e do espetáculo expressas nessa proposição operam verdadeiramente como técnicas políticas para que Odorico consubstancie seus próprios objetivos. Nesse sentido, interessa pouco o defunto, o objetivo é arrematar capital político a partir do evento, a partir do corpo, da música da bandinha, do confete e do festim, do enterro, dos discursos e da evidência da pessoa do governante que todos esses elementos proporcionariam.

Ao enterrar um corpo, recobrindo o ato com espetáculo "sociopolítico-patológico", Odorico opera de fato com uma grotesca técnica política de controle da vida com efeitos benéficos para a própria carreira. Ele não precisa que todos os corpos de Sucupira tornem-se defuntos, mas apenas um: o suficiente para a inauguração. Há uma espetacularização da morte, não apenas a produção da morte interessa, mas que aquele corpo seja visto e apreciado por todos como uma etapa para o objetivo maior, que é a inauguração do cemitério. Segundo Foucault (2009; 2020), para o exercício do

poder soberano, o suplício e a visibilidade do corpo morto importam para afirmar o quão temível e avassalador é esse poder aos olhos dos súditos; em Sucupira, o grande evento público que Odorico planejava inseria-se como justificativa do próprio poder, da sua permanência política: essas características evidenciam as diferenças no que se refere ao exercício, manutenção e reprodução dessas duas formas de poder. Aliás, é fácil relacionar esse texto da década de 1960 e sua representação das formas de dominação do corpo com a espetacularização televisionada da morte de grupos marginalizados que ocorreu em maior escala no Brasil na década de 1990 e, em menor importância, ocorre até os dias atuais. Não era necessário que a polícia matasse toda a comunidade pobre, mas apenas que houvesse um corpo a ser exposto, analisado, ridicularizado, um "CPF cancelado", desumanizado e que, assim, fosse condutor da manutenção do estado constante de medo, justificando o estado policialesco que supostamente exerce uma guerra às drogas. O poder soberano, ao contrário, não justifica seu poder com a exposição do suplício dos corpos mortos, mas apenas os expõe, o corpo é o próprio enunciado.

Os elementos de farsa em *O bem-amado* (2019) operam na incapacidade política de disciplinar os corpos de Sucupira. Sem o defunto para recobrir seu enterro com aspectos de espetáculo, Odorico vai perdendo capital político para seus adversários. Inclusive para o jornalista Neco Pedreira, que se mostra muito mais astuto que o prefeito, domesticando – por exemplo – o ex-cangaceiro Zeca Diabo. Assim, observamos no texto de Dias Gomes que o controle individual dos corpos – um defunto – e da morte tem reflexos na regulação da população e nas esferas de poder municipais – expresso na disputa de influência política entre Odorico e Neco Pedreira. A princípio, portanto, o objetivo de Odorico não é que todas as pessoas de Sucupira morram, ou a morte por si mesma. O prefeito persegue os efeitos políticos coletivos de uma morte para sua trajetória pessoal; ou seja, a capacidade de controle político dos corpos que permanecem vivos.

Nas Américas, na África e na Ásia vivemos, desde o início da colonização, um Estado de morte. Aqui a morte não é exceção, não é ação de um Estado de exceção, mas de normalidade econômica e jurídica. O parasitismo imperialista daqui sugou os minerais, a carne, o sangue, o suor, os saberes. O homem e a mulher negros escravizados e introduzidos no Brasil como mão de obra foram peças fundamentais para o desenvolvimento capitalista na Europa, já que a miséria daqui era subproduto do excedente a ser investido lá. A introdução do país em posição subalterna na divisão internacional da produção, defesa da monocultura e afastamento jurídico do Estado de assuntos que não sejam a defesa dos interesses da classe dominante resultaram, aqui, em buracos feitos por mãos escravizadas e, na Europa, trilhos de trem e belas butiques. Durante o período de tráfico de pessoas escravizadas no Atlântico, as mortes na travessia podiam girar até em torno de 25% dos viajantes dos porões (Rodrigues, 2018), eram corpos tratados como riscos do negócio, meras "perdas em trânsito" (Ribeiro, 2011). Quando os abolicionistas pleiteavam pelo fim da escravidão no Brasil, um dos argumentos das oligarquias é que isso significaria a derrocada econômica do País, já que a sua espinha dorsal era justamente a exploração econômica dessa mão de obra (Costa, 2008, p. 19). E mais recentemente, por exemplo, esse discurso era aquele de parte de dirigentes sobre o auxílio emergencial oferecido aos trabalhadores pobres brasileiros durante a pandemia mundial do coronavírus, em sua grande maioria negros (Agência O Globo, 2021). Como se vê, há uma continuidade nesse processo: toda busca de garantia mínima da condição humana que represente limites à exploração sem limites da força de trabalho da população mais vulnerável tem como barreira uma suposta gestão

econômica – que paira por sobre as vidas como urubus sobre a carniça. A carne mais barata do mercado continua sendo a negra, "[…] que vai de graça para o presídio e para debaixo do plástico".[2] Há uma lógica, um cálculo macabro, sobre quais vidas serão mantidas e quais estão incluídas nas "perdas do negócio", quantos corpos devem ser preservados para produzir e quantos podem ser escarnecidos e escarnados em programas de televisão ou redes sociais para o espetáculo do medo e do horror. Essas espetacularizações do sofrimento, tão conhecidas na televisão brasileira dos anos 2000 e repetidas nas redes sociais, que impulsionam a curiosidade e a morbidez em busca de cliques, estão, de alguma forma, a reproduzir e reinventar velhas formas de política já denunciadas na representação de Dias Gomes. Esse congraçamento a partir do medo do outro, de sua desumanização e o uso de seu corpo como instrumento político podem ser compreendidas como estratégias de controle da população, como podemos pensar a partir de Foucault (2020) mas que na obra em estudo revela parte dos aspectos nacionais, herança histórica de um país escravocrata e desigual.

Os enunciados – enquanto práticas sociais – estão fundamentalmente vinculados ao tempo e ao espaço. A permanência de sentidos e valores aponta para a continuidade de estruturas sociais e políticas em tempos diferentes no Brasil. "As práticas, tomando-se a palavra em seu sentido mais lato, são o fermento das ideias na medida em que estas visam a racionalizar aspirações difusas nos seus produtores e vinculadores" (Bosi, 1992, p. 194). E as aspirações permanecem as mesmas: extrair a máxima valia do trabalho de corpos postos em perigo, feridos, humilhados. Walter Benjamin já havia escrito em 1940 a seguinte tese sobre o conceito de história: "A tradição dos oprimidos nos ensina que o 'estado de exceção' em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade" (Benjamin, 1994, p. 226). O desprezo à vida, à integridade física e moral do outro, aspectos da vida social corriqueiros em nosso dia a dia, são índices da difusão da morte enquanto valor que impregna práticas sociais. É, portanto, fundante e está na base de formação coletiva e individual na sociedade brasileira a morte generalizada de certos grupos sociais como técnica de controle político dos corpos daqueles que vivos permanecem. Essa perspectiva parece compartilhada por Dias Gomes (2019), que, no subtítulo do texto, registra que sua obra poderia ser lida como uma "farsa sociopolítica". As ações de Odorico são expressões individualizadas das formas de estruturação social e das relações e fluxos de poderes que resultam na constituição do País. E é também patológico, o que pode ser lido no sentido de doentio, ligado à morte em suas consequências, mas não necessariamente como uma de suas finalidades, apenas a graxa das engrenagens.

Em artigo intitulado "O bem-amado? Odorico Paraguaçu, Jair Bolsonaro e os corpos políticos", Mateus Bender e Ronaldo Silva (2022) buscam realizar aproximações entre a personagem literária de Odorico e a figura política do ex-presidente brasileiro. A partir do texto dramático e também da novela *Saramandaia*, do mesmo autor, os estudiosos observaram haver continuidade em estruturas jurídicas e sociais necessárias para o surgimento de determinadas falas, gestos e omissões. Quando os efeitos da pandemia do novo coronavírus são tratados como crise médica e sanitária, não é possível omitir a informação de que o País – que até pouco tempo era a oitava economia mundial – ocupa o 112º lugar em saneamento básico. No Brasil, quatro em cada dez municípios não têm serviço de esgoto (Cabral, 2020), ou seja, é preciso ter em mente

[2] SEU JORGE; CAPELLETTI, Ulisses; NASCIMENTO, Marcelo Fontes do. A carne. In: SOARES, Elza. *Do cóccix até o pescoço*. São Paulo: Maianga Discos, 2002. CD (61'58").

que o Brasil já era e continua sendo uma crise sanitária para a maior parte da população. A falta de leitos tão evidenciada durante a pandemia também não é novidade para a maior parcela da população. Basta perceber que, embora atenda à maior parte da população, os hospitais públicos contam menos de quarenta por cento dos leitos hospitalares. E a quantidade de vagas no atendimento público vai diminuindo a cada ano (Portela, 2019). Não é, portanto, a inauguração de uma realidade social aquilo que foi vivenciado durante o período da pandemia, mas o acirramento do descaso do Estado com a saúde de grande parcela da população acrescido ao fato de que uma parcela menor, mas com maior concentração de riquezas, passa a ser atingida pelas questões sanitárias e médicas potencializadas pela circulação de um vírus naquele momento ainda mortal pela falta de vacinas. O que se observa – no contexto de pandemia – não é o surgimento completo de uma dinâmica de crise sanitária, mas os novos sujeitos afetados por essa crise. E aí está um problema. Embora possa parecer paradoxal, o genocídio apresenta-se enquanto técnica de dominação dos corpos vivos. No entanto, por definição, essa morte há de recair sempre sobre grupos específicos. Acontece que, quando a roleta russa da morte por sufocamento pela falta de oxigênio ocasionada pelo coronavírus, a morte passa a recair – em hipótese – a outras camadas da população: surge o espanto.

O genocídio enquanto elemento constitutivo da mentalidade coletiva nacional é o desprezo pela vida do outro, do diferente, que é sempre o marginalizado, e nunca pela própria vida ou daqueles percebidos como seus semelhantes. Essa mentalidade é fundada na relação com o corpo-mercadoria, o corpo em disponibilidade e disponível, o corpo subalternizado sempre do outro, nunca os corpos dos senhores e de suas famílias.

A campanha de Odorico começa no translado do corpo de Mestre Leonel. Para estabelecer uma metáfora, é possível dizer que o corpo do marinheiro é o palanque em que Odorico primeiro pisa para se lançar em campanha. O defunto é um corpo baldio que tem em morte a acolhida dos únicos que olharam por ele em vida, Mestre Ambrósio, Zelão e outros pescadores: “A gente sempre dava para ele as sobras da pescaria: pititinga, chicharro, peixe miúdo” (Gomes, 2019, p. 14). É importante observar que essa mendicância não foi sempre a sua condição: “Sabe o que é um mestre de saveiro respeitado como ele foi chegar ao fim da vida tendo quase que pedir esmolas?” (Gomes, 2019, p. 14). Leonel é descartado enquanto ser humano no momento em que sua condição física impossibilitou a exploração de seu trabalho. Como não há quem requisite o corpo, Odorico toma-o para si e estabelece o início do seu capital político. E, na caracterização desse homem morto, toda sua agrura e seu sofrimento em vida são adornos de dor que potencializam o espetáculo que é feito por Odorico a partir de sua miséria, há uma espetacularização que não está na condição em si da precariedade do defunto, mas no objetivo político a ser alcançado pelo futuro prefeito nesse procedimento.

A partir de sua chegada à prefeitura com os mórbidos juros desse investimento, Odorico lança-se à cruzada para a inauguração do cemitério. E, para isso, dentre os moradores de Sucupira, deveria aquinhoar mais um cadáver. É o que revela a manchete do jornal de Neco Pedreira ao anunciar a nomeação de afamado cangaceiro para delegado da cidade: “Zeca Diabo já fez perto de trezentos defuntos; Odorico tem esperança de que ele faça alguns para inaugurar seu cemitério” (Gomes, 2019, p. 81). Conforme mencionado ao tratarmos no início do texto sobre as proposições teóricas, segundo Foucault (2009), o poder sobre a vida é também uma técnica política e, como tal, guarda conjunto de procedimentos. Em um país como o Brasil, essa técnica opera

em grande parte com farta distribuição das imagens e ideias de medo, violência, autoritarismo, desprezo, arrogância. No entanto, a ação do Estado na consecução dessas características não recai sobre qualquer cidadão aleatoriamente. Usar o corpo *baldio* de mestre Leonel como plataforma política é aceitável dentro dessa lógica. Colocar qualquer cidadão de Sucupira em risco, ao contrário, não é aceitável. A vida das elites não pode ser reduzida a objeto nas disputas políticas, pois esses sujeitos são atores dessas mesmas disputas.

Após uma série de infrutíferas tentativas de Odorico, finalmente alguém morre em Sucupira. Acontece que esse não é um corpo abandonado, um corpo passível da humilhação de ser emulado em "palanquinho" de um aspirante a prefeito. Quem morre é uma das irmãs Cajazeiras. Há um tio, há um pai que – mesmo morto – consegue interferir no destino dos vivos: "*O coronel Hilário Cajazeira entra. É um velho fazendeiro já de idade avançada, mas ainda rijo, como bom sertanejo. Ao verem-no*, *Doroteia e Judiceia vão a seu encontro"* (Gomes, 2019, p. 98, grifo no original). O político de oportunidade e de discurso demagógico tem agora que se medir com as velhas forças constitutivas do país, o poder do coronelismo que tanto caracterizou muitos rincões do Brasil e cuja imagem permanece ainda viva no imaginário político nacional. As irmãs Cajazeiras sobreviventes vão ao encontro do tio, demonstrando as novas proporções de forças políticas que se rearranjam no palco, já que, para isso, se afastam de Odorico.

Importante teórico sobre o tema do coronelismo, Victor Nunes Leal (2012) define como um sistema político que se caracteriza pela intrincada rede de compromissos recíprocos que se estendia desde o poder municipal e alcançava a presidência da República, passando pelo executivo estadual, que era o elo mais instável dessa relação. Objetivamente, estabeleceu-se, segundo Leal (2012), pela confluência do federalismo, como seu fato político que foi estabelecido pela Primeira República em substituição ao centralismo imperial e, como conjuntura econômica, a decadência dos negócios dos grandes fazendeiros, acarretando o enfraquecimento do poder dos coronéis frente a seus rivais e, também, os dependentes políticos e econômicos. Assim sintetizou José Murilo de Carvalho:

> Nessa concepção, o coronelismo é, então, um sistema político nacional, baseado em barganhas entre o governo e os coronéis. O governo estadual garante, para baixo, o poder do coronel sobre seus dependentes e seus rivais, sobretudo cedendo-lhe o controle dos cargos públicos, desde o delegado de polícia até a professora primária. O coronel hipoteca seu apoio ao governo, sobretudo na forma de votos. Para cima, os governadores dão seu apoio ao presidente da República em troca do reconhecimento deste de seu domínio no estado. O coronelismo é fase de processo mais longo de relacionamento entre os fazendeiros e o governo. O coronelismo não existiu antes dessa fase e não existe depois dela. Ele morreu simbolicamente quando se deu a prisão dos grandes coronéis baianos, em 1930. Foi definitivamente enterrado em 1937, em seguida à implantação do Estado Novo e à derrubada de Flores da Cunha, o último dos grandes caudilhos gaúchos (Carvalho, 1997, n.p).

É, no entanto, difícil concordar com o historiador quanto à decretação da morte simbólica do coronelismo na cultura brasileira, e o texto de Dias Gomes (2019) faz testemunho dessa permanência. A peça foi escrita em 1962, um pouco antes, portanto, do golpe civil-militar de 1964. As classes médias urbanas, nos seus variados arranjos político-ideológicos, já disputavam poder com o grupo tradicional agrário-exportador, especialmente depois das reconfigurações que se estabelecem a partir do fim da Primeira República. E esse embate está – de certa forma – configurado na cena descrita: na rubrica, Hilário Cajazeira é descrito como homem idoso, "velho fazendeiro", e esse sintagma nominal é seguido de conjunção de valor adversativo, o que expõe aparente contrariedade, para dizê-lo "rijo". É uma construção metafórica que pode estabelecer aparência com a própria força do coronelismo naquele momento, com o recuo do patrimonialismo e o avanço da burocracia e das suas técnicas políticas novas. Hilário Cajazeiras representa um poder que não tinha mais suas bases econômicas e políticas de sustentação, mas que permanecia ideológica e objetivamente imponente, atuante, capaz de disputa. Odorico é, também, chamado de coronel na cena inaugural quando Demerval e mestre Ambrósio chamam o futuro prefeito de "Coronel Odorico". Considerando que nada leva a crer que Odorico seja membro da guarda nacional ou militar e, menos ainda, que disponha de grandes fazendas, conclui-se que, saindo da boca de Demerval e mestre Ambrósio, "coronel" funcione como espécie de metonímia para o tratamento de figuras de poder, o que enfatiza a sobrevida simbólica e produtiva do termo. É pertinente ressaltar que, embora haja leituras que idealizam a cidade de Sucupira como pequena e isolada região de um Nordeste imaginado, não há essa descrição na obra. Ao contrário, o que é permitido ao leitor e aos espectadores conhecerem é que a cidade está inserida em circuitos mais amplos do capital com os veranistas, ou seja, nos fluxos monetários e humanos que atrelam as pequenas cidades aos centros urbanos maiores e, sucessivamente, até as cadeias globais. Erro pensar em isolamento, romantizar e "inventar" um Brasil e especialmente um Nordeste.

Vendo esvair-se de sua mão o corpo de Dulcineia para os domínios de direito e de poder da família, o prefeito exaspera-se:

> ODORICO: Eu nunca podia esperar isso de vocês! Uma traição! Mas não pensem que me entrego facilmente. Vou para as ruas, vou fazer comícios, vou lutar de armas na mão, mas *esse defunto ninguém me tira!* (Gomes, 2019, p. 102, grifo nosso).

A disputa pelo corpo morto está na esfera do domínio, do assenhorear-se. E, por outro lado, opera as engrenagens políticas como uma técnica específica, já que Odorico espera adesão popular. É, inclusive, relevante observar que a causa para a retenção do corpo é apresentada de maneira personalíssima – "ninguém me tira" –, embora seu exercício esteja transpassado pelo coletivo enquanto exercício de poder-técnica –"vou para as ruas, vou fazer comícios".

Ampliando a perspectiva, resta, portanto, observar os dois corpos e perguntar qual a diferença? Quais elementos qualificam a distância entre o corpo baldio de mestre Leonel e o corpo em disputa de Dulcineia Cajazeira? Leonel é caracterizado por sua profissão: é mestre de saveiro. Dulcineia, embora seja mestre do grupo escolar, é reconhecida pelo sobrenome. Ao buscar um corpo qualquer para enterrar em seu cemitério, Odorico tenta impor às antigas elites os mesmos expedientes utilizados com as classes subalternizadas. E é nesse ponto que sua carreira tem um fim. Seu erro não foi

querer um corpo para seu espetáculo de inauguração, mas abrir o círculo de efeito da morte como prática para grupos que não são os excluídos.

conclusão

A construção do presente estudo partiu de breve apresentação sobre *O bem-amado* (2019) de Dias Gomes, buscando evidenciar que a escolha do gênero dramático da farsa tem forte importância para a interpretação de seu enunciado. Ao representar a vida política brasileira, a farsa mais ou menos se impõe enquanto forma artística: o riso grosseiro e o bufão são também qualidades do objeto de representação. É central para a reflexão proposta no artigo a dimensão corpórea do riso da farsa e essa característica descrita conforme Pavis (2008) conduzirá o restante da argumentação.

Em seguida, foram apresentadas ideias sobre a gestão da vida como técnica política de controle dos corpos individualmente e do coletivo social (Foucault, 2020): no Brasil a morte de negros, pobres, indígenas, população LGBTQIA+ e outros grupos socialmente excluídos funciona como técnica de dominação política, consiste em espalhar bala e bomba pelas periferias, favelas e outros espaços de exclusão; sentimento de medo e insegurança no asfalto. E, entre uma e outra, elites econômicas e políticas beneficiando-se dessa orquestração do caos. A menção a teóricos como Esposito (2021); Michael Hardt e Antonio Negri (2001); Giorgio Agamben (2017); Achille Mbembe (2018); Judith Butler (2017, 2022); Andityas Soares de Moura Costa Matos e Francis Garcia Collado (2021) e até mesmo Foucault (2009, 2020) não busca estabelecer parâmetros objetivos e rígidos para pensar sobre a representação do corpo e as técnicas de poder na obra de Dias Gomes (2019). Ao contrário, ensaiou-se incluir o autor de *O bem-amado* nessa cadeia de reflexões, estabelecendo-o, assim como ensina Bakhtin (2008), como um ideólogo dos problemas de seu próprio tempo.

Na análise do texto literário, é identificada a dicotomia dessa técnica sendo operada sobre o corpo baldio de Mestre Leonel e sobre o corpo em disputa de Dulcineia Cajazeira. A diferença na possibilidade de exercício do poder entre esses dois corpos é ilustrada pela obra literária e foi recentemente atualizada e reafirmada pela fala do governador em exercício do estado do Rio de Janeiro em 2024 que, ao comentar uma abordagem truculenta da polícia militar a jovens negros filhos de diplomatas africanos, disparou que "[…] é difícil para o policial saber quem é filho de rico" (Veja Rio, 2024, n.p.). Em sua busca de exercício do poder sobre os corpos e fortalecimento do próprio poder político, Odorico só tem sucesso em um dos casos, pois, ao procurar exercer seu poder sobre o corpo de Dulcineia da mesma maneira que fizera com Mestre Leonel, encontra os limites econômico-sociais dessa prática.

Por fim, resta considerar que o presente ensaio vem para se somar a outros estudos que consideram as relações entre as formas de exercício de poder sobre o corpo na obra de Dias Gomes (2019). Autores orientados por diferentes marcos teóricos e estudando gêneros distintos da produção do escritor soteropolitano têm contribuído significativamente para o avanço dos estudos de sua obra. Nessa seara, estão estudos mais gerais como o artigo "Povo, revolução e Brasil por Dias Gomes (1962-1966)", no qual Paulo Renato Silva considera sobre a grande produtividade de ideias no campo progressista brasileiro no início da década de 1960 e situa Dias Gomes como um dos que "[…] procurou colaborar para uma transformação revolucionária da sociedade brasileira" (Silva, 2001, p. 120). Olhando para a produção televisiva, mais

especificamente a novela *Saramandaia*, Dilma Beatriz Rocha Juliano (2014) analisa a dimensão política do corpo exposto da personagem Dona Redonda, enfatizando que o autor "[…] faz, pela ambiguidade tragicômica, uma transgressão literária para o gênero folhetinesco, mostrando a norma e o risível dela enquanto índices melodramáticos reconhecíveis na teledramaturgia" (Juliano, 2014, p. 33). Por sua vez, Geice Peres Nunes e Mauro Dillmann estudam *O bem-amado* abordando as imagens literárias que satirizam "[…] a construção do cemitério como projeto ineficiente, de pouca prioridade social, demonstrando crítica à estrutura sócio-política então vigente e analogia às contestações da construção de Brasília" (Nunes; Dilmann, 2021, p. 477). Esses três artigos fazem um pequeno apanhado da produção que aborda a obra literária e televisiva de Dias Gomes e que contribuem para o recorte de análise proposto.

referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*. Estado de sítio, Homo Sacer, IV, 2. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017.

AGÊNCIA O GLOBO. "Vai quebrar o Brasil", diz Bolsonaro sobre volta do auxílio emergencial. *Economia – iG*. [S.l.], 29 jan. 2021. Disponível em: https://economia.ig.com.br/2021-01-29/vai-quebrar-o-brasil-diz-bolsonaro-sobre-volta-do-auxilio-emergencial.html. Acesso em: 2 ago. 2024.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski.* Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso.* Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BENDER, Mateus; SILVA, Ronaldo. O bem-amado? Odorico Paraguaçu, Jair Bolsonaro e os corpos políticos. *In*: VERONESI, Josiane Rose; KONRATH, Ângela Maria. (Orgs.). *Espelhamentos*: direito e literatura. Florianópolis: Emais, 2022.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, A. *A dialética da colonização.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BUTLER, Judith. *A vida psíquica do poder*: teorias de sujeição. Trad. Roberto Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BUTLER, Judith. *Vida precária*: os poderes do luto e da violência. Tradução de André Liebber. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

CABRAL, Umberlândia. Quatro em cada dez municípios não têm serviço de esgoto no país. *Agência IBGE Notícias*. Rio de Janeiro, 22 jul. 2020. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/28326-quatro-em-cada-dez-municipios-nao-tem-servico-de-esgoto-no-pais. Acesso em: 3 fev. 2024.

COSTA, Emília Viotti da. *A abolição*. São Paulo: Editora da Unesp, 2008.

ESPOSITO, Roberto. *Bios, biopolítica e filosofia*. Trad. M. Freitas da Costa. Lisboa: Edições 70, 2021.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: nascimento das prisões. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2009.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I*: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Trad. Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JULIANO, Dilma Beatriz Rocha. Dona Redonda: uma personagem, um corpo político. *Revista Polifonia: Estudos da Linguagem* v. 21, n. 30, p. 55-70, 2014. Disponível em:

https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/1632. Acesso em: 9 ago. 2024.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto*: o município e o sistema representativo no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa; COLLADO, Francis Garcia. *Para além da biopolítica*. Trad. Andityas Soares de Moura Costa. São Paulo: Sobinfluência, 2021.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

NUNES, Geice Peres; DILLMANN, Mauro. Vote num homem sério e ganhe um cemitério": discursos de crítica política na obra O bem-amado, de Dias Gomes. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais* v. 13, n. 25, p. 477-499, 2021. Disponível em: https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/11663. Acesso em: 8 ago. 2024. DOI: https://doi.org/10.14295/rbhcs.v13i25.11663.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PORTELA, Graça. *Relatório aponta redução no número de leitos no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz – Fiocruz, 25 abr. 2019. Disponível em: https://portal.fiocruz.br/noticia/relatorio-aponta-reducao-no-numero-de-leitos-no-brasil. Acesso em: 10 abr. 2024.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RIBEIRO, Alexandre Vieira. Perdas em trânsito: mortalidade escrava na travessia Atlântica. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, XXVI Simpósio Nacional de História, Anpuh, 2011. *Anais*... São Paulo: Anpuh, n.p. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308099903_ARQUIVO_texto_alexandre_ribeiro_junho_2011.pdf. Acesso em: 29 jul. 2024.

RODRIGUES, Jaime. Navio Negreiro. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; GOMES, Flávio. (Orgs.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SILVA, Paulo Renato da. Povo, revolução e Brasil por Dias Gomes (1962-1966). *Cadernos AEL*, v. 8, n. 14/15, p. 119-149, 2001. Disponível em: https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/ael/article/view/2494. Acesso em: 8 ago. 2024.

VEJA RIO. "É difícil para o policial saber quem é filho de rico", diz Claudio Castro. *Veja Rio*, Rio de Janeiro, 10 de julho de 2024. Disponível em: https://vejario.abril.com.br/cidade/claudio-castro-defende-pm-critica-itamaraty-abordagem-racista. Acesso em: 4 ago. 2024.

Águas de vida e de morte no Recife velho: alegoria e história em "No Riacho da Prata", de Gilberto Freyre

Waters of Life and Death in Old Recife: Allegory and History in "No Riacho da Prata", by Gilberto Freyre

Autoria: João Batista Pereira
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-0425-9736
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5017161166804446
Autoria: João Lucas Souza da Silva
ORCiD: https://orcid.org/0009-0005-1708-6802
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4311449877431257
Autoria: Gabriel Rodrigues de Morais
ORCiD: https://orcid.org/0009-0008-3484-6705
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2486200568625138

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.228003
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/228003
Recebido em: 15/08/2024. Aprovado em: 19/01/2024.
Editores responsáveis: Bruna Martins Coradini e Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 25, jul./dez. 2024. eISSN: 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/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
PEREIRA, João Batista; SILVA, João Lucas Souza da; MORAIS, Gabriel Rodrigues de. Águas de vida e de morte no Recife velho: alegoria e história em "No riacho da Prata", de Gilberto Freyre. *Opiniães*, n. 25, jul./dez. p. 105-123, 2024. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.228003. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/228003. 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 *Opiniães* 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.

águas de vida e de morte no recife velho: alegoria e história em "no riacho da prata", de gilberto freyre

Waters of Life and Death in Old Recife: Allegory and History in "No Riacho da Prata", by Gilberto Freyre

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.228003

João Batista Pereira[1]
Professor Adjunto da Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), Recife, PE, Brasil.
https://orcid.org/0000-0002-0425-9736
http://lattes.cnpq.br/5017161166804446
joao.batistapereira@ufrpe.br

João Lucas Souza da Silva[2]
Graduando em Letras na Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), Recife, PE, Brasil.
https://orcid.org//0009-0005-1708-6802
http://lattes.cnpq.br/4311449877431257
joao.souzasilva@ufrpe.br

Gabriel Rodrigues de Morais[3]
Graduando em Letras na Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), Recife, PE, Brasil.
https://orcid.org/0009-0008-3484-6705
http://lattes.cnpq.br/2486200568625138
gabriel.rmorais@ufrpe.br

[1] Doutor em Teoria da Literatura, pela UFPE, atua como professor no Departamento de Letras e no Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, na UFRPE, onde lidera o Grupo de Pesquisa "Teorias em Diálogo". Desenvolve estudos relacionados à alegoria como recurso analítico da crítica literária e sobre a figuração do insólito e do fantástico em narrativas brasileiras.
[2] Cursa Licenciatura em Letras – Português e Espanhol, é bolsista de iniciação científica Pibic (CNPq), e integra o Grupo de Pesquisa "Teorias em Diálogo", atuando em investigações relacionadas à alegoria, à história e ao fantástico pernambucano.
[3] Cursa Licenciatura em Letras – Português e Espanhol, é bolsista da iniciação científica Pibic (CNPq), e integra o Grupo de Pesquisa "Teorias em Diálogo", desenvolvendo estudos sobre memória e suas relações com o estranho, o fantástico e o maravilhoso.

Resumo
Este artigo visa analisar o conto "No riacho da Prata", de Gilberto Freyre. Norteado por reflexões de Benjamin (1987), Grawunder (1996), Quintiliano (1836), Hansen (2006), Auerbach (1997), Goethe (2005), Todorov (2014) e Cascudo (2012; 2015), buscou-se identificar o sobrenatural no relato ressaltando como crendices da cultura oral nordestina são transfiguradas literariamente. Condicionado pela abordagem dialética, adotamos a água como categoria analítica, enfocada sob as óticas da purificação, propiciada pelos banhos, e das suas funções mágicas. Com a leitura alegórica revisitamos essas práticas na história e entendemos como se estruturaram as relações sociais, religiosas e místicas nas festas de São João em Recife. Com a interseção entre mitos antigos, relatos cristãos e a conotação profana na origem dos banhos, percebemos a influência das culturas africana e indígena nesses ritos entre os habitantes da capital pernambucana. Ademais, o caráter mágico das águas ressalta faces do sincretismo religioso recifense, por prenunciar a vida e a morte através de simpatias e adivinhações, conforme vivenciado pela protagonista da narrativa freyriana. Concluímos que a representação desses cultos se mostrou como uma expressão social em declínio, cujo valor pôde ser restituído neste trabalho, ao recuperar os significados dos banhos e das funções mágicas das águas no Nordeste.

Palavras-chaves
Gilberto Freyre. Funções mágicas. Banhos. Águas. Alegoria.

Abstract
This article aims to analyze the tale "No Riacho da Prata", by Gilberto Freyre. Guided by reflections from Benjamin (1987), Grawunder (1996), Quintiliano (1836), Hansen (2006), Auerbach (1997), Goethe (2005), Todorov (2014) and Cascudo (2012; 2015), the study seeks to identify the supernatural elements within the narrative, emphasizing how legends from Northeastern oral culture transformed into literary form. The article adopts water as a category, examining the perspective of purification, facilitated by baths, and the magical functions. By an allegorical reading, this study revisits these practices throughout history gaining insights into social, religious, and mystical structures during St. John's festival in Recife. The intersection of ancient myths, Christian narratives, and profane connotations surrounding the origin of these baths, reveals the influence of African and indigenous cultures in shaping these rituals among the inhabitants of Recife. The magical nature of water highlights facets of Recife's religious syncretism, foreshadowing both life and death through rituals and superstitions, a theme experienced by the protagonist in Freyre's narrative. The representation of cultural practices emerges as a fading social expression, however its value is restored through this work, which uncovers the meanings behind the baths and the magical functions of water in the Northeastern context.

Keywords
Gilberto Freyre. Magical functions. Baths. Waters. Alegory.

introdução

O que pode ser resgatado por meio das lembranças e por que rememorar o passado? Essas indagações se aproximam do que usualmente entendemos como contemporâneo, haja vista que uma volta ao passado tem sempre conexão com o presente. O sujeito que vivencia esses entrelugares experimenta um movimento dissociativo: ele não nega integralmente seu tempo, que não se dilui por completo, mas dele não se afasta, tornando-se nostálgico. Giorgio Agamben, em *O que é o contemporâneo?,* apresenta esse horizonte para compreender o termo, suas diferenças e suas relações, e como ele referenda a atuação do homem no mundo, cuja presença pode levar a novas percepções da história. Essa definição exige que o indivíduo mantenha uma relação singular com o seu tempo, pois viver a contemporaneidade "é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo" (Agamben, 2009, p. 59).

Sob essa ótica, refletir sobre o contemporâneo leva a reconhecer esse tempo imbricado na existência, a ser vivido no presente, diferindo da nostalgia, que absorve o passado com saudosismo. O contemporâneo experiencia a vida verdadeiramente, pois é engolido pela "febre da história". Em consequência disso, o sujeito histórico que vivencia sua época, dela dissocia-se e toma distância, levando-o a descobrir sua obscuridade. Assim, pode-se entender a concepção de Agamben para o sujeito contemporâneo como "aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro" (Agamben, 2009, p. 62). O olhar nas luzes e na escuridão o estimula a desvendar o silenciado, a revelar o escondido e trazê-lo à tona, pois todos os tempos são, para quem deles experimenta a contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é quem é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. A partir do olhar fixo em seu momento histórico, o artista busca transformá-lo por meio da arte, por exemplo, movimento que a ela não se restringe. Nesse escopo, é lícito relacionar a possibilidade de transformação histórico-social ao ato de desvendar a obscuridade:

> Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de "citá-la" segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (Agamben, 2009, p. 72).

Refletir sobre a ideia de contemporâneo leva a possibilidades interpretativas diversas. Benjamin já havia problematizado como o tempo pode ser resgatado para diluir fronteiras e estabelecer novos paradigmas para repensar a realidade. Em "Sobre o conceito da história", ele aborda temas como a história, o historicismo, o materialismo histórico, o sujeito histórico e sua consciência. Não à toa, dois termos relacionados à palavra história, *Geschichte* e *Historismus*, povoam a língua alemã para referenciar o passado: o primeiro alude a episódios pregressos, enquanto o segundo busca um entendimento dos acontecimentos do passado. Há, portanto, uma distinção entre os fatos históricos, sua interpretação e posterior incorporação à História: por não comportar todos os fatos, ela seleciona alguns e apaga outros. Essa relativização do que plasma o curso da

história levou Benjamin a propor um "encontro secreto" entre as gerações passadas e atuais, indagando: "Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?" (Benjamin, 1987, p. 223).

Essas digressões sugerem que o passado está no presente e dirige um apelo constante por reconhecimento, uma vez que a história é "objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'" (*ibidem*, p. 229). O momento presente é onde o sujeito vive a experiência da realidade, sente o peso da história e lembra da sua finitude, do fim dos tempos, que é o fim do seu próprio tempo. Nesse contexto ganha visibilidade o historicismo, que cria meios de interpretar a história oficial:

> Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador, ele vem também como vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado centelhas de esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não cansa de vencer (Benjamin, 1987, p. 224).

Sob a lente do ideário benjaminiano, esse historiador privilegiado deve requisitar como instrumental analítico o materialismo histórico, propício para revisitar a história a contrapelo, sem cair em conformismos ou lugares comuns, uma vez que a sua importância nessa revisão histórica é apontar a barbárie de geração em geração. O materialismo histórico, para Benjamin, é uma lupa pela qual se olham resquícios e vestígios do passado, o amplificador que dissemina vozes emudecidas, criando um sujeito histórico que conhece o seu posicionamento em relação à sociedade, à política e a si mesmo. Além de reconhecer a história formada pela luta de classes, ele também deve conhecer o "conhecimento", em um constante exame de sua consciência e de suas contradições.

As leituras de Agamben e de Benjamin, por caminhos diversos, sinalizam para formas de perscrutar o passado e, a partir de sua rememoração, repensar o presente, problematização que alcança este artigo, detido em analisar a presença de lendas e crendices no conto "No riacho da Prata", de Gilberto Freyre. A partir do que é apresentado no livro *Assombrações do Recife velho*, nota-se quão fundamentais são as assombrações no imaginário de uma comunidade: elas são a transfiguração do encontro entre o mundo dos mortos e dos vivos, pois todos que passaram por este mundo, os que estão nele e aqueles que virão, deixam suas marcas e lembranças nos substratos da cultura. A primeira parte da obra traz casos que resgatam a atmosfera sobrenatural do Recife velho. Situados no fim do século XIX e início do século XX, eles foram coligidos pelo sociólogo pernambucano como resquícios do passado sobrenatural da cidade, o que ia de encontro ao cientificismo, que negava os mistérios e as coisas-de-outro-mundo. Por seu turno, na segunda parte, são mencionadas casas onde houve aparecimentos de assombrações, leitura que resgata o *pathos* decadente do regime açucareiro e dos senhores de engenho. Em suma, pode-se afirmar que a obra resgata um imaginário perdido no passado, critica a ciência e expressa as agudas mudanças sociais ocorridas na cidade de Recife.

À luz dessas digressões sobre a ideia de contemporâneo, a história, em liame com o componente ficcional presente na obra de Gilberto Freyre, permite identificar de que forma a literatura pode ser assimilada como um registro que ultrapassa a estética, atualizando o que foi silenciado pelas ideologias de cada época. Sob esse prisma, os dois

estatutos, na crítica literária e neste artigo, são coadunados pela alegoria como categoria analítica, cuja etimologia tem duplo significado, revelador dos atos de falar e de interpretar o mundo. A dupla face portada por essa figura de linguagem permitirá resgatar marcas e vestígios presentes no conto "No riacho da Prata", haja vista que ele mimetiza o mundo assombrado do Recife velho, dialoga com a história e remete às simpatias e às superstições das festas de São João. Ao fim e ao cabo, esses referentes permitem analisar como a presença da água no tempo, no espaço e nas ações da personagem, alegoriza tradições e crendices que repousam no passado, cujo resgate surge como uma ação ética a ser cumprida no presente.

1.

Arte e ornamentação artística nem sempre estiveram atreladas à estética. Pode-se afirmar que a necessidade foi a ação motivadora do que chamamos da primeira "arte primitiva". Através da analogia, por exemplo, o homem primitivo associava objetos de sua realidade a sons de animais, que o alertavam sobre os perigos a serem enfrentados, associação que mostra uma visão utilitária presente na existência. Se categorizamos essas primeiras "manifestações artísticas", vinculadas à necessidade de se comunicar, indicar lugares, abrigo e outras ações da mesma natureza, o critério de utilidade é anterior ao estético. Assim, pode-se inferir que a antropomorfização foi uma das marcas artísticas seminais produzidas pelo homem: para manter vivos os legados da vida, as sociedades simbolizavam ritos de passagem, vivências e celebrações, na intenção de transmitir seus feitos para a posteridade, o que condiciona o emprego da analogia antropomórfica às origens da arte: "Na tentativa de interpretação, como centro do cosmos, ele (o homem), assume atitude animista, como a consequente antropomorfização, imaginando deuses, atribuindo-lhes formas, criando maneiras de aplacá-los em seus momentos de fúria" (Grawunder, 1996, p. 31).

Nota-se, pois, desde longínquos tempos, a preocupação com a preservação da memória nas sociedades, seja sob o ponto de vista utilitário, seja para preservar a vida por meio da simbolização. O primeiro, centrado na solução de problemas práticos, como a caça e a defesa contra invasores, exemplifica a busca do homem pela manutenção da vida. O segundo era percebido como a continuação da própria vida, através da memória, dissolvendo os limites de espaço-tempo, numa figuração *post-mortem*. Portanto, há pertinência em reconhecer que a alegoria surge como derivação dos processos de antropomorfização e de simbolização forjadas pela analogia. Ao relacionar as formas míticas como fundamentos iniciais para uma expressão humana, Grawunder deixa entrever uma transição que migra do analógico e do simbólico rumo ao alegórico. Para a apreensão das "formas superiores", exige-se captar as formas sensíveis por meio de imagens, o que permite afirmar que a aparição primeira das formas se deu pela ligação entre objetos e pensamentos, revisto pelas tipologias da utilidade e da simbolização, processo que passou da analogia para a alegoria.

Ao sair de um universo percebido como "primitivo", que buscava expressar o não dito pelo mundo sensível, a possibilidade de a alegoria externar outras visões de mundo ganhou projeção na Grécia e no mundo latino, quando essa figura de linguagem assimilou funções na oratória, na retórica e no universo poético. Uma referência nessa discussão é a obra *Instituições oratórias*, de Quintiliano, que trata da retórica e da eloquência no discurso, destacando a presença dos tropos e suas ramificações na

construção das figuras de linguagem. Sabe-se que, conceitualmente, "tropo é a mudança de uma palavra, ou de uma oração de sua significação própria para outra" (Quintiliano, 1836, p. 141). O ornato, por sua vez, seria o "embelezamento do discurso", que busca o convencimento do leitor ou do receptor. Assim, o tropo faz parte do ornato, sendo este uma derivação daquele. Em decorrência disso, a mudança dos tropos, quando centrada em uma palavra ou oração, acarreta a metáfora; se ocorrer com mais de uma palavra ou com uma oração, dá-se a alegoria.

As relações retóricas decorrentes dessas figuras de linguagem ensejam entender que a semelhança, a oposição, a compreensão do todo pela parte e a conexão entre elas são os meios pelos quais pode haver as mudanças de tropos e o embelezamento do discurso. A metáfora e a alegoria derivam desse processo. Da semelhança deriva a metáfora, "pois transfere-se o nome, ou o verbo do lugar, em que é próprio, para aquele, em que, ou não é próprio, ou o metafórico é melhor que o próprio" (Quintiliano, 1836, p. 144). Desse modo, a metáfora passou a ser considerada como um melhoramento de nomes, verbos, termos e orações, uma preparação, enfim, para o que seria abalizado pelo ornato. A alegoria, por sua vez, é a extensão da ideia de metáfora: marcada pela oposição, ela mascara o conteúdo que quer expressar, sendo um dizer outro, algo diferente do sentido original. Dessa maneira, ela diferencia-se da metáfora por não se retrair a termos isolados, buscando orações e textos inteiros. Ao mascarar os sentidos, a alegoria traz à superfície diferentes termos com significados "ocultos", conotação apropriada para o discurso voltada aos múltiplos matizes exigidos pela retórica e pela oratória.

Essa concepção da alegoria foi amplamente utilizada pelos poetas gregos e romanos. A esse respeito, João Adolfo Hansen reitera a amplitude interpretativa desse recurso linguístico, que enseja "dizer B para significar A" (Hansen, 2006, p. 7). A etimologia da palavra em grego, *állegorein,* já traduz um duplo significado: falar e interpretar. De forma mais ampla, a alegoria na poesia greco-romana é assimilada como um modo de dizer em palavras e outrem sentido, leitura que ultrapassa a definição de Quintiliano, afigurada como um "tropo de salto contínuo, ou seja, toda ela apresenta incompatibilidade semântica, pois funciona como transposição contínua do significado próprio pelo figurado, por isso, ela é também uma espacialização prevista do inteligível (ou próprio) no sensível (o figurado)" (*ibidem*, p. 31). Desse modo, pode-se dizer que a alegoria nega o estatismo e pressupõe a mobilidade de sentidos, alongando as funções da comparação e da metáfora, estágios iniciais para sua atuação. Hansen lembra, ainda, que nesse período pode ser identificada a alegoria perfeita ou enigma, destacada pelo hermetismo, sem nenhum sentido próprio representado. Ela está no terreno da obscuridade, sem clareza na sua composição, só podendo ser entendida se conhecida a situação na qual o emissor se encontra. A imperfeita, quando o sentido está em concomitância com a clareza, encontrada na fábula, exemplo prático de seu uso, que envolve animais e busca transmitir um sentido moral. E, a incongruência, que se dá pela contrariedade, não respeitando a ordenação requerida para a efetivação do conceito.

Essas concepções, predominantes na poética greco-latina, assumiriam outras funções na Idade Média, quando os Padres da Igreja encararam esse recurso estilístico como um artifício para interpretar as Sagradas Escrituras. É nesse diapasão que Erich Auerbach propôs uma visão inovadora para a alegoria, nominando-a de alegoria figural. Na genealogia do termo, ele situa seu surgimento no último século antes da era cristã. Inicialmente, seu desenvolvimento decorreu da influência helênica na retórica latina, quando a plurissignificação da palavra "figura" auxiliou na mudança de perspectiva que os retóricos latinos atribuíram ao conceito. Em um segundo momento, os Padres da Igreja

apropriaram-se da ideia de figura, atribuindo-lhe função hermenêutica, ação condicionada à mutabilidade da sua morfologia, que remete a termos com radicais semelhantes, como *fingere, figulus, fictor* e *effigies*, que significam "forma plástica" (Auerbach, 1997, p. 13). A abrangência dessas palavras latinas, que desaguam da concepção de forma plástica para a de figura, deixa entrever que se pode distinguir esta da forma, devido ao uso político e propagandístico; que seu formato geométrico, fundido a algum modelo, convida à ideia de cópia; e, que, por último, ela pode ter um significado atrelado à aparência externa.

À luz desse contexto, o conceito de figura muda para alegoria figural na Idade Média, quando os Padres da Igreja a encararam como "algo real e histórico que anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica" (*ibidem*, p. 17). E, em contraposição ao entendimento que perdurou antes da era cristã, ligado ao léxico, à forma, ao "esquema" e à moldura, no Cristianismo, a visão de figura esteve atrelada à história, pois buscava um preenchimento concreto da forma e, como consequência disso, ela denota algo real. Figura já não é mais só forma, é matéria que transcende a estética, quando ocorre um alinhamento espiritual entre as figuras históricas. "As figuras históricas reais devem ser interpretadas espiritualmente, mas a interpretação aponta para um preenchimento carnal e, por conseguinte, histórico – pois a verdade fez-se carne ou história" (*ibidem*, p. 31). Esta citação leva à prefiguração e ao preenchimento: o primeiro termo é a interpretação de que pessoas e acontecimentos passados rementem a significados futuros: Cristo foi prefigurado na figura de Adão e Moisés. Estes confirmam a ideia de que aquele "se fez carne e conviveu entre nós", denotando que a prefiguração antes insinuada se tornou real e histórica. Sob esse prisma, São Tomás de Aquino, entre outros doutores da Igreja, instaura uma hermenêutica, "uma interpretação viva, figural, pois seu pensamento era bastante histórico e concreto para se contentar com uma alegoria puramente abstrata" (*ibidem*, p. 33). Por fim, retomando uma discussão que seria cara na Modernidade, distingue-se a alegoria figural do símbolo: aquela está imersa no curso da história; este, não. Para o crítico alemão, "o símbolo é uma interpretação direta da vida e originalmente, na maior parte das vezes, também da natureza" (Auerbach, 1997, p. 49). Distinto da imediaticidade e estatismo do símbolo, a alegoria figural é móvel e dinâmica, mostra conexões de acontecimentos anteriores que viriam preencher outros fatos históricos no curso da história.

Não por acaso, o pano de fundo da oposição entre o símbolo e a alegoria figural dimensionou o caminho pelo qual o Romantismo se apropriou do componente simbólico, que ganhou notoriedade com as proposições goetheanas, que destacou as diferenças dos objetos das artes plásticas a partir de três estados: o natural, o ideal em si e o mítico. Atento ao fato de que os objetos das artes plásticas são representações "nítidas, claras e determinadas" (Goethe, 2005, p. 79) do mundo, pode-se dizer que o estado natural suscita coisas ordinárias, envolvendo-as no todo artístico; o ideal em si está na intersecção entre a concepção da obra de arte e a predisposição de se tornar real; e que o mítico surge com variadas modificações unidas por encadeamentos, propícios a se tornarem arte. Todorov diz que esse olhar sobre os estados dos objetos nas artes deriva de uma representação simbólica da realidade, de forma que eles correspondem ao símbolo, considerados como fenômeno, ideia e imagem, respectivamente. O fenômeno é a concretude, o dado real da natureza captado pela ideia; esta, por sua vez, advém daquele, em uma espécie de relação entre objeto cognoscível e intelecto cognoscente. E, por fim, após a captação do fenômeno pelo consciente, ele transforma-se em imagem, tornando-se símbolo.

Para os interesses deste artigo, relacionamos a ótica sob a qual Goethe apreendia o símbolo, convindo reconhecer que a sua apreciação se opõe à alegoria. Ele indica que

"o alegórico se distingue do simbólico, no sentido de que este designa diretamente e aquele indiretamente" (Goethe, 2005, p. 82). Todorov repõe profundidade a essa citação, ao dizer que o simbólico e o alegórico servem para designar ou representar conceitos, ideias, fenômenos, objetos etc. Ele amplia essa categorização ao propor quatro diferenças entre símbolo e alegoria: que o recurso alegórico está associado ao conhecimento, enquanto o símbolo é opaco; que a alegoria tem uma razão de ser em si, transmitindo um sentido diretamente, enquanto o símbolo oferece um significado indireto; que o símbolo é a manifestação de uma ideia geral, e, a alegoria, particular; que a percepção simbólica alude sempre a um sentido secundário. Em suma: "O símbolo produz um efeito e só através dele, uma significação; a alegoria tem um sentido que é transmitido e ensinado; o papel da razão parece, portanto, de novo diferente, tanto em um como no outro" (Todorov, 2014, p. 322).

Problematizando essas especulações, Walter Benjamim reposicionou a alegoria no campo da estética no início do século XX. Em *Origem do drama barroco alemão,* ele destaca a gênese e o caminho percorrido por essa figura de linguagem do Classicismo ao Barroco como um recurso exegético das artes. O seu ponto de partida para revisitar a atuação da alegoria encontra o símbolo como recurso interpretativo a ser questionado: de caráter estático, sua valorização no Romantismo possibilitou uma investigação destituída da dimensão dialética, por ele encobrir e não dissociar forma e conteúdo. Esse percurso teria simplificado discussões sobre a natureza da filosofia da arte, o que o levou a resgatar a alegoria como uma para a interpretação dos textos literários, afinal, "a ambiguidade, a plurivalência de sentidos, é o traço essencial da alegoria; a alegoria, o Barroco, orgulham-se precisamente desta riqueza de significados" (Benjamin, 2004, p. 191).

Benjamin justifica porque o caminho seguido pelo recurso alegórico se distingue da visão estática do símbolo: ele é contínuo e integrado na história, movimentando-se como uma ferramenta que destaca a expressão de um sujeito que, ligado à vida, mostra-se finito. Tendo a relação entre o sujeito, a história e seu significado como horizonte, a alegoria surge como figura de linguagem que atua em sintonia com o tempo histórico, revelando múltiplas faces do que foi silenciado pelas ideologias de cada época, mostrando "a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada" (Benjamin, 1984, p. 188). O seu aspecto atemporal permite que a realidade seja vista através de vestígios, dos detalhes das coisas do mundo, horizonte que permite estabelecer liames entre a estética e a história na contemporaneidade. Haja vista que essa alegoria permite interpretar eventos distantes espacial e temporalmente através de indícios textuais; por meio deles é possível rememorar o passado e resgatar lembranças obliteradas pelas ideologias de cada época.

2.

Assombrações do Recife velho, de Gilberto Freyre, divide-se em duas seções: Casos, narrativas cujas assombrações podem ser caracterizadas como "não confinadas", a exemplo de lobisomens, papa-figos, fantasmas e vultos que não estavam restritas ao interior das casas, mas em ruas, riachos e praças, e; Casas, relatos nos quais as visagens são "confinadas", limitadas nos espaços de antigos sobrados, construções arquitetônicas compostas por dois ou três andares, próprias da paisagem urbana do Recife. A recorrência de psius, os reiterados sinais de venha-cá, o rangido de móveis, as louças quebradas, as ventanias e as portas se abrindo são exemplos de aparições em relatos como "O sobrado da Rua de São José", "Sobrado estrela", "Casa da Esquina do Beco do Marisco", espaços

fantasmáticos representativos do *ethos* mal-assombrado do Recife em fins do século XIX e início do século XX. Na introdução da obra, o autor alerta para um aspecto esquecido em nossa época: a existência do elemento sobrenatural, afinal, "pobre da cidade ou do homem cuja história seja só natural" (Freyre, 2008, p. 35).

Nota-se, a partir desse olhar sociológico, como as concepções materialistas, nas quais o espírito do nosso tempo se apoia, ganharam notoriedade na modernidade, sendo contrárias à aceitação dos fenômenos de outro-mundo, uma vez que nem sempre a ciência encontra respostas para eventos sobrenaturais que acometem a realidade. Em contraste a essa vertente, ao trazer à tona relatos que descrevem seres e acontecimentos inexplicáveis, formadores de um substrato essencial para a construção do imaginário social, Gilberto Freyre converge para o que propõe Agamben, a propósito do conceito de contemporâneo, afinal, quando compreendemos as origens e as motivações para a emergência do insólito, podemos rever a história a contrapelo e resgatar vestígios do passado obscurecidos pelo tempo. Sob esse viés, pode-se refletir como os relatos de *Assombrações do Recife velho* resgatam o valor de manifestações extraordinárias, edificando um pensamento oposto ao cientificismo e que destaca a cultura oral, além dos mitos, lendas e crendices populares.

Abalizado por essas digressões, defendemos a hipótese de que a obra freyriana ouve ecos pregressos, demonstrando como o sobrenatural colaborou para a formação imaginativa do povo recifense e para manter tradições esquecidas pela historiografia oficial. Nesse escopo se insere o *corpus* deste artigo, o conto "No riacho da Prata", que transfigura tradições antigas das comemorações juninas no Recife velho, que tinham a água como um dos elementos centrais das celebrações. Nessa atmosfera festiva, havia os banhos de São João, realizados na noite do santo carneirinho, para purificar os devotos mais ortodoxos, quando se acreditava que as águas eram purificadoras e tinham um caráter mágico. De acordo com crendices locais, dizia-se que, quem se debruçava sobre as águas de rios, riachos, levadas ou açudes, à meia-noite, no dia do santo que leva o nome do precursor do batismo, enxergaria o futuro. A crença consistia no fato de que ver a si mesmo ao mirar-se nas águas, garantia celebrar o próximo São João. E nessa intenção foi a Iaiá, com sua mucama, tentar a sorte nas águas mágicas do riacho da Prata, a fim de ver sua imagem refletida, mas calhou de não ver imagem nenhuma, sendo carregada ao fundo do riacho pelo fantasma de Branca Dias, judia perseguida pela Santa Inquisição, no século XVII.

Como fica prenunciado no conto, no Recife velho, e nas cidades do Nordeste, simpatias e superstições se aliam aos festejos juninos, notadamente, no culto a São João, e definem como essas festas foram configuradas nessa região. Eram celebrações inicialmente associadas ao fogo, ritos gradativamente modificados ao longo dos séculos XIX e XX, quando a água passou a predominar em suas representações sagrada e profana. As raízes pré-cristãs desses festejos, associados à fertilidade, às colheitas do solstício de verão no hemisfério norte, chegaram ao Brasil com os portugueses, em meados do século XVI, e foram assimiladas pela Igreja Católica. Desde o princípio, essas festividades tiveram um viés sincrético, adaptadas à diversidade religiosa brasileira, pelas matrizes indígena, africana e, em alguma medida, também pela hebraica. Desde então, o culto às águas ganhou notoriedade em detrimento ao do fogo, quando os devotos de São João iam no mês de junho em romarias e mergulhavam em águas ditas "purificadoras", como lembra Gilberto Freyre: "Meio pagão é aliás o culto das águas que ainda hoje reúne em torno de certo caboclo da Estrada de Beberibe todo um grupo de adoradores das águas do mar e dos rios e dos astros do céu do Recife" (Freyre, 2008, p. 48).

O resgate das tradições locais e os seus vínculos com a história demonstra que as águas assumiram um valor essencial na cultura do Nordeste, o que denota o simbolismo contido na sua representação no relato freyriano, que retém atos e práticas esquecidas na contemporaneidade. Elas portavam reminiscências de cultos e ritos perpetuados desde a colonização, cujos dogmas e moral eram majoritariamente cristãs, o que não impediu que o prisma sagrado do olhar português acolhesse práticas culturais dos indígenas e dos negros. O afeto às águas, aos banhos de rio, dos colonos, já cristianizados, além das mentalidades espirituais que regiam os escravizados, com deuses e cultos relacionados às águas, a exemplo da Iemanjá, formaram o caldo de cultura que construiu crendices, superstições e simpatias praticadas nas celebrações de São João. Sendo assim, revisitar o simbólico das águas junto a essas tradições festivas ressalta a importância de um elemento que moldou o imaginário do povo de Recife, caminho que mostra a importância de apreender como essas expressões respondem a um universo social sob outras demandas e exigências na atualidade.

Não por acaso, a representação da água detém conotações históricas, filosóficas, teológicas e filológicas, o que permite vislumbrar a sua gênese na própria história do desenvolvimento humano. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no livro *Dicionário de símbolos,* ressaltam a condição na qual subsiste o símbolo: como um objeto dividido em dois, por promover união e separação de ideias, conceitos, pessoas, povos e nações, transfigurando-se em objetos naturais e abstratos como fogo, água, pedras, vento etc. O seu papel em relação ao desenvolvimento do ser é traduzido no "esforço do homem para decifrar e subjugar um destino que lhe escapa através das obscuridades que o rodeiam" (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 13). Na tentativa de entendimento da realidade, ele utiliza símbolos e constrói a exterioridade do mundo, objetiva e sensível, e a interioridade, subjetiva e inconsciente. Entende-se, assim, a capacidade de síntese inerente ao símbolo por ele expressar a consciência e o subconsciente, estabelecendo elos entre o intelecto, a realidade e os objetos.

A importância do símbolo para a evolução do nosso entendimento de mundo pode ser depreendida das imagens assumidas pela água em diferentes culturas, que traduzem o místico, o mágico e o mítico. Ela detém pelo menos três significações: primeiro, como fonte de vida, ao atribuir um retorno às origens, como nas culturas asiáticas e judaico-cristã, em que ela é tida como forma substancial de manifestação de vida e fertilidade. O Bramanda, o Ovo do mundo ou Ovo Cósmico, plasmados sob as superfícies aquáticas primordiais, como aludidos nos textos hindus, ilustram essa leitura. Segundo, como processo de purificação, movimento que leva a mudanças corporais e espirituais, instigando pessoas a utilizarem as águas em práticas miraculosas, como observado nos ritos taoístas, a exemplo do *fu-chuel* (senhores da água benta), na Índia, e no Sudeste asiático, na ablução de estátuas santas. E, por fim, como regenerescência, que resulta do ato de mergulhar nessa substância fundamental, ao considerá-la como medicamento e porção de imortalidade, como ocorre entre os montanheses do sul do Vietnã. (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 16)

A simbólica da água, entretanto, também porta consigo o lado de morte. Essa marca destruidora pode ser apreendida nas "grandes águas", que nas crenças judaico-cristãs apenas pecadores a temem, pois os justos estão preparados para elas. Essa conotação é percebida no dilúvio, nas águas agitadas, causadoras de temor no coração. Narrativas bíblicas trazem essa percepção: no Antigo Testamento, em *Números*, é citada a importância de a mulher ser sensata e compreender a necessidade de que todos os seus caminhos na vida só podem levar a Deus: "Aparecerá a mulher perante o SENHOR e

soltará a cabeleira dela; e lhe porá nas mãos a oferta memorativa de manjares, que é a oferta de manjares dos ciúmes. A água amarga, que traz consigo a maldição, estará na mão do sacerdote" (Nm, 5:18). A água nesse universo religioso porta uma dualidade: as da chuva e as do mar, a pura e a amarga, que servem de abrigo e trazem desordem, como encontramos em *Salmos*, quando o fiel expressa dor diante das aflições que enfrenta: "Salva-me, ó Deus, pois a água / está subindo ao meu pescoço. / Estou afundando num lodo profundo, sem nada que me afirme" (Sl, 69, 1-2). Outros entendimentos acerca das águas e sua relação com a morte são encontrados no afogamento dos que cometiam adultério, em textos irlandeses; no batismo cristão, quando há a morte do homem velho para o surgimento do novo, nuances que reiteram a dupla face contida nessa substância em variadas manifestações culturais e religiosas.

Sob a perspectiva simbólica, o papel exercido pela água, em diversas culturas, religiões e cultos pagãos, é configurado como um recurso vital para compreender as origens da vida e sua face aniquiladora, que despontam nas múltiplas atribulações que alcançam os indivíduos: "a água, como, aliás, todos os símbolos, pode ser encarada em dois planos rigorosamente opostos, embora de nenhum modo irredutíveis, e essa ambivalência se situa em todos os níveis. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora" (Chevalier; Gheerbrant, 2011, p. 16). Ao citar o simbolismo portado pela água, o fio condutor que sintetiza seus significados alude à vida e à morte. Pelo seu estatismo e por não dissociar forma e conteúdo, o símbolo possibilita uma leitura destituída da dimensão dialética, perspectiva ignorada neste artigo, uma vez que o conto de Gilberto Freyre será analisado por meio da alegoria. O seu dinamismo e plasticidade permitem restituir valor à forma como a água remete a um passado rico em lendas e crenças nos festejos juninos em Recife.

3.

Como ficou prenunciado nas informações acima, percebe-se que a água exerce um papel primordial na vida, pois provê a sobrevivência e a manutenção da espécie, além de impactar áreas como a economia, a cultura, a religião e a geografia. Essas influências são realçadas por Gilberto Freyre, ao ressaltar as relações das águas com o homem:

> Porque nada mais importante no estudo do homem que as suas relações com a água: com a água do mar, com a água dos rios, com a água condensada nas nuvens, com a água de chuva ou degelo, com a água subterrânea, com a água que corre na seiva das plantas ou que circula nas artérias e nas veias dos animais. Por conseguinte, o próprio sangue e a própria vida do homem. Quase uma mística (Freyre, 2004, p. 57).

Essas considerações são acentuadas em Recife, cidade fluvial e tessálica, banhada pelo mar e cortada por rios, cuja constituição geográfica foi peça-chave em sua formação cultural e desenvolvimento econômico. Ao longo das margens do Capibaribe, do Beberibe, do Tambiá e do Caxangá, cresceram casas e sobrados que urbanizam a cidade, criando uma relação mística, de reverência e de respeito dos seus habitantes com as águas, protagonistas de encontros entre namorados e de festas sagradas e profanas. Essas referências surgem na narrativa freyriana sob um prisma singular, destacando a

importância dos banhos de São João para os recifenses e aludindo ao enterro das pratarias de Branca Dias em um dos seus riachos:

> Muitos eram os recifenses que deixavam as mazelas nas águas do Capibaribe: principalmente ao Poço da Panela. Outros nas águas do Beberibe. Alguns simplesmente em águas de açudes, das levadas e dos riachos. Até nas águas do riacho da Prata. O célebre riacho da Prata onde é tradição que foi sepultada no século XVII a opulenta prata de Branca Dias, judia rica, perseguida pela Santa Inquisição (Freyre, 2008, p. 80).

Os banhos nos festejos juninos tinham dimensão simbólica, cultural, religiosa, mística e histórica, cujas origens são identificadas em tempos remotos, tanto vinculados à mitologia de Tamuz, na literatura religiosa babilônica, quanto a Adônis, no panteão grego. Em alguma medida, as comemorações que ocorriam no mês de junho, na região da Sardenha, ilha italiana no Mediterrâneo, assemelhavam-se ao culto a esses deuses, notadamente, naquilo que remetia ao culto às águas: "Outro aspecto que aproxima a festa de São João às de Adônis e Tamuz é o costume de tomar banhos no mar, em rios, nascentes ou no sereno na noite da véspera" (Rangel, 2008, p. 19). A onipresença dos banhos praticados pelos recifenses é destacada no conto como registro histórico-literário que transfigura práticas esquecidas na atualidade: "Foram célebres no Recife, como noutras cidades do Brasil antigo, os banhos de São João: 'reminiscência simbólica do batismo de Jesus pelo precursor'" (Freyre, 2008, p. 79-80). Mas não apenas nesse período: esses rituais também aconteciam em outras épocas do ano, a exemplo da celebração do nascimento de Cristo: "quando não era um rito, como os dos 'romeiros da saúde' no Poço da Panela, era uma festa. Passava-se a festa – o Natal, o ano-bom, o Dia de Reis – junto dos rios – junto dos rios" (Freyre, 2004, p. 64).

A interseção de mitos antigos, de relatos cristãos e a conotação profana na origem dos banhos no Nordeste, que acentuou a importância das águas recifenses para sedimentar tradições populares, permitem identificar uma marca definidora do seu culto entre os estratos sociais da capital pernambucana: o sincretismo religioso, decorrente de influências negras e indígenas, cujos vínculos com as águas também teriam influenciado os europeus que vieram para Recife:

> Mas sem que esses inconvenientes chegassem para desprestigiar o conjunto de vantagens de águas de ordinário tão regulares e fiéis; e às vezes tão saudáveis que os próprios colonos, imitando os índios e os negros e desembaraçando-se de preconceitos medievais, fizeram do banho de rio quase um rito de Iemanjá, como às margens do Capibaribe, na altura do lugar onde se levantou a Igreja de Nossa Senhora da Saúde (Freyre, 2004, p. 60).

Ao ressaltar o sincretismo nas origens dos banhos de São João como ato de purificação ligado à mística das águas, constata-se que ele foi sublimado ao longo do tempo pelo estigma e pelo preconceito relativos às religiões de matriz africana, notadamente, o candomblé. Como lembra Freyre, se até mesmo os europeus que aportaram em Pernambuco fizeram dos banhos quase um rito a Iemanjá, isso demonstra a importância tanto da topologia aquífera quanto a assimilação das culturas que edificaram a cultura e a cidade de Recife. Esse sincrético horizonte, além de ser cultural,

também era religioso, e se traduz na associação feita na narrativa da Mãe-d'água ao fantasma de Branca Dias: "Mãe-d'água que alguns entendem ser o fantasma da já lembrada israelita Branca Dias guardando não as águas, mas as pratas: seu tesouro ali lançado no tempo da Inquisição" (Freyre, 2008, p. 49). Os elos entre a Mãe-d'água e o fantasma de Branca Dias remetem às adaptações sofridas pelos deuses e mitos africanos, quando negros e negras miscigenaram seus cultos e ritos com os brasileiros.

A contraparte nativa que contribuiu para valorizar os banhos no Nordeste encontra nos indígenas sua face mais significativa, cujas relações com as águas influenciaram o brasileiro no hábito de tomar banho diariamente. O contato do ameríndio com os rios, parte de sua higiene e modo de vida, deve ter "escandalizado o europeu porcalhão do século XVI" (Freyre, 2006, p. 163). Para citar como as águas e seus mitos influenciaram a sociedade brasileira, citamos "Ipupiara" ou "Iara", relacionando-a à Mãe d'água, conhecida no Brasil como uma "sereia europeia, alva, loura, meio peixe, cantando para atrair o enamorado que morre afogado querendo acompanhá-la para bodas no fundo das águas" (Cascudo, 1998, p. 532). Esse elo entre universos culturais corrobora o sincretismo religioso relacionado às águas, registrado no encontro de mitos europeus com o *ethos* dos indígenas brasileiros:

> Fácil foi ao português identificar o Ipupiara com a possível Mãe-d'água do indígena, embora esse não a conhecesse nem chamasse por esta forma. Gonçalves Dias escreveu que não encontrava no tupi um vocábulo correspondente a "mãe-d'água". Entretanto, o mito vivia. Vivia com outro indumento e com exegese diferenciada. O português, depressa e sem querer, cercou o bruto Ipupiara das lendas que trouxera no sangue (Cascudo, 2012, p. 138).

Condicionado pelo resgate do imaginário das culturas que formaram o Brasil como nação, principalmente, a cidade de Recife, pode-se entender que, além dos ritos de purificação implicados nos banhos, deve ser destacado o caráter mágico das águas, afinal, no "Brasil antigo as águas dos rios, dos riachos, dos açudes não se tornavam, na noite de São João, apenas purificadoras. Também eram reveladoras do futuro das pessoas que se debruçassem sobre elas" (Freyre, 2008, p. 80).

É sobre o poder mágico das águas, portanto, e como elas interferiam na percepção de realidade, prenunciando um devir para os que confiavam em suas respostas, que se completa esta análise, para resgatar um passado de tradições esquecido pela história. Como mostramos acima, foi com os banhos que surgiu a conotação sagrada e purificadora das águas, um traço presente desde idos tempos nos rituais de iniciação dos povos originários do Brasil:

> O banho integrante do cerimonial das iniciações já era familiar aos indígenas. Na iniciação nos cultos de Jurupari, o mais nacional dos cultos ameríndios, várias vezes o rapaz ou a moça - esta quando do primeiro catamênio - banham-se nas águas do rio, acompanhadas pelos padrinhos ou madrinhas, segundo o caso (Cascudo, 1998, p. 135).

Especificamente nos festejos de São João, a conotação sagrada envolvida nos banhos porta uma particularidade sobre como eram praticados os ritos de purificação. Eram atos que ocorriam sempre no findar da noite, nas primeiras luzes da manhã, quando as águas curavam mazelas em virtude de suas propriedades curativas: "tomava-se o banho

de S. João, que gozava de propriedades preservativas e miraculosas" (Moraes Filho, 2002, p. 2014). Nesse contexto se insere a ação da protagonista do conto "No riacho da Prata", que não visava a realizar os banhos de purificação, mas se apropriar de outra função detida pelas águas: o componente mágico que, como notado na história dos hebreus, cultivava a crença na revelação do futuro por meio das águas. Para os praticantes da fé mosaica, esse elemento principal da natureza transformava-se em sangue:

> Acreditavam os judeus que na noite de S. João e Natal as águas tivessem misterioso poder. As datas eram católicas, mas deveriam coincidir com tradições antiquíssimas, do Egito ou Babilônia, mantidas na memória daquele povo espantoso. Lançavam pão ou vinho às águas, afirmando-as tornar-se em sangue. Significaria uma oferta. Persiste a superstição de essas águas revelarem o futuro (Cascudo, 2014, p. 108).

Ainda que consideremos a distância espacial e temporal do significado das águas na Antiguidade, a citação de Cascudo reverbera na forma como suas funções mágicas ganharam outros sentidos no Nordeste, propícios à prática de sortilégios e adivinhações:

> Dizem que em Apipucos uma moça cuja maior vontade era casar – casar com um homem muto rico ou simplesmente casar, pois numa época em que as sinhazinhas casavam aos 13, 14 anos, ela já estava passando dos vinte, solteirona – saiu de casa com a mucama na noite de São João para "tirar a sorte" de ver ou não ver, menos a própria imagem, que a de noivo ou futuro marido, nas primeiras águas que encontrasse (Freyre, 2008, p. 68).

Como fica indiciado na ação da protagonista da narrativa freyriana, as propriedades miraculosas dos banhos ou o poder místico das invocações judaicas ganharam nova leitura no Nordeste, onde as simpatias com as águas foram identificadas com elementos e expressões da fé católica. Essa, aliás, é a premissa que direciona a ação da Iaiá ao seguir para o riacho da Prata, ao unir práticas pagãs com o Cristianismo: "Na noite de São João, encher uma bacia com água e ir com ela para a beira da fogueira. Rezar então uma Ave-Maria e, quando terminar, aparecerá na água a sombra do rapaz com quem a moça se casará" (Rangel, 2008, p. 36). Reminiscências da lecanomancia – que consistia em adivinhar o futuro ao mirar-se nas águas, absorvidas como uma espécie de espelho –, essa forma de predizer o futuro entendia que a alma, por ser unida ao corpo, ao olhar-se em corpos d'água, corria o risco de fugir, sendo absorvida pelas forças do Mal.

Nesse escopo, as águas mágicas se constituíram sob uma dimensão sincrética. Atrelada às práticas antigas, elas foram trazidas pelos portugueses, durante o processo de colonização e aqui se amalgamaram, formando um universo de superstições, simpatias, crenças e crendices, vivenciadas pelos recifenses nos séculos XIX e XX. Assim, podemos compreendê-las em um segundo plano: enquanto os banhos eram purificadores, as águas mágicas predizem o futuro. De caráter mais subjetivo, elas alegorizam faces da morte, por prenunciarem o futuro daqueles que acreditavam em tais sortes. Pode-se dizer que a constituição do imaginário nordestino se ampara nesse lado mágico da vida. Perdido na contemporaneidade, restam vestígios dessa mentalidade no texto literário, a exemplo do relato freyriano, no qual a protagonista se debruça sobre as águas do riacho da Prata para conhecer seu futuro. No limite, esse comportamento se afigura a uma fonte explicativa da própria existência entre os povos, "uma das mais antigas crenças primitivas, ainda viva e

com poderosos vestígios no espírito popular do Brasil, é esse tabu do reflexo" (Cascudo, 2015, p. 112).

Como uma síntese do que foi analisado neste trabalho, as duas dimensões apreendidas permitiram registrar a união da história, da sociologia e da literatura por meio da alegoria, referenciadas por banhos purificadores e águas mágicas, derivados de sortilégios presentes no *ethos* da população da capital pernambucana. A primeira dimensão é explicada pelo sincretismo dos ritos cristões e pagãos entre indígenas e negros africanos. Os banhos de passagem, a exemplo dos de Jurupari e Iemanjá, além das reminiscências do batismo cristão, sedimentaram os banhos de São João demarcados no relato freyriano, trazendo consigo o aspecto de renovação e de vida. A segunda dimensão recupera simpatias ligadas às crenças vinculadas ao misticismo, cuja gênese remete à lecanomancia, relacionado ao poder do reflexo e das suas implicações com a morte, como aconteceu com a protagonista do conto. A coexistência desses universos ressaltados na análise atesta a importância do ato de lembrar e revivescer o passado, tendo em vista as mudanças históricas, sociais e ideológicas instituídas na contemporaneidade.

conclusão

Neste artigo intentamos demonstrar que a alegoria pode ser compreendida como uma ferramenta interpretativa a favor da estética, possibilitando ao crítico prescrutar o escondido, o dito de outro modo, o subentendido. Ao aliar ética e história, ela permite ir ao encontro do passado, identificando o viés contemporâneo na materialidade estética, na visão dos autores e nas ideias contidos nos relatos literários. Para responder sobre o seu alcance na análise da narrativa freyriana, sobre os banhos e as funções mágicas das águas, realizamos um percurso diacrônico sobre o recurso alegórico desde a Antiguidade. Destacamos a antropomorfização e o animismo como a gênese de um processo iniciado com a analogia para o homem assimilar o inteligível e o sensível, de onde surgiu a alegoria, antecedida pelo simbólico como categoria de pensamento. No mundo greco-latino, ela foi entendida como uma metáfora estendida, em função da retórica e do embelezamento do discurso. Ademais, resgatamos outra definição para essa figura de linguagem, a que pressupõe sua existência móvel e plástica, concepção que ensejou mudança na sua apreensão na Idade Média, quando passou a ser utilizada na interpretação das Sagradas Escrituras. Nesse contexto foi retida a alegoria figural, unindo a tradição greco-latina à leitura teológica, consolidando a ideia de figura como preenchimento, prefiguração de uma verdade contida em pessoas e acontecimentos bíblicos, leitura que estabeleceu elos entre a história e a alegoria.

Essas ideias encontraram outra perspectiva com a alegoria benjaminiana, que atribuiu valor aos vestígios e às reminiscências históricas, delegando-lhe a função de resgatar o que foi silenciado ao longo do tempo. Sob essa perspectiva, analisamos o relato "No riacho da Prata", demonstrando que a forma como as águas são apresentadas leva o leitor a perceber diferentes camadas nas celebrações das festas de São João no Recife velho. Elas são transfiguradas em dois níveis no texto: nos banhos purificadores, acompanhadas por cantigas, "entoadas pelos que iam se banhar ou se lavar na noite do santo. Banho às vezes só simbólico: simples romaria às águas do rio junto às quais cantavam moças e rapazes, enfeitados capelinhas de melão" (Freyre, 2008, p. 80). E, pelo aspecto mágico, ao revelar o devir daqueles que acreditavam nos presságios emanados pelas águas, a exemplo do ato da protagonista do relato que, ao debruçar-se sobre as águas

do riacho da Prata, descobriu um futuro amargo. Ao fim e ao cabo, nossa leitura buscou as raízes do culto às águas, seus amálgamas e a resultante de suas práticas no Recife velho.

Por fim, explicitamos como os banhos são portadores da vida, por representarem purificação, trazendo uma conotação de renovação e de renascimento. A outra dimensão do relato, as águas mágicas, foi percebida como uma face da morte, como águas amargas, já que a personagem foi levada pelo fantasma de Branca Dias. Essas conclusões ressaltam quão contemporâneo pode ser considerado o texto freyriano: com o recurso alegórico, foi possível lançar mão de uma visão crítica sobre o passado, buscando apreender a resoluta "luz" advinda da obscuridade existente no presente, e estabelecer um diálogo com o 'agora', percebido como um tempo para redescobrir eticamente o que foi emudecido. Outrossim, refletimos sobre a importância da literatura, suas relações com o momento histórico e como ela tem a capacidade de transfigurar rastros de práticas antigas, revelando identidades do sobrenatural pelo povo da capital pernambucana. Esquecidos na contemporaneidade, o passado e as lendas insistem em ser lembrados e cultuados, afinal, "ainda hoje há quem às vezes veja, noite de lua, duas moças nuas no meio das águas da Prata. Dizem que uma é Branca Dias e a outra, a sinhazinha que sumiu no riacho noite de São João" (Freyre, 2008, p. 82).

referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios.* Tradução de Vinícius de Castro Honesko. Chapecó: Editora do Unochapecó, 2009.

AUERBACH, Erich. *Figura*. Tradução de Duda Machado. São Paulo. Ática, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: Ensaios sobre literatura e história da cultura. 3. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão.* Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Brasília: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BÍBLIA. *Bíblia Sagrada.* Tradução de João Ferreira de Almeida. 2ª. ed.. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro.* 10. ed.. São Paulo: Ediouro, 1998.

CASCUDO, Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2012.

CASCUDO, Câmara. *Mouros, franceses e judeus:* três presenças no Brasil. São Paulo: Global, 2014.

CASCUDO, Câmara. *Superstição no Brasil.* São Paulo: Global, 2015.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva … [*et al*.]. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

FREYRE, Gilberto. *Assombrações do Recife velho*: algumas notas históricas e outras tantas folclóricas em torno do sobrenatural no passado recifense. 6. ed. São Paulo: Global, 2008.

FREYRE, Gilberto. *Nordeste*: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. São Paulo: Global, 2004.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre arte.* Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. *A palavra mascarada:* sobre a alegoria. Santa Maria: Editora da UFSM, 1996.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria.* Construção e interpretação da metáfora. São Paulo. Editora da Unicamp, 2006.

MORAES FILHO, Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

QUINTILIANO, Fábio Mario. *Instituições oratórias.* Tradução de Jeronymo Soares Barboza. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1836. Tomo 1.

RANGEL, Lúcia Helena Vitalli. *Festas juninas, festas de São João:* origens, tradições e história. São Paulo: Publishing Solutions, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo.* Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 2014.

Escrita, oralidade e *práxis-poética* em *Torto arado*
Writing, Orality and Poetic-praxis in Crooked Plow
Autoria: Maria Carolina Fernandes Morais
ORCiD: https://orcid.org/0009-0000-2543-5631
Lattes: http://lattes.cnpq.br/3072531058132279
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227029
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/227029
Recebido em: 11/07/2024. Aprovado em: 28/01/2025.
Editores responsáveis: Eduardo Marinho da Silva e Magno da Guarda Almeida.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 25, jul./dez. 2024. eISSN: 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/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
MORAIS, Maria Carolina Fernandes. Escrita, oralidade e p*ráxis-poética* em *Torto Arado*. *Opiniães*, São Paulo, SP, ano 13, n. 25, jul./dez. 2024, p. 124-141, 2024. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227029. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/227029. 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 *Opiniães* 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.

escrita, oralidade e práxis-poética em *torto arado*

Writing, Orality and Poetic-praxis in Crooked Plow

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227029

Maria Carolina Fernandes Morais[1]
Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Teoria Literária do Departamento de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, PE, Brasil.
https://orcid.org/0009-0000-2543-5631
https://lattes.cnpq.br/3072531058132279
maria.cfmorais@ufpe.br

[1] Doutoranda (2024-) e mestra (2019) em Teoria Literária pela Universidade Federal de Pernambuco. Pós-graduada em Semiótica Psicanalítica pela Pontifícia Universidade de São Paulo (2012) e formada em Comunicação Social/Jornalismo (2009) pela Universidade Federal de Pernambuco. Atua como tradutora e professora de idiomas.

Resumo
Este artigo se propõe a explorar uma das primeiras e mais decisivas cenas do romance *Torto arado* (2019), de Itamar Vieira Junior: o corte e a mutilação das línguas de Bibiana e Belonísia, respectivamente. O objetivo é deslindar, por meio do poder simbólico da cena e seus desdobramentos, bem como da posição dessas personagens no enredo, a importância da oralidade, que ao longo da história da literatura nacional foi subjugada como elemento folclórico e inferior de nossa formação enquanto país. No entanto, a maleabilidade narrativa e seu potencial simbólico e prático, para além dos poderes mnemônicos da oralidade, confrontam o papel da escrita como um dispositivo historicamente considerado superior, mostrando que ele é passível de ser apropriado e subvertido. Pretende-se mostrar como a memória oral quilombola infiltra-se na forma literária do romance para transpirar vozes e cosmogonias ancestrais, contemplando conceitos de justiça que servem também como "cola" social diante de momentos de acentuado perigo, como o que continuamos vivendo nos últimos dez anos no Brasil. Embora *Torto arado* apresente robustos artifícios e forma da literatura escrita, as ações que tramam a prática do jarê, bem como os desenlaces finais conclamam conceitos que passam ao largo de expectativas meramente maniqueístas.

Palavras-chave
Escrita. Oralidade. Quilombo. Torto arado. Literatura brasileira contemporânea.

Abstract
This paper aims to explore one of the first and most decisive scenes in Itamar Vieira Junior's novel *Crooked Plow* (2019): the cutting and mutilation of the tongues of Bibiana and Belonísia, respectively. Our goal is to unravel, through the symbolic power of the scene and its unfolding, as well as the position of these characters, the importance of orality, which throughout the history of brazilian literature has been subjugated as a folkloric and inferior element of our formation as a country. However, the narrative's malleability and symbolic and practical potential, beyond its mnemonic powers of orality, confronts the role of writing as a device historically considered superior, showing that it can be appropriated and subverted. Our objective is to show how quilombola oral memory infiltrates the form of the novel to exude ancestral voices and cosmogonies, contemplating concepts of justice that also serve as social "glue" in moments of heightened danger, such as the one we have continued to experience over the last ten years in Brazil. Although *Crooked Plow* presents a robust form of written literature, the actions that plot the practice of jarê, as well as the final outcomes, call for concepts that go beyond merely expectations.

Keywords
Writing. Orality. Quilombo. Crooked Plow. Contemporary brazilian literature.

introdução[2]

Uma das cenas primordiais de *Torto arado* se dá numa comunidade quilombola localizada na fazenda Água Negra, no sertão da Bahia. Nela, duas crianças, as irmãs Bibiana e Belonísia, encontram uma faca e, diante do brilho ofuscante da lâmina afiada, sentem-se tão atraídas pelo objeto a ponto de levá-lo à boca. A arma pertencia à avó, Donana, que muitos anos antes a subtraíra de visitantes da fazenda em que trabalhava num regime de escravidão. Tempos depois, Donana a empunhou para matar o companheiro, que estava abusando de sua filha mais velha, escondendo-a desde então sob sua cama, dentro uma velha mala puída. Após muitos anos, a antiga e brilhante faca fora encontrada pelas irmãs, culminando no acidente que feriu gravemente a língua de Bibiana e mutilou a de Belonísia, que perdeu a capacidade de comunicar-se oralmente.

O episódio acabou unindo-as ainda mais, pois Bibiana passou a fazer as vezes de intérprete da fala interrompida de Belonísia: "[…] agora, uma teria que falar pela outra. Uma seria a voz da outra" (Vieira Junior, 2019, p. 23). Ambas tinham nascido e crescido no contexto agrário dessa comunidade quilombola, regida por uma relação de forte espiritualidade entre os corpos, os encantados e a terra. O pai delas, Zeca Chapéu Grande, é o líder religioso da comunidade praticante do jarê, uma variedade do candomblé bastante comum na região. O personagem é responsável por cuidar de vários tipos de aflições, espirituais ou terrenas, dos moradores sobretudo de Água Negra, onde se vive num sistema de arrendamento. Donana, a avó, também atua como forte elemento socializador na comunidade, pois era, tal como os griots, fonte inesgotável de histórias que pareciam não ter fim (*ibidem*, p. 22). Considerada uma "velha feiticeira" pela comunidade, ela teria repassado seu dom ao filho Zeca Chapéu Grande (*ibidem,* p. 27), o qual tinha uma forte conexão com a terra, como lemos no trecho a seguir:

> Os donos dali […] não conheciam muita coisa do que tinham, que talvez não soubessem nem cavoucar a terra, muito menos a hora de plantar de acordo com as fases da lua, nem o que poderia nascer em sequeiro, nem na várzea, ele sabia de muito mais. Havia sido parido pela terra. […] Ele falava que poderia aliar seu conhecimento da natureza e da lavoura com sua disposição para o trabalho, além do estudo que poderia lhe dar conhecimentos novos para mudar de vida (*ibidem,* p. 72).

Era comum o personagem deitar-se na terra para escutá-la, "como um médico em busca do coração" (*ibidem,* p. 100). O pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos, no livro *A terra dá, a terra quer* (2023), nos traz uma imagem parecida:

> Nos primeiros anos da minha vida, os mais velhos me orientaram a ouvir os cantos dos pássaros e os chiados da mata […]. Uma memória maravilhosa desse tempo, que ainda pulsa, é acordar ouvindo o canto da passarada informando quais as condições meteorológicas do dia. Os pássaros nos avisavam se ia chover, se ia ter sol ou se o céu ficaria

[2] Uma versão prévia deste trabalho foi apresentada, com o mesmo título, no *Griots – V Congresso Internacional de Literaturas e Culturas Africanas*, realizado no mês de outubro de 2024, na cidade de Natal (RN).

> nublado. Informado por eles, ainda antes de me levantar, eu já tinha noção de como seria o dia (Santos, 2023, p. 10).

No entanto, é o mesmo Zeca que, no final da penúltima citação, demonstra o sonho de aliar seus conhecimentos empíricos ao letramento escolar. Assim, o personagem luta pela instalação de uma escola em Água Negra, que teria continuado substancialmente iletrada não fosse seu esforço, conquistado a troco de um favor espiritual realizado ao então proprietário da fazenda, favor esse que não só o personagem, mas a encantada que incorporava, fazia questão de cobrar.

> De tudo que vi meu pai querer bem na vida, talvez fosse a escrita e a leitura dos filhos o que perseguiu com mais afinco. Quem acompanhasse sua vida de lida na terra ou seriedade com que guardava as crenças do jarê acharia que eram os bens maiores de sua existência. Mas pessoas como nós, quando viam o orgulho que sentia dos filhos aprendendo a ler e do valor que dava ao ensino, saberiam que esse era o bem que mais queria poder nos legar (Vieira Junior, 2019, p. 66).

É preciso mencionar agora que os caminhos Bibiana e Belonísia se bifurcam a uma certa altura, embora elas permaneçam unidas como linhas paralelas que, só no fim da trama, voltam a se encontrar. De uma união quase complementar, especular e simbiótica que as duas travaram na infância, em que uma se tornava parte da outra (*ibidem,* p. 24), sobretudo a partir do acidente com a faca, seus caminhos começam a se dividir ainda na adolescência, sob a forma ainda intuitiva de pequenas disputas amorosas por Severo, jovem morador do arrendamento. Quando uma escola é, por fim, instalada, as diferenças, que até então representavam apenas pequenas rusgas, tornam-se bifurcações, pois Bibiana logo se interessa pelo que ambiente escolar tem a oferecer, busca o letramento e sonha em ser professora. Assim como Severo, de quem se aproxima ainda mais, ansiava estudar e deixar a fazenda, e é com ele que a jovem acaba fugindo da fazenda, unindo-se mais tarde à luta sindical. A moça confessa que, dentre aquilo que leva consigo quando sai do território, a que, talvez, mais a machucava era a língua – que havia servido de sons para Belonísia, retirando-a do mutismo e da prisão do silêncio (*ibidem*, p. 87).

Já a irmã, que ficara em Água Negra, revela-nos por meio de um sonho que o brilho cegante de um vil metal, de uma joia preciosa a qual anseia-se abocanhar, consumir, era, na verdade, uma armadilha. No ímpeto de imitar a irmã, Belonísia acabou sendo apartada do mundo dos sons, deixando em seu caminho um rio vermelho. Talvez esse seja um dos motivos pelos quais ela se mostre tão arredia quanto aos saberes escolares, demonstrando muito mais atração pelo trabalho agrícola. Apesar do grave acidente que sofrera, Belonísia tinha motivos de sobra para rechaçar a escola, sobretudo após a fuga de Bibiana, que a ajudava nos estudos e não fazia pouco caso de sua pronúncia:

> Na escola, sem Bibiana ao meu lado para me ajudar, minha vida se tornou um tormento. Desde o início, minha mãe avisou à dona Lourdes, a nova professora, da minha mudez. Ela foi cuidadosa, no começo, e bastante generosa para me ensinar as tarefas. Àquela altura eu já sabia ler, graças muito mais aos esforços de minha irmã mais velha e minha mãe do que da professora sem paciência que dava aula na casa de dona

> Firmina. *Para mim era o suficiente. Diferente de Bibiana, que falava em ser professora, eu gostava mesmo era da roça, da cozinha, de fazer azeite e de despolpar o buriti. Não me atraía a matemática, muito menos as letras de dona Lourdes. Não me interessava por suas aulas em que contava a história do Brasil, em que falava da mistura entre índios, negros e brancos, de como éramos felizes, de como nosso país era abençoado.* Não aprendi uma linha do Hino Nacional, não me serviria porque eu mesma não posso cantar. Muitas crianças também não aprenderam, pude perceber, estavam com a cabeça na comida ou na diversão que estavam perdendo na beira do rio, para ouvir aquelas histórias fantasiosas e enfadonhas sobre os heróis bandeirantes, depois os militares, as heranças dos portugueses e outros assuntos que não nos diziam muita coisa. Meu desinteresse só fazia crescer. Tinha a sensação de que perdia meu tempo naquela sala quente, ouvindo aquela senhora de mãos finas e sem calos, com um perfume forte que parecia incensar a escola nos dias de calor (Vieira Junior, p. 97, grifos meus).

O trecho serve para evidenciar a sensação de isolamento e estranhamento de Belonísia ao ser inserida no contexto escolar. É importe observar, na fala da personagem, que ela não via utilidade alguma nos ensinamentos formais – pareciam-lhe fórmulas prontas e elitistas que pretendiam empurrar goela abaixo o que era o Brasil e seus habitantes, ignorando a multiplicidade que jazia nas sombras e nas sobras dessa fantasia plantada pelo discurso hegemônico. Já a escrita tinha para Belonísia um fim, no máximo, instrumental, pois não dizia respeito aos saberes orais, às experiências coletivas, à religiosidade e às práticas empíricas que orientavam a vida da personagem. O distanciamento fulcral entre Bibiana e Belonísia com relação ao letramento ecoa o posicionamento de Antônio Bispos dos Santos, que, em entrevista ao suplemento "Ilustríssima Conversa" da *Folha de S.Paulo*, disse ver a si mesmo como um tradutor:

> Quando eu nasci, a nossa comunidade firmava seus contratos todos pela oralidade, aí, de repente, chegaram as escolas, e todos os contratos orais foram substituídos pelos contratos escriturados. E a nossa comunidade, então, entrou em pânico, porque estavam perdendo praticamente tudo o que tinham composto na sua trajetória por não compreender as escrituras. Daí, resolveram colocar algumas crianças na escola das escrituras para que essas crianças ajudassem a traduzir essa linguagem, e eu fui uma das pessoas […] (ANTÔNIO…, 2023, s.p).

Bibiana ocuparia, portanto, a posição de tradutora da comunidade, livrando-a, por fim, de seu isolamento frente às leis e conhecimentos regidos pela escrita. Por outro lado, Belonísia incumbiu-se do papel de guardiã das práticas e saberes ancestrais. Mais à frente, lemos que essa personagem prefere estar ao lado do pai em vez da companhia da professora e suas "histórias mentirosas", mostrando o quanto o papel de "tradutor" pode, também, trazer suas armadilhas.

> Ela não sabia por que estávamos ali, nem de onde vieram nossos pais, nem o que fazíamos, se em suas frases e textos só havia história de soldado, professor, médico e juiz. […] Com Zeca Chapéu Grande me embrenhava pela mata nos caminhos de ida e de volta, e aprendia sobre as ervas e raízes. Aprendia sobre as nuvens, quando haveria ou não chuva, sobre as mudanças secretas que o céu e a terra viviam. Aprendia que tudo estava em movimento – bem diferente das coisas sem vida que a professora mostrava em suas aulas. […] Meu pai não tinha letra, nem matemática, mas conhecia as fases da lua (Vieira Junior, 2019, p. 99).

Condenada à mudez e profundamente desconfiada de um universo que rejeita, Belonísia dedica-se aos cuidados da terra e à espiritualidade em busca pertencimento a um território ancestral no qual a oralidade, os rituais e o vínculo com o chão em que se pisa e com a comunidade que nele habita (os quais, tais como a oralidade, também estão sob ameaça constante, como a obra nos mostra) atravessam a própria subjetividade dos quilombolas. Neste artigo, discutiremos que a mutilação de Belonísia representa um corte ancestral que remete ao processo colonizatório o qual, dentre várias iniquidades, subalternizou oralidades e, por conseguinte, os saberes que circulavam por meio da narração e do trabalho comunitário.

1. fio de corte

A questão da oralidade logo nos leva aos ensaios "Experiência e pobreza" e "O papel do narrador" (1987), do filósofo alemão Walter Benjamin, para quem o ato de narrar estabelece vínculos profundos com a comunidade e seus saberes ancestrais, os quais transitavam entre os indivíduos por meio da oralidade. Ao comparar as condições diferentes que originaram o romance e a epopeia, Benjamin evoca a alegoria do mar. Diante de sua imensidão, o poeta épico não sente vontade de desbravá-lo, sujeito à curiosidade, pois tudo lhe é conhecido, não há nada por desvendar; o que lhe cabe é simplesmente espraiar-se nas areias, pôr-se a ouvir o ruído das ondas, para então narrar esses tão familiares movimentos das águas. No romance *Torto arado*, porém, há o ensejo de atravessar, desvendar a imensidão "sem terra à vista". Esse espaço não está dado; é um mistério. O romancista não é mais que um elemento silencioso e solitário, distante de sua comunidade e de ações conjuntas, "a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém" (Benjamin 1987, p. 55). Para Benjamin, essa solidão pode ser atribuída à derrocada da experiência e da incapacidade de compartilhar histórias nos tempos burgueses, cujo recrudescimento ocorre à custa do esfacelamento gradual das etapas do trabalho e das vivências em conjunto. Essa conjuntura pode ser contrastada ao trabalho manual pré-moderno, que era partilhado sem pressa por uma coletividade que trocava narrativas comuns entre si. Assim, temos *A Odisseia* como uma obra circundada por condições em que o sentido da vida era inconteste, em que a temporalidade se dava em ciclos; já o objetivo do romance *Torto arado* é buscar a resolução de questões, produzir um remate postiço. Algumas possíveis conexões que podemos criar é a de Belonísia com a oralidade, a sacralidade do território e os conhecimentos já acumulados pela comunidade, e a de Bibiana com o ímpeto explorador, a busca do desvendamento de outras linguagens, mas não como forma de submissão, mas de assenhoramento. Antes de

prosseguir, porém, preciso explicar que estou abordando um lugar e um tempo distintos das preocupações de Benjamin aqui, pois o teórico não considera as comunidades ameríndias e os povos advindos do continente africano nas Américas, os quais foram brusca e violentamente condenados a essa pobreza de experiência muito antes de a "modernidade" e da burguesia instalarem-se de vez no continente europeu, já nos séculos XIX e XX. No entanto, seus escritos nos ajudam a entender o que o sequestro da oralidade, aliado a inúmeros massacres e espólios, significou e significa para as comunidades originárias e pertencentes a outras práticas narrativas. Tal advento estabeleceu uma régua que, segundo Antonio Candido, "reduz à sua própria realidade a realidade dos outros" (Candido, 2014, p. 51).

Em "Estímulos da Criação Literária" (2014), Candido pontua que livros como *A Odisseia* hoje parecem apartados da função social que exerciam quando circulavam oralmente na comunidade grega:

> […] os episódios da *Odisseia*, cantados nas festas gregas, reforçavam a consciência dos valores sociais, sublinhavam a unidade fundamental do mundo helênico e a sua oposição ao universo de outras culturas, marcavam as prerrogativas, a etiqueta, os deveres das classes, estabeleciam entre os ouvintes uma comunhão de sentimentos que fortalecia a sua solidariedade, preservavam e transmitiam crenças e fatos que compunham a tradição da cultura (*ibidem*, p. 55).

O autor defende que a chamada "arte primitiva" tem suas particularidades, como elementos pragmáticos sobressalentes, o que parece ir de encontro à ideia de arte moderna, em que a trama poética pode adquirir significados que estariam à parte da realidade econômica e social, talvez nos levando à ideia de fruição e jogo narrativo. No entanto, ele também ressalta que tal apontamento não subtrai da arte primitiva e da oralidade um caráter também estético, afinal, podemos ver nela elementos próprios de padrões e ritmos que talvez não estejam necessariamente vinculados a uma práxis (*ibidem,* p. 63). No artigo "Literatura e oralidades" (2015), a pesquisadora Terezinha Taborda Moreira destaca, com base em Erick Havelock e Jacyntho Lins Brandão, que além de os poemas homéricos preservarem a memória cultural de um povo, eles não podem ser reduzidos a sua função mnemônica, pois também exerciam uma função comunicativa e estética, que é justamente o que os diferencia de outras formas de discurso, seja ele oral ou escrito. Assim, a Grécia pré-alfabética já carregava a especificidade do discurso literário: ou seja, antes mesmo da palavra escrita, o fazer literário já estava presente, bem como todo um complexo sistema de literatura oral que, a partir da invenção da escrita, passou necessariamente por uma fase revolucionária de elaboração (Moreira, 2015, p. 10). Essa riqueza, porém, não se restringiu ao continente europeu, e além de ter sido desqualificada na própria Europa, ela também o foi nas regiões invadidas a partir das grandes navegações, como demonstra o artigo de Walter Mignolo, "'Palabras pronunciadas con el corazón caliente': teorias del habla, del discurso y de la escritura" (1993). Fala-se aqui de uma intrincada variedade de gêneros discursivos criados pelos chamulas no sul no México pré-colonial, que desenvolveram uma complexa sistematização de análise discursiva, sistema esse que, por ser diverso da poética e da letra escrita europeia, foi ignorado e combatido.

Além disso, como Candido nos mostra, a "arte primitiva" era dotada de uma práxis que também foi condenada como signo de atraso. É interessante observar como essa visão ainda prepondera hoje, quando encontramos o histrionismo de Harold Bloom (1995, p. 23-24) contra a "política de multiculturalismo" e o "underground estético" que estaria se formando nas listas de leitura universitárias e escolares do Norte Global. O autor então defende: "A arte é inteiramente inútil". E, citando Oscar Wilde, arremata: "[…] toda má poesia é sincera" (*ibidem,* p. 24). Defensor dessa antiga crítica literária (que se acreditava universal) e de um cânone que faz as vezes de memória estética (da Europa e das elites coloniais, ele esqueceu-se de dizer) do gênio individual do Ocidente, Bloom acreditava que a literatura estava sendo maculada pelos estudos de gênero, pelo marxismo e pelos estudos étnicos. Assim, o crítico norte-americano julga seus critérios artísticos, portanto, como preceitos universais que, no entanto, partem de locais e tempos específicos.

2. Oralidade e maleabilidade

No artigo "Los comienzos de la literatura 'latinoamericana': monólogos y diálogos de conquistadores y conquistados" (1993), o estudioso suíço Martin Lienhard reafirma o argumento de Mignolo e Candido ao apontar que, além de o continente americano pré-colonial não ser nenhum "vazio cultural", a oralidade, ou "arte verbal" não estava separada de outras práticas sociais, a exemplo "do trabalho, do rito religioso, exercício político" (Lienhard, 1993, p. 43). Ou seja, tais textos orais eram coletivos e encaixavam-se em diversos aspectos da vida em comunidade. Os invasores europeus, por outro lado, vieram dotados de um sistema de escrita no papel que acreditavam ser superior ao da oralidade, por seu caráter inequívoco de "registro", marcando um "isto foi assim". Eles não supunham, portanto, que esse era um traço cultural de uma comunidade, e não um atestado de sua superioridade. A escrita, assim, viabilizou a produção de compêndios ou arquivos como "direito, teologia, administração e historiografia" (*ibidem,* p. 44), aos quais são conferidos um caráter universal. Sua suposta proeminência, juntamente ao catolicismo e ao racismo, foi um dos elementos que justificou a subjugação dos povos ameríndios e africanos. Lienhard, no entanto, lembra que a oralidade indígena jamais fora suprimida por completo, correndo às margens das literaturas que foram amalgamadas em torno dos cânones "nacionais". Um caráter importante que marca profundamente as diferenças entre escrita e oralidade está na fluidez e na maleabilidade desta conforme as influências do tempo e as circunstâncias.

> Se o sistema oral de textos, inscritos na memória coletiva ou na de seus especialistas, vão se modificando contínua e quase imperceptivelmente segundo as exigências do horizonte do momento, no sistema da escritura podem envelhecer, sem sofrer nenhuma mudança, e coexistir, graças a existência de arquivos, como outros mais velhos ou mais recentes. Podem servir também de "modelo" para outros textos elaborados a séculos de distância (*ibidem,* p. 45).

Porém, com relação ao que Lienhard chama de "outras literaturas", o autor demonstra que a relação entre colonizadores e indígenas no território hoje conhecido como México fez com que a oralidade, mesmo subjugada e relegada às margens, também penetrasse nos relatos relacionados aos povos originários por meio, muitas vezes, do sujeito "assimilado" de origem indígena; ele também menciona que houve o intento de resgate, por parte de alguns desses descendentes, da tradição e da memória coletiva. Reelabora-se, portanto, "a partir de uma perspectiva já não pré-hispânica, mas indígena colonial, o passado mítico-histórico das coletividades implicadas" (*ibidem,* p. 55). O autor retoma a ideia de uma maleabilidade do discurso oral quando este passa a incursionar no discurso historiográfico escrito, fugindo, porém, dos preceitos solipsistas europeus então preconizados em forma de registro. Aqui existiria, na verdade, uma forma de inserir dentro desses registros, aparentemente factuais e passivos, maneiras de enfrentamento. Leinhard aponta que já no século XVI alguns textos de Fernando Alvarado Tezozomoc, como *Crónica Mexicana* (1598) e *Crónica mexicáyotl* (1609), levantam questionamentos e glorificações que favorecem os povos originários, bem como o náua Chimalpahín, que descreve sua região natal conforme a tradição oral náua (*ibidem*, p. 56). Com isso, ele mostra que os sujeitos assimilados voltavam-se à cultura ancestral e às descrições do genocídio causado, o que era visto como algo perigoso para os governantes da época, pois alimentava o orgulho étnico. Lienhard pontua que

> embora isso não signifique ainda uma atitude claramente "subversiva", ela não deixa de ser um indício da vontade de resgatar os valores autóctones. Por outro lado, a partir dessa impassibilidade com que as crônicas narram a irrupção dos autores espanhóis não se pode deduzir, de imediato, a adesão entusiasta dos autores ao projeto colonial; como muitos textos de antiguidade comprovada emanam, tal "impassibilidade" – que poderia ser confundida com objetividade – é a atitude clássica do narrador ou poeta náua ("coletivo") diante do horror (*ibidem,* p. 56).

Com foco nas literaturas andinas, o estudioso peruano Antonio Cornejo Polar, em "O começo da heterogeneidade nas literaturas andinas" (2000), afirma que oralidade e escrita têm, cada qual, seus próprios códigos e racionalidades. Porém, do ponto de vista dos cânones nacionais forjados nas Américas, a oralidade foi ignorada, expulsa dos panteões das literaturas nacionais e confinada ao espaço do folclore diante de sistemas homogêneos, exclusivos e universalizantes. O autor pontua que "o triunfo inicial da letra é, nos Andes, a primeira derrota da voz" (Polar, 2000, p. 237). Ou seja, nesse contexto: "escrita é poder" (*ibidem,* p. 238). Segundo o autor, são essas literaturas orais, contudo, que contradizem a história das literaturas nacionais, e que impuseram, na América Latina, cruzamentos complexos e fluidos, sobretudo para os grupos marginalizados, que não advém da elite letrada que historicamente dominou o Cone Sul. Para Polar, o cânone formado nas jovens Américas ignorou ou desvalorizou literaturas orais, que foram expulsas desse panteão, sendo confinadas ao espaço do folclore. À literatura oficial cabiam as ideias de homogeneidade e universalidade, relegando ao esquecimento discursos orais. A escrita funcionava como elemento unívoco, que reinava sobre sistemas narrativos que não correspondiam ao seu escopo, ou seja, a oralidade era considerada uma forma atrasada.

O autor, então, expõe um dos eventos que marcaram a conquista da América Hispânica, que ocorreu em 1532 na cidade de Cajamarca, no Peru, quando o imperador inca Atahualpa trava um diálogo com o padre Vicente Valverde. O episódio seria "o começo mais visível da heterogeneidade que caracteriza, desde então até hoje, a produção literária peruana, andina e – em boa parte – latino-americana" (*ibidem,* p. 220). Neste cenário de conflito estão em jogo a voz de Atahualpa e a palavra escrita, revelando um dos conflitos fundantes das diferentes culturas. Por meio dos poucos relatos testemunhais sobre o episódio de Cajamarca, os quais defendem o lado espanhol, lemos que o sacerdote Valverde disse a Atahualpa ser responsável por lhe transmitir os ensinamentos divinos, entregando-lhe então uma Bíblia. Ao receber a suposta "palavra de Deus" e encostá-la ao ouvido, Atahualpa teria atirado o livro sagrado ao chão, desencadeando sua captura e a ofensiva dos conquistadores que culminaria no fim do império inca (*ibidem,* p. 223). Seja como for, o estudioso afirma que o evento é dotado de "suficiente consistência simbólica para ser recontado infinitas vezes" (*ibidem,* p. 224), gerando inúmeras versões ao longo dos séculos. Os primeiros registros escritos, que vieram na esteira das crônicas testemunhais, estavam vinculados aos "interesses ideológicos e sociais implícitos no sujeito do relato" (*ibidem*, p. 225), relacionados à aprovação ou não das atitudes dos conquistadores, bem como diferentes elaborações sobre o que de fato ocorreu no fatídico episódio, o que justamente implica uma vacilação. Assim,

> o relato das crônicas está determinado tanto por sua inscrição no gênero histórico, e mais precisamente no que é o próprio Ocidente, cujas normas e convenções seguem ou buscam seguir inclusive os autores mestiços e indígenas, quanto por sua condição narrativa escritural. Em distintos níveis, história e narrativa escrita obrigam a respeitar uma ordem linear e finita que divide e sequencializa o acontecer, torna irreversível cada uma de suas ocorrências e estabelece com precisão o final. De fato, embora etimologicamente as crônicas aludam ao tempo, trata-se de um tempo de certa maneira congelado no passado e no discurso que o evoca, com um princípio e um fim marcados pelo caráter finito da narração escrita […] é impossível acrescentar-lhes novos acontecimentos (*ibidem,* p. 239).

Polar sinaliza que é possível sondar as margens dessas crônicas, nas quais se encontram outras versões e, sobretudo, modalidades de transmissão sobre o mesmo evento que prescindem da importância da escritura,

> evidenciando a variedade cultural das consciências históricas possíveis, ou simplesmente as muitas maneiras que os diferentes sujeitos socio-étnicos têm de recordar o sucedido no tempo. Trata-se de versões que além disso – não se expressam através da narrativa escrita, mas de danças e rituais ou de representações que, um tanto abusivamente, costumam denominar-se teatrais (*ibidem,* p. 240).

Numa dessas versões "teatrais", o autor pontua a suspensão do fim, em que a história se encerra antes da trágica morte de Atahualpa; noutras, os incas são capazes de aprisionar os colonizadores e vencê-los. Polar afirma que essa diversidade consiste numa descrença

> na univocidade dos acontecimentos, únicos e definitivos, […] numa cronologia que vai se esgotando a si mesma por sua irrepetibilidade. Para a consciência que se expressa no bailado coletivo, a história continua aberta e por isso pode desembocar, sem escândalo, em vários desenlaces possíveis. Na realidade, como ritual que é, não evoca tanto a história quanto a repete simbolicamente, e, ao repeti-la, num presente cada vez mais diverso, não prefigura nem ordena resultado algum: de algum modo, nela tudo é possível […]. Nessas condições, e por certo a partir de outra racionalidade cultural, a linearidade, parcelamento e finitude da história escrita à maneira do Ocidente carecem de sentido […]. A história cantada pela comparsa não a falsifica: substitui-a por outra, diferente, que tem sua própria legitimidade e mesmo seus condicionantes formais distintivos. Para dizê-lo sumariamente: não é o mesmo escrever a história e dançá-la (*ibidem,* p. 241-242).

Trata-se, portanto, de encenações que há séculos apresentam variações relevantes, nas quais os manuscritos que lhe servem de base não são confiáveis, pois há evidentemente inúmeras alterações em operação nas encenações. Polar, assim, vê nesses textos uma variação que ocorre de acordo não com ciclos, mas com o uso social de cada versão, trazendo consigo as dinâmicas da oralidade que estão fora do escopo da escrita, como as repetições, mostrando que "a maioria das versões da morte do Inca, tal como chegaram até nós, mostra a hegemonia da consciência indígena e forma parte, com maior ou menor clareza, de suas estratégias de resistência e reivindicação" (*ibidem,* p. 246).

Uma discussão similar pode ser encontrada em *Afrografias da memória* (2021), da pesquisadora Leda Maria Martins, que versa sobre o reisado, festa popular brasileira calcada substancialmente nas práticas, narrativas e simbologias afro-brasileiras misturadas às influências católicas ibéricas, que remontam ao século XVIII. A partir de sua história errática, baseada em grande medida em narrativas orais e alguns registros históricos, a autora entrelaça uma coreografia entre escrita e oralidade, denominou por ela como *oralitura*, ou seja, a inscrição do registro oral na escrita, juntamente com sua capacidade de rasurar a linguagem e criar espaços de alteridade (Martins, 2021, p. 25). No estudo, é possível ver que as mesmas lendas e simbologias que constituem o reisado em diferentes partes do país surgem em diferentes nuances nas narrativas orais, mas de formas ao mesmo tempo similares e diferentes. Ao passo que pontos nodais continuam a brilhar em todas elas, existem alterações que caminham ao sabor do tempo, da voz aos gestos da pessoa que narra, carregando consigo o tempo passado e o presente. É por meio de manifestações como o reisado que os descendentes dos povos africanos escravizados puderam resistir cultural e socialmente aos apagamentos coloniais. A autora usa o termo "encruzilhada" para abordar os entrecruzamentos na América, que representaram "[…]

intersecções, inscrições e disjunções, fusões e transformações confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origem e disseminações" (*ibidem*, p. 31), referindo-se, portanto, à capacidade de abocanhar, digerir e produzir o mesmo na diferença, sem que haja de fato uma fusão, uma mistura de cores tão sólida em que não é possível identificar seus matizes. A oralidade, portanto, é a caminhada das narrativas desde uma origem, uma ancestralidade, e que vai sendo impactada pelo seu entorno, sem nunca se dissipar por completo. Ao transcrever o mito da aparição Nossa Senhora do Rosário em mares brasileiros, por meio de algumas de suas inúmeras versões, a autora aponta o quanto essas narrativas, trazidas por membros do reisado, inserem

> a linguagem dos tambores [que], investida de um *ethos* sagrado, agencia os cantares e a dança, que metonimocamente se projetam como ícones e símbolos na complexa rede de relações sígnicas, invertendo na letra do mito o alfabeto sagrado, prefigurando uma subversão da ordem e hierarquias escravistas. Esse deslocamento interfere na sintaxe do texto católico, inseminado agora por uma linguagem autóctone e diversa da ocidental; uma linguagem que se realiza e pulsa na articulação da fala e da voz de timbras africanos. O próprio fundamento do texto mítico católico é rasurado nele emergindo, como num palimpsesto, as divindades africanas (*ibidem*, p. 71).

Ou seja, um mito que pertence aos registros da Igreja Católica é reapropriado para além da letra, por meio dos tambores, dos cantos, das narrações que escapam da um *ethos* europeu e banham a santa de signos que estão fora da letra, bem como da forma de sua transmissão, dando-se longe dos livros, e aproximando-se dos registros cambiantes e fluidos que honram e veneram a santa através de novos signos, trazendo-a para perto dos escravizados.

3. as encruzilhadas em *torto arado*

Voltemos às discussões sobre as personagens de *Torto arado* e ao acidente que catalisa aqui a perda da oralidade. Meu argumento não busca hierarquizar a oralidade diante da escrita, mas destacar como aquela teve e continua tendo papéis fundamentais para indígenas e afrodescendentes nas Américas, exercendo, inclusive, o de mobilidade e maleabilidade narrativa, que a torna menos presa a registros e mais renovável ao sabor dos eventos. No entanto, devido à subalternização dos modos de vida e cosmovisões desse Outro, tais formas expressivas foram relegadas à condição de inferioridade nos cânones nacionais e Ocidentais. Belonísia e Bibiana nos remetem aqui ao texto ditado pela escritora afro-americana Toni Morrison durante o recebimento do prêmio Nobel de Literatura, em 1993. Nele, lemos a parábola de uma anciã cega e sábia que é confrontada por um grupo de crianças que põem sua capacidade visionária à prova, perguntando se o pássaro que carregam nas mãos está vivo ou morto. A anciã, então, responde: "Eu não sei se o pássaro que você está segurando está vivo ou morto, mas o que eu sei é que ele está em suas mãos. […] Seja qual caso for, a responsabilidade é sua" (Santos; Sampaio, 2020,

p. 226). Em seguida, a autora acrescenta que prefere entender a anciã como uma escritora experiente e o possível pássaro como a língua:

> Sendo escritora, ela pensa na linguagem em parte como um sistema, em parte como uma coisa viva sobre a qual se tem controle, mas principalmente como agência – como um ato com consequências. Então, a pergunta que as crianças fizeram a ela – "Está vivo ou morto?" – não é irreal porque ela considera a língua suscetível à morte, ao apagamento; certamente em perigo e recuperável apenas por um esforço da vontade. Ela acredita que, se o pássaro nas mãos de seus visitantes estiver morto, os guardiões são responsáveis pelo cadáver. Para ela, uma língua morta não é apenas aquela que não é mais falada ou escrita, é uma língua inflexível que se contenta em admirar a sua própria paralisia. Como língua estadista, censurada e censuradora. Implacável em seus deveres de policiamento, ela não tem nenhum desejo ou propósito além de manter o livre alcance de seu próprio narcisismo entorpecente, sua própria exclusividade e dominação. Por mais moribunda, ela não é sem efeito, já que ativamente frustra o intelecto, paralisa a consciência, suprime o potencial humano. Indisposta ao interrogatório, ela não pode formar ou tolerar novas ideias, moldar outros pensamentos, contar outra história, preencher silêncios desconcertantes. A língua oficial, forjada para sancionar a ignorância e preservar o privilégio, é uma armadura polida com um brilho relampejante, uma casca da qual o cavaleiro partiu há muito tempo. No entanto, aí está: burra, predatória, sentimental. Reverência excitante em colegiais, fornecendo asilo para déspotas, evocando falsas memórias de estabilidade, harmonia do público (Santos; Sampaio, 2020*,* p. 227).

A autora, um pouco antes, pontua: "A linguagem opressiva faz mais do que representar violência; ela é violência; faz mais do que representar os limites do conhecimento; limita o conhecimento" (*ibidem,* p. 225). Por meio dela, no entanto, pode-se engendrar um ato de subversão e incorporar os restos/rastros que ficam nas franjas de uma língua e uma literatura censuradoras, policialescas, farsescas e monolíticas, esvaziadas também de sentido quando usada como mero entretenimento. Essa língua "morta", porém, não se revela como tal no dia a dia, travestindo-se de argumentos para armar a população e mascarar preconceitos, asfixiando a si própria. A anciã, então, silencia, e as crianças se impacientam.

> "Não há um discurso", eles perguntam a ela, "nenhuma palavra que você possa nos dar que nos ajude a superar seu dossiê de fracassos? […] Ouvimos durante toda a nossa curta vida que temos que ser responsáveis. O que isso poderia significar na catástrofe que este mundo se tornou; onde, como disse um poeta, 'nada precisa ser exposto, pois tudo já está na cara'. Nossa herança é uma afronta. Você quer que tenhamos seus velhos olhos vazios e vejamos apenas crueldade e mediocridade. Você acha que somos estúpidos o suficiente para perjurar

> a nós mesmos repetidamente com a ficção da nacionalidade? Como se atreve a nos falar sobre o dever quando estamos mergulhados na toxina do seu passado até a cintura?" (Santos; Sampaio, 2020, p. 230).

Esvaziados de tradição e sentido, tal como postula Benjamin, as crianças têm dificuldade para encontrar-se em alguma tradição e rogam, imploram, para que anciã lhes conte uma história, que narre sua experiência: "[…] diga-nos o que o mundo tem sido pra você, nos lugares escuros e na luz" (*ibidem,* p. 231), mas são eles próprios que começam a narrar uma história sobre a travessia de sujeitos escravizados. A anciã, então, conclui que agora pode confiar nelas, pois capturaram o pássaro que não está em suas mãos – a linguagem: "Vejam. Como é linda, essa coisa que fizemos – juntos" (*ibidem,* p. 232), ela então exclama.

A parábola e o discurso de Morrison me remetem à relação das irmãs Bibiana e Belonísia com a língua. Bibiana, ao se tornar professora, adquire poder também sobre a escrita, a qual transmite aos alunos e à comunidade quilombola, em geral ciente da responsabilidade que Morrison conclama. Podemos pensar, no entanto, que essa proximidade não se deu de forma imediata, mas gradual, pois a própria Bibiana também foi se assenhorando da linguagem escrita e suas vertentes, para, enfim, subvertê-la e usá-la de forma afrontosa, o que ela pode ter conquistado por meio da luta sindical e de suas "experiências na cidade grande". Por isso, talvez, para além do assassinato de Severo, a encantada dona Miúda tenha lhe dito: "do seu movimento virá sua força e sua derrota" (Viera Junior, 2019, p. 81) Assim, a escrita também pode ser usada para que os sujeitos não sejam vítimas da letra escrita, capaz de derrubar conhecimentos e vivências ancestrais; para que eles rompam com processos de exploração, munidos da letra que consta nos contratos, livros e legislações, os quais precisam dominar/entender se quiserem buscar direitos no sistema em que se encontram aprisionados. Talvez por isso, a letra tivesse tanta importância para Zeca Chapéu Grande, pois era capaz de traduzir o mundo colonialista para um universo contracolonial. É evidente, porém, diante do que vimos, que a oralidade, com sua práxis ritualística, artística e comunicativa, continua a exercer seus papeis ancestrais – sendo reinventada nas artes em forma de poesia de rua, repentes, glosas, cantigas, no rap e no hip-hop (expressões para as quais os cânones nacionais viram as costas). As barreiras, como vimos, continuam fluidas, pois a oralidade a todo instante penetra na expressão escrita (a exemplo de nomes como Conceição Evaristo e Marcelino Freire). Talvez por essa razão Belonísia, à medida que a narrativa avança, passa a sentir-se mais receptiva não só à oralidade, mas à educação formal e à escrita:

> Teria deixado a curiosidade que tive ao ver a faca com cabo de marfim se transformar na curiosidade pelo que poderia me tornar, porque de minha boca poderiam sair muitas histórias que serviriam de motivação para nosso povo, para nossas crianças, para que mudassem suas vidas de servidão aos donos da terra, aos donos das casas nas cidades. Quando Bibiana já morava novamente entre nós, passei a ler tudo o que visse em suas mãos ou nas de Severo. Passei a sentir fome de leitura, levava livro até pra sombra do descanso da roça. Essas histórias que encontrava nos livros e ouvia da boca do povo… (Vieira Junior, 2019, p. 170).

Com o trecho, entendemos que a arredia personagem aos poucos conclui, por meio do contato com a irmã que voltou, trazendo sua luta política, que as ferramentas

criadas pela casa-grande poderiam ser vergadas e enviesadas para fins que subvertem suas ordens. Assim, os livros e a escrita muito mais a salvaguarda juridicamente, mas é uma fonte a mais de circulação de ideias.

Por fim, é interessante observar que o registro da fala das personagens segue o mesmo padrão formal, o mesmo tom extremamente "literário" da escrita literária que convencionalmente se lê. Ora, há mesmo de se estranhar que o léxico das personagens não difira entre uma e outra, sobretudo no caso da entidade Rita Pescadeira, que surge mais adiante no romance? Talvez se esperasse, como na obra *Amada,* de Toni Morrison, que o ser espectral se expressasse com um modo de falar marcadamente único. No entanto, temos a opção de pensar que as três – Bibiana, Belonísia e a entidade Rita Pescadeira – formam o mesmo espírito e corpo, corpo esse que vai se dissolvendo na personagem de Rita pelos relatos de Belonísia e pela escrita firme de Bibiana. Ao longo do Naturalismo, do Romantismo, do Modernismo, do Romance de 1930, e até além, observou-se o desejo de muitos autores de se aproximar da "fala do povo", como nos mostra Luis Bueno (2015). Em *Torto arado,* no entanto, encontramos uma forma de narrar que cuidadosamente respeita a poeticidade da narrativa e as regras gramaticais, seus capítulos estão concatenados quase em ordem cronológica, embora haja alguns vaivéns. E por que, no entanto, haveria de ser diferente? Seria porque as narradoras são quilombolas? É preciso ressaltar que, ao não conferir qualquer modulação entre elas, o autor também se iguala às narradoras, não as olha de cima, desce do pedestal de criador. Afinal, quem está regendo o relato é a letrada Bibiana? Se o romance não se propõe a enlevar a crítica literária, mas chegar aos leitores, essa conformação com nossas expectativas não seria, talvez, algo positivo? Não fosse pela forma como está arranjada, talvez a obra não tivesse alcançado um séquito tão gigantesco de admiradores no Brasil. Essa é de fato uma história que precisava ser contada, deixando para romper com nossas expectativas confrontando os encantados, seres etéreos, vinculados a uma prática religiosa, àquilo que temos de mais exato e mais ancorado na letra que herdamos da Europa – a justiça.

conclusão

No desfecho de *Torto arado*, quando o algoz dos quilombolas é, por fim, assassinado pelas duas irmãs enquanto estão sendo "cavalgadas" pela entidade Rita Pescadeira, é possível ver, para além da encenação de vingança dos bons contra os maus, a liberdade de uma operação simbólica que leva o conceito de justiça para fora da letra, da legislação, enveredando pelo campo da encenação, centrado no jarê. Pareceu-me curioso que a frase final do livro seja "sobre a terra há de viver sempre o mais forte" (Vieira Junior*,* 2019, p. 262), pois soa exatamente o contrário do que se viu, escutou e viveu ao longo dos últimos quinhentos anos. É então que o texto de Cornejo Polar sobre os espetáculos *tanqui* retorna. Embora haja problemas na vinculação de um movimento de resistência indígena e substancialmente oralizado a um sucesso editorial linear e com limitações impostas pela palavra escrita, penso que *Torto arado* acaba contemplando conceitos de justiça que atravessam outras cosmogonias, servindo também como "cola" social diante de momentos de acentuado perigo, como o que continuamos vivendo nos últimos dez anos. Poderíamos pensar, então, que a memória oral se infiltra na forma do romance para transpirar vozes e rituais ancestrais, como bem exemplifica a presença da própria entidade que orquestra o assassinato do fazendeiro juntamente com as irmãs?

Embora *Torto arado* apresente todos os artifícios e expressões da literatura escrita, as ações que tramam o ato final conclamam conceitos que passam ao largo de expectativas meramente maniqueístas. Assim, como disse Cornejo Polar sobre as encenações incas:

> o *wanka* sobre a morte de Atahualpa tem uma dimensão definidamente histórica, mas não à maneira do 'drama histórico' ocidental, que parece esgotar-se na repetição cênica de certos fatos sugestivos ou instrutivos, mas como figuração paradigmática que vai acolhendo sempre novas situações trágicas e também, por certo, novas expectativas de justiça […] (Polar, 2000, p. 256).

É evidente que o triunfo de um povo quilombola ficcional não levará ao triunfo de todas as populações quilombolas e indígenas que vivem em condições de indigência social no Brasil. No entanto, a utilidade simbólica atravessada pela oralidade, e refutada pelos ferrenhos defensores do cânone Ocidental, pode também infiltrar-se na escrita, esse registro pétreo, e ser aplicada não somente com fins dualistas, com representações fixas, mas explodir e mover-se em outras direções e criações. Como o discurso de Toni Morrison aponta, a língua pode evocar, para além da paralisia, possibilidades de existência, experiência e reformulação, transfigurando em suas formas, tropos e cenas, novas possibilidades não só imaginativas.

referências bibliográficas

ANTÔNIO BISPO: estados e partidos são colonialistas [Locução de:] Eduardo Sombini. Entrevistado: Antônio Bispo dos Santos. [*S.l.*]*: Podcast Ilustríssima Conversa, Folha de S.Paulo*, 19 ago. 2023. Disponível em: https://omny.fm/shows/ilustr-ssima-conversa/ant-nio-bispo-estado-e-partidos-s-o-estruturas-col?in_playlist=podcast Acesso em: 28 jan. 2025. 49:31 minutos.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLOOM, Harold. Uma elegia para o Cânone. In: BLOOM, Harold. *O cânone ocidental.* Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Editora Objetiva, 1995. p. 23-47.

BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: EdUnicamp, 2015.

CANDIDO, Antonio. Estímulos da criação literária In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014. p. 51-81.

LIENHARD, Martin. Los comienzos de la literatura "latinoamericana": monólogos y diálogos de conquistadores y conquistados. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina*: palavra, literatura e cultura (v. 1). São Paulo: Memorial; Campinas: EdUnicamp, 1993. p. 41-62.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*: o reinado do Rosário no Jatobá. 2. ed. São Paulo: Perspectva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

MIGNOLO, Walter. "Palabras pronunciadas com el corazón caliente": teorías del habla, del discurso y de la escritura. In: PIZARRO, Ana (Org). *América Latina*: palavra, literatura e cultura (v. 1). São Paulo: Memorial; Campinas: EdUnicamp, 1993. p. 527-562.

MOREIRA, Terezinha Taborda. Literatura e oralidades. In: MOREIRA, Terezinha (Org.) Taborda. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 19, n. 37, p. 9-20, 2015. Disponível em: https://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/11301/9468. Acesso em: 28 jan. 2025.

SANTOS, Simone Borges; SAMPAIO, Alan. "A língua é um pássaro em suas mãos". Discurso de Toni Morrison, Nobel de Literatura, 1993. *Anãnsi: Revista de Filosofia.*, Salvador, v. 1, n. 2, p. 225-232, 2020. Disponível em: https://www.revistas.uneb.br/index.php/anansi/issue/view/528. Acesso em: 28 jan. 2025.

POLAR, Antonio Cornejo. O começo da heterogeneidade nas literaturas andinas. Voz e letra no "diálogo" de Cajamarca. In: POLAR, Antonio Cornejo. *O condor voa*. Tradução de Ilka Vale de Carvalho. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. p. 219-287.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto arado***.** São Paulo: Todavia, 2019.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dar, a terra quer.* São Paulo: Ubu Editora, 2023.

entrevista



Entrevista com Luís Reis sobre a obra de Hermilo Borba Filho
Interview with Luís Reis about Hermilo Borba Filho's Literary Work
Autoria: Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes
ORCiD: https://orcid.org/0009-0005-9718-7522
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6400625181565636
Coautoria: Lucas Branco de Araujo Motta
ORCiD: https://orcid.org/0000-0001-8471-8471
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6115523014641425
Coautoria: Magno da Guarda Almeida
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-8649-3891
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8815015222439460
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.233954
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233954
Recebido em: 14/02/2025. Aprovado em: 16/02/2025.
Editores responsáveis: Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes e Lucas Branco de Araujo Motta

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 25, jul./dez., 2024. eISSN: 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/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
Fernandes, Ana Clara. Motta, Lucas. Almeida, Magno. Entrevista com Luís Reis sobre a obra de Hermilo Borba Filho. *Opiniães*, São Paulo, SP, ano 13, n. 25, jul./dez. p. 143-154, 2024. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.233954. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/ 233954. 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 *Opiniães* 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 luís reis sobre a obra de hermilo borba filho

Interview with Luís Reis about Hermilo Borba Filho's Literary Work

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.233954

Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes[1]
Mestranda no Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.
https://orcid.org/0009-0005-9718-7522
http://lattes.cnpq.br/6400625181565636
anaccfernandes@usp.br

Lucas Branco de Araujo Motta[2]
Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (PÓS-LIT) na Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil.
https://orcid.org/0000-0001-8471-8471
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6115523014641425
lucas.bamotta@ufpe.br

Magno da Guarda Almeida[3]
Doutorando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL) da Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Maceió, AL, Brasil.
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-8649-3891
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8815015222439460
magnoalmeida.al@gmail.com

[1] É licenciada em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e mestranda em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP).
[2] É bacharel em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).
[3] É professor de literatura, pesquisador e poeta. Mestre e doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL) da Faculdade de Letras (UFAL) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

Resumo
Entrevista com o Professor da Universidade Federal de Pernambuco, Luís Augusto Pessoa da Veiga Reis, sobre a obra do romancista e diretor de teatro Hermilo Borba Filho.

Palavras-chave
Hermilo Borba Filho. Teatro em Pernambuco. Romance brasileiro.

Abstract
Interview with Professor Luís Augusto Pessoa da Veiga Reis from the Federal University of Pernambuco about the work of the novelist and theater director Hermilo Borba Filho.

Keywords
Hermilo Borba Filho. Teather in Pernambuco. Brazilian novel.

Nos seus cursos de teatro, e principalmente na questão do teatro em Pernambuco, você sempre afirma uma particularidade da historiografia e da história, consecutivamente, do teatro em Pernambuco como destaque tanto local, regional, quanto nacional. Então, gostaríamos que você falasse um pouquinho sobre isso, sendo uma coisa que caracteriza muito a sua pesquisa, como configuramos a figura de Hermilo nesse cenário? E como começa a se enredar a relação entre erudito e popular?

De fato, quando falamos de teatro brasileiro, estamos falando de uma coisa muito ampla, um continente com muitas vertentes, muitas possibilidades de criação dramatúrgica e teatral. Nesse panorama, sobretudo do teatro brasileiro no século XX, que nós, estudiosos do teatro, caracterizamos como "teatro moderno", já com uma autonomia em relação à literatura, Pernambuco é um *case* realmente, porque tem muita produção historiográfica sobre o teatro em Pernambuco nessa época, do século XX para cá; e, em grande medida, acho que não estamos cometendo nenhum deslize se dissermos que essa atenção dada ao teatro em Pernambuco no século XX está, em grande medida, centrada na figura de Hermilo Borba Filho e nos movimentos que ele provocou desde a juventude, na sua inquietude como pesquisador, como criador, como intelectual, como crítico, na capacidade de produzir, de aglutinar pessoas, na sua inquietação em relação ao teatro feito no Brasil. Isso tudo deu a Pernambuco um caráter muito particular, único, que passa por uma visão diferente em relação às expressões originais da cultura local, que se costuma classificar, sempre de uma forma um tanto imprecisa e problemática, como "cultura popular". Então, o Hermilo jovem, na década de 1940, está avidamente consumindo teoria teatral. Está lendo livros dos grandes pensadores de teatro europeus. Ele está lendo a melhor dramaturgia mundial, lendo e comprando livros, guardando e criando uma biblioteca; e está falando sobre esses autores, sobre esses livros. Então, ele é um jovem intelectual que ama o teatro e quer conhecer o que há de mais importante no teatro do mundo. Mas esse mesmo jovem foi criado na Zona da Mata de Pernambuco, muito próximo às manifestações dramáticas do povo daquela região, notadamente o pastoril, o bumba meu boi, o mamulengo – isso faz parte da vida de Hermilo, além das brincadeiras de carnaval, de São João… Quando ele veio para o Recife, que tinha certo cosmopolitismo, ele conseguia ter acesso a livros importados, sobretudo de autores europeus, que estavam sendo traduzidos e publicados na Argentina. Esses livros chegam a Hermilo em castelhano. Ali, ele está descobrindo os grandes autores que vão marcar a vida dele profundamente, como García Lorca, T.S. Eliot, Eugene O'Neill, que são as principais referências de dramaturgia naquele momento para ele. E está descobrindo o trabalho de grandes teóricos teatrais, como Jacques Coupeau, Stanislavski, Jean Villard, Gaston Baty. Ele está lendo livros dessas pessoas e está percebendo que, junto dele, no Recife, tinha algo de muito valor teatral, artístico, que precisava ser levado em consideração com seriedade, com um olhar para além do folclórico. Por exemplo, em 1947, Hermilo estava na liderança do Teatro do Estudante de Pernambuco, que era um grupo de jovens de classe média, intelectuais, estudantes de Direito, com gente muito importante para a cultura nacional, como o próprio Hermilo, Joel Pontes, Ariano Suassuna, Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda, entre outros. Então, esses jovens começaram a promover o que eles chamavam de "sabatinas", que eram um tipo de seminário aberto ao público em que eles traziam intelectuais e artistas para debater temas diversos. Em uma dessas sabatinas, em 1947, eles convidaram o capitão Antônio Pereira, que era o mestre da brincadeira do bumba meu boi de Afogados, da Mustardinha, periferia do Recife. Nesse mesmo dia, ele pôs o capitão Antônio Pereira e o poeta Ascenso Ferreira

para falar, para ter uma visão também de um erudito que se interessava pelo bumba meu boi. Isso repercutiu imensamente na imprensa local, outros intelectuais ligados ao teatro se posicionaram sobre esse encontro, apontando contradições. E eu acho – até escrevi um artigo sobre esse encontro – que ali tem um pontapé, o início de uma busca poética que Hermilo não vai conseguir resolver em vida, mas que modifica nossa compreensão em relação à arte produzida pelos artistas não eruditos. Se hoje, em Pernambuco, você vê qualquer jovem de classe média com um olhar simpático, orgulhoso, em relação ao caboclo de lança, a um cavalo marinho, isso, de alguma forma, começou ali na década de 40. Não podemos perder de vista que, até então, essas brincadeiras dramáticas do povo eram desprezadas, ou mesmo tidas, algumas, como casos de polícia. Por exemplo, não raramente, numa roda de capoeira, as pessoas eram presas. O bumba meu boi era visto como uma coisa de bêbado, uma brincadeira idiota de gente ignorante. Então é Hermilo e os outros intelectuais do grupo dele que começam a dizer que tem algo ali que é muito próximo, por exemplo, do que o alemão Bertolt Brecht está falando do teatro. Tem uma modernidade teatral nesses *performers*, nessa dramaturgia feita em contato com a plateia; então se abre ali um portal para Hermilo e ele começa a ver vanguarda, transgressão, beleza, poesia, sofisticação, e uma sabedoria ancestral dos artistas do teatro. Ele começa a tentar estabelecer pontes, diálogos – se pensarmos a travessia dos diálogos como um movimento de transformação por meio da palavra – e a ver possibilidades de um encontro entre essas vanguardas do teatro europeu, os melhores pensadores do teatro europeu, e essas práticas tão ricas, tão instigantes que ele tinha aqui perto dele. Você vai ver na obra de Hermilo, no âmbito teatral, que ele vai perseguir esse ideal, primeiro ali na dramaturgia que ele produz na década de 40, de uma forma ainda bem incipiente; e, depois, nos anos 60, sobretudo como encenação. Ou seja, há a busca por uma forma de atuar que conseguisse dialogar com a preciosa herança que ele via aqui. Então, eu acho que, sim, Pernambuco tem um espaço muito importante na modernização do teatro no Brasil, porque aqui, primeiro do que em outros lugares, houve a consciência de que não se podiam importar modelos prontos da Europa, que isso não nos bastaria nem nos seria realmente emancipador. Houve essa percepção de que se precisava dialogar com as vanguardas, com tudo o que estava acontecendo na Europa de modificação da arte dramática, mas que isso, para chegar no Brasil, tinha que entrar em diálogo com outras forças. Só por essa fala se vê que, por trás da atitude de Hermilo, poderíamos identificar algo do pensamento de Gilberto Freyre. Hermilo começa a se formar intelectualmente no final dos anos 20 e no começo dos anos 30, quando Gilberto Freyre era um nome absolutamente onipresente na vida intelectual do Nordeste, do Recife e do Brasil, pois publicou *Casa-grande & senzala* em 1933. Embora nessa época Hermilo não fosse amigo de Gilberto Freyre – na juventude, eles não conviveram –, Gilberto Freyre escreveu algumas coisas sobre o Teatro do Estudante de Pernambuco, mas sempre com algum distanciamento, elogiando, mas sem grandes envolvimentos. Eles vão ter uma amizade no final da vida, no final da década de 60 e, sobretudo, na década de 70. Hermilo e Gilberto vão se frequentar, vão ficar amigos, ter muitos encontros, trocar muitas ideias. Hermilo faz, nesse momento, uma versão teatral do ensaio *Sobrados e mmucambos*. Por sinal, Gilberto não gosta da versão teatral, mas isso era esperado, porque havia muitas diferenças entre eles, embora houvesse também muita admiração. Então, eu questiono na minha tese: de onde veio esse olhar de Hermilo? Porque, diferentemente de outros jovens intelectuais no Brasil, ele resolveu valorizar a cultura popular. Em grande medida, isso vem de Gilberto Freyre, porque ele falava de uma modernidade que precisa, no Brasil, estar sempre em diálogo, ela não pode se separar da região. Gilberto Freyre falava daquela

equação: "modernidade, tradição e região". Tradição seria olharmos para essas coisas que nos constituem. Há registros do bumba meu boi já no século XVIII. Essas brincadeiras, embora completamente invisibilizadas, menosprezadas, ridicularizadas, eram parte de uma cultura tradicional muito ligada à região. Talvez Hermilo nem tivesse consciência de que ele estava agindo de forma Regionalista, na cartilha freyreana, mas é óbvio que estava. Ele fazia exatamente essa operação. Ele foi, por exemplo, um dos primeiros leitores de Brecht e de Artaud no Brasil, mas também estava em diálogo com nossas tradições. Então, isso no teatro de Hermilo é muito claro, e é justamente essa busca por essa equação que vai levá-lo a uma sucessão de crises. A vida de Hermilo no teatro não é uma história de sucessos. Com Ariano Suassuna, que também tem um talento absurdo, se sucedeu de forma diferente, ele é um dos maiores dramaturgos do mundo e encontra logo uma forma incrivelmente forte de se expressar no teatro e se aprimorar nela. Hermilo, por outro lado, está sempre se reinventando, se frustrando, se arriscando em novas formas. Você vê vários estilos de peças, várias tentativas diferentes. A última peça que ele escreveu, *Sobrados e mucambos*, para o horror de Ariano Suassuna – seu amigo fraterno – termina ao som de guitarras tropicalistas. Uma peça de 1972, numa época em que a inteligência brasileira fazia marcha contra a guitarra, quando em São Paulo houve protesto contra a guitarra elétrica. Ariano estava no Movimento Armorial, recém-lançado, totalmente alheio a essas influências estrangeiras da cultura de massa, ditas imperialistas. Já Hermilo estava dialogando com tudo isso. Então, a trajetória dele como pensador, artista e fazedor de teatro é atribulada, aflitiva, feita de muitos fracassos e de alguns sucessos; mas quando ele morreu, em 1976, imediatamente as pessoas perceberam a sua dimensão, porque Hermilo é esse vetor de inquietude que talvez possa melhor testemunhar sobre as dificuldades e as belezas do teatro brasileiro, da busca pelo teatro brasileiro.

O senhor disse que Hermilo não se interessava exatamente pelo teatro que acontecia em São Paulo naquela época. Por que ele não se interessava? A que conclusões ele chegou vendo o teatro paulistano e como isso pode ou não ter reforçado o projeto literário dele?

Quando Hermilo foi para São Paulo, em 1952, e até ele voltar no final de 1957, começo de 1958, o que havia de mais hegemônico e mais reverenciado era o TBC, o Teatro Brasileiro de Comédia. Embora tenha "brasileiro" no nome, a rigor, havia muito pouco de brasileiro no TBC, que foi iniciativa de um mecenas, um industrial voltado para as artes, chamado Franco Zampari. Ele, que era italiano, percebeu que a alta burguesia de São Paulo frequentava o teatro na Europa, mas esse público não enxergava um teatro à altura no Brasil. Então, ele fundou, em 1948, o TBC, cujo primeiro espetáculo – e isso é de uma eloquência enorme – foi feito por uma atriz francesa, em francês, baseado em um texto escrito por um autor francês. Apesar disso, claro que o TBC teve uma importância indiscutível para o desenvolvimento do teatro brasileiro, na medida em que lançou constelações dos nossos grandes astros do teatro moderno. Estou falando de Cacilda Becker, Sérgio Britto, Fernanda Montenegro, Cleyde Yáconis, Sérgio Cardoso; enfim, é um panteão de grandes atores. Muitos deles se tornaram, depois, astros da teledramaturgia. Mas o TBC tinha uma programática extremamente colonizada, porque era o seguinte: os atores eram brasileiros, mas os diretores eram importados da Europa. Grandes encenadores, como Flaminio Bollini, Adolfo Celi e o próprio Ziembinski vão trabalhar lá. Eles vêm para o Brasil ganhando bem para trabalhar com o TBC, que é um sucesso de público, e logo se torna ponto de encontro da alta burguesia paulista. Era um

teatro de elite para elite. A estética que predominava no TBC era uma interpretação de base stanislavskiana realista-naturalista, de teatro que tenta pôr no palco a vida, um jeito de estar em cena que se assemelha à vida, uma interpretação de base psicológica, realista-naturalista. Hermilo trabalhou em São Paulo como crítico teatral, viu tudo do TBC e se cansou disso. Ele reconhecia o valor desses grandes atores e encenadores, mas intuía que o teatro brasileiro não ia prosperar por ali. O que iria distinguir o teatro brasileiro não podia ser aquilo. Então Hermilo, mesmo longe de Pernambuco, começa a reforçar a originalidade que a gente tinha aqui nessas manifestações dramáticas do povo nordestino. Quando ele voltou, em 1958, para trabalhar no recém-fundado Curso de Arte Dramática da então Universidade do Recife, que hoje é Universidade Federal de Pernambuco, ele queria tudo menos o TBC. Hermilo queria se distanciar daquela poética realista-naturalista, daquelas peças que imitam a vida, daquela interpretação empática, comovente. Ele não queria nada disso, mas sim outras possibilidades da cena: uma cena festiva, anti-ilusionista; um ator distanciado, capaz de entrar e sair do personagem, de falar com a plateia; um ator que é muito próximo do *performer* do cavalo marinho, do bumba meu boi. Ali, ele começou a ver a verdadeira modernidade, o que seria a vanguarda para o teatro brasileiro. Hermilo queria o carnaval, a desmedida, não a beleza apolínea do TBC, que era realmente muito europeia. Aqui na cidade do Recife havia um grupo muito importante, o Teatro de Amadores de Pernambuco, que era algo muito semelhante ao TBC, com os mesmos acertos e os mesmos erros. A única diferença é que, aqui, o teatro era amador e lá, profissional. Por sinal, alguns diretores do TBC, como Flamínio Bollini e Ziembinski, vieram trabalhar aqui no Teatro de Amadores de Pernambuco, liderado por Valdemar de Oliveira. Hermilo queria se opor a essa poética, porque ele entendia que a possibilidade de existir um teatro brasileiro não passaria por isso. Teríamos que buscar outra forma de interpretação, outra dramaturgia, outra forma de estar em cena, outra relação com a plateia, outra espacialidade; e é daí que vai surgir o Teatro Popular do Nordeste. O que Hermilo fazia desde a juventude, de certo modo, é a antropofagia. É se perceber inescapavelmente como um ente colonizado, que fala uma língua – digamos assim – colonial e que não tem como escapar disso; mas que pode operar de uma forma libertadora, transgressora e antropofágica. Sobretudo na situação de Hermilo, pois ele estava à margem, e a margem é um lugar privilegiado para essas operações. Então, por exemplo, posso ler Brecht, como Hermilo leu, mas posso dizer que me interesso mais pelo capitão Antônio Pereira, do bumba meu boi, como ele disse. O que Brecht propôs o capitão Antônio Pereira já fazia há 200 anos no Brasil: essa interpretação anti-ilusionista, não psicologizada, com os artistas em diálogo festivo, vivo, com a plateia, celebrando o fenômeno teatral e não a ilusão teatral. Quando Hermilo já era encenador importante nos anos 60, sobretudo no TPN, as pessoas começaram a dizer que ele era um diretor brechtiano, mas ele negava muito isso. Ele dizia que a sua matriz era o bumba meu boi. Agora, sabemos que Brecht também foi se apoiar nas manifestações da cultura popular. Por exemplo, uma das inspirações para Brecht era o teatro chinês, o ator chinês. Ele estava querendo fugir de certa tradição intelectual psicologizada, europeia, para construir isso. Sabe quem Hermilo vai dirigir em São Paulo? Dercy Gonçalves, que era uma artista de imenso apelo popular, que veio da revista e que, de certa maneira, era ridicularizada, ou menosprezada como atriz. Hermilo vai fazer uma peça com ela porque quer se distanciar do modelo do TBC. Mas o TBC foi importante para o Brasil? Claro. Trouxe atualizações para o Brasil? Claro. Formou artistas importantíssimos? Sem dúvida. Foi escola para grandes diretores? Foi. Antunes Filho, por exemplo, talvez o maior encenador do Brasil, desde jovem era um aprendiz ali no TBC, era um assistente de direção de Adolfo Celi e

de Flaminio Bollini. Portanto, atualizou o Brasil, mas não poderíamos ficar naquilo. Tinha que dar um salto, sair do modelo pronto. Acho que Hermilo talvez tenha sido a pessoa que mais corajosamente e mais radicalmente conseguiu dar esse salto.

Você falou uma coisa interessante sobre a cartilha seguida por Hermilo da tradição regionalista de Gilberto Freyre, mas ao mesmo tempo ele era elogioso a Oswald de Andrade. Então, como você vê a operação de Hermilo em relação a essa síntese entre regionalismo e antropofagia?
Olha, em um texto que eu escrevi – acho que estava comparando Hermilo e Ariano – veio uma imagem na minha cabeça e disse assim: Hermilo é Litoral, Ariano é Sertão. Hermilo está no Litoral, ele nasceu no Litoral, na Zona da Mata Sul. O Litoral recebe a brisa que vem de fora e é mais afeito a diálogos. Ariano, diferentemente de Hermilo, é Sertão, é pedra, é árido, mas também profundo, silencioso e coerente. Se tem uma coisa que Hermilo nunca se gabou era de ser coerente. Pelo contrário, ele se negava, se arrependia e dizia que errou. Era muito comum você o ver falando mal das suas próprias peças. Ele dizia: isso não me representa mais. Hermilo estava sempre em crise. Então acho que é plenamente possível ele admirar, não vou nem dizer Oswald, mas admirar Mário de Andrade e Gilberto, que eram autores mais difíceis de se botar no mesmo barco. Ele obviamente iria rechaçar aquele primeiro momento modernista, ali de 1922, que ainda estava muito europeu. Acho que só um pouco depois é que os modernistas vão realmente olhar para o Brasil profundo, quando Mário começa a viajar pelo Brasil. Hermilo tinha muito interesse nisso, também lia Oswald e falava bem dele. Então, essa síntese era feita com muita tranquilidade e sem nenhuma preocupação em ser coerente. Já Ariano provavelmente não teria essa disposição de se deixar tocar pelas ideias desse pessoal modernista aí do Sul. Você podia ver Hermilo, no final da vida, interessadíssimo pelo tropicalismo, por essas inovações, pela guitarra elétrica, pela vida na cidade. Isso era incrível nele.

Hermilo escreveu parte de sua produção durante o período da ditadura militar. Como ele lidava com a censura? Como o período influenciou na sua produção artística, mais especificamente no Teatro Popular no Nordeste? O que foi o TPN?
O Hermilo mais frutífero e mais instigante como artista, vamos conhecer a partir da década de 60, tanto no teatro quanto na literatura. É nesse momento que Hermilo começa a se descobrir, como ele dizia, mais escritor de prosa do que dramaturgo – embora ele nunca tenha deixado de escrever dramaturgia. No seu primeiro romance, *Os caminhos da solidão*, escrito em 1955 e publicado em 1957, não há grandes ousadias, embora já possamos ver uma protocélula do que será marca dos romances de Hermilo: o caráter autobiográfico. Esse livro fala da fundação do povoado que viria a ser Palmares, a cidade dele, mas não repercutiu muito. O segundo romance dele, que é de 1964, é *Sol das almas*. Já é uma obra de grande qualidade, de um escritor ousado, inquieto, buscando formas difíceis de classificar. Eu gosto muito desse romance, porque é um mergulho existencial na alma de um personagem incrível, um jovem pastor protestante que é atormentado por desejos sexuais e tem um caso com uma mulher estrangeira em Palmares, tudo também com forte viés autobiográfico. A primeira mulher de Hermilo era protestante. Ele só se aproxima realmente do catolicismo quando se casou com Leda, sua segunda mulher, que era católica. Esse romance tem uma cor local, porque se passa numa viagem de trem de Palmares a Recife, e é, de estação por estação, que tudo vai acontecendo. Nos anos 60, ele dá uma virada, um verdadeiro salto como escritor, que se deve – de acordo com ele

mesmo e com Leda, sua viúva, falecida recentemente – ao contato que ele teve com um escritor argentino chamado Tulio Carella, que foi para o Recife dar aulas de teatro. Esse escritor foi colega de Hermilo e, em um episódio muito triste pré-ditadura militar, foi preso, torturado, espancado, encapuzado… uma coisa horrorosa, porque achavam que ele era um espião cubano. Tulio Carella frequentava o cais do Porto do Recife, falando em castelhano, mas, na verdade, ele estava ali em atividade de paquera sexual, tanto que os policiais que entraram nos aposentos dele encontraram um diário em que ele descrevia suas intensas relações sexuais com marinheiros e estivadores. Esse diário foi um escândalo na época. O reitor da Universidade do Recife o demitiu sumariamente e a polícia lhe deu 24 horas para sair do Brasil. Hermilo acompanhou a situação e, depois, traduziu esse diário, que se transformou num livro "maldito" chamado *Orgia*. Vocês já devem ter ouvido falar desse livro. É uma obra literária muito impactante e confessional. Depois dessa vivência com Tulio Carella, eles se tornaram amigos por correspondência, quando Tulio voltou à Argentina arrasado. O episódio se deu em 1962, o livro de Tulio Carella, se eu não me engano, foi publicado em 1968. Quando Hermilo começa a sua produção como romancista mais instigante, é a partir de 1966, e aí você vê a reverberação da escrita de Tulio Carella na obra de Hermilo. É nessa época que ele vai publicar uma tetralogia autobiográfica chamada *Um cavalheiro da Segunda Decadência*, quatro romances engatilhados em 1966, em 1967, em 1968 e o último em 1972. A presença literária de Tulio Carella é total, o estilo, o desnudar-se, a sexualidade, a violência. Para Hermilo, isso se torna uma espécie de catarse literária, ou, como ele próprio diz na tetralogia, uma busca por redenção, por ascese, por santificação, descendo fundo nas experiências humanas mais devastadoras de sexo e de violência. Hoje em dia, sobretudo no teatro, as pessoas muitas vezes vão para o palco para falar bem de si, para se exaltar. Já o que você lê nesses livros de Hermilo é uma coisa tão forte, tão dilacerante, o que ele conta são coisas obscuras da vida dele. Ele conta, por exemplo, que roubava, que dava desfalque na firma em que ele trabalhava. É uma literatura muito forte, única, que vai se entrelaçando com a própria vida. O personagem principal chama-se Hermilo, o herói é Hermilo. Vamos acompanhando sua vida da década de 30 à década de 70. Aí vamos conhecendo, vai passando por toda a história do Brasil; mas não é uma obra histórica, é uma obra existencial. É um mergulho na alma humana cheia de conflito, algo de grande beleza literária, de uma originalidade, de uma força. Então, eu acho que esse contato com a obra de Tulio Carella liberta em Hermilo uma força criativa para a literatura que era possível, e que no teatro não era mais possível, porque o teatro estava muito sufocado pela ditadura. Por exemplo, era preciso se apresentar para os censores, não se podia dizer palavrão, não se podia ter nenhuma passagem que fosse considerada obscena, sem contar as ameaças físicas, o terrorismo. Era assim que se fazia teatro na década de 60. Então, essa força criativa renovada na literatura de Hermilo chega pouco na dramaturgia dele. Acho que apenas na última peça, *Sobrados e mucambos*, você vai encontrar isso, mas ele não consegue plenamente colocar isso no TPN. Embora o TPN fosse muito inovador e transgressor, havia um ambiente inóspito de censura, de ameaça, de todas as dificuldades que você possa imaginar para continuar com aquele teatro. Então era muito difícil fazer teatro nos anos 60, e o TPN foi resistindo. Até o AI-5, em 68, ainda era possível; depois de 68, a coisa ficou muito mais perigosa mesmo. Meu pai trabalhava no TPN, e ele dizia que quase toda noite recebia um telefonema dizendo: "hoje a gente vai entrar aí e metralhar todo mundo, vocês vão sair mortos, de hoje vocês não passam". Esse era o ambiente em que se vivia. Em alguns momentos, a polícia entrou no TPN para fazer uma batida, certamente, para amedrontar a plateia. Então as pessoas começaram a ter medo de

ir ao TPN. Hermilo também, nesse momento, começa a ter problemas cardíacos, e é uma das primeiras pessoas no Brasil a fazer uma cirurgia de ponte de safena. A vida dele fica muito difícil para trabalhar no teatro, que é um trabalho exaustivo. Então ele vai focar mais na escrita, na literatura. É no período da ditadura militar que Hermilo produz a sua melhor literatura. O último romance da tetralogia, *Deus no pasto*, eu considero como uma obra indispensável para quem quer entender o que era o clima no Brasil dos anos de chumbo. Acho que você lê o romance e entende o horror de viver naquela ditadura. E depois vem o *Agá*, que é uma obra mais experimental ainda, pois Hermilo já é um artista dono do seu universo. Ele desmonta o gênero romance e faz o que quer ali. Ele começa também a narrativa curta, escreve muitas novelas, publica três coletâneas de novelas e, por último, deixa um livro que eu acho uma joia, *Os ambulantes de Deus*, que é a última novela, uma obra póstuma que eu também acho genial. Então, é isso. A ditadura é muito difícil para ele, ele sofre muito, muitíssimo.

O senhor quer falar algo especificamente do projeto do Teatro Popular do Nordeste? Como ele foi idealizado? Já pudemos ver que o TPN foi pensado de uma forma, mas não saiu como o planejado, uma vez que Hermilo se frustrou diante da ditadura e dos problemas de saúde.

Primeiro, temos que pensar o TPN como o braço extensionista prático do curso de teatro da UFPE. Ali, o TPN reunia alguns professores do curso, como Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho e Joel Pontes. Mas o TPN era um grande laboratório, ele agregava forças da sociedade. Então lá você vai encontrar uma mistura incrível. Você vai ter um pessoal muito associado às forças conservadoras de direita e, no mesmo elenco, você vai encontrar militantes do Partido Comunista que foram presos e assassinados pelo golpe militar, como Hiram Pereira, por exemplo. Hermilo era essa pessoa capaz de transitar e de nunca reduzir ninguém a uma ideologia. Ele discordava em tudo de Valdemar de Oliveira, ou quase tudo, mas sempre esteve em diálogo com ele, nunca se separaram. Ele tinha uma compreensão muito ampla do ser humano, nunca reducionista; por isso Hermilo jamais cancelaria alguém como hoje se cancela. Aliás, Hermilo seria o primeiro cancelado hoje em dia. Ele nem conseguiria mais existir, porque ele era contraditório, era humano. A gente tem que pensar o TPN como esse grande laboratório. Na década de 60 e 70 – porque eles se arrastam até 75 – acho que é o campo de experimentação teatral mais incrível e instigante do teatro brasileiro naquela época. Claro que não ganhou a visibilidade do Arena de São Paulo, nem mesmo do Opinião do Rio de Janeiro, mas o que aconteceu aqui no TPN nesse período foi muito impressionante, porque estávamos vendo todo o pensamento de Hermilo sendo testado na prática. Com alguns sucessos e muitos fracassos, muitos erros, mas com muita coragem e com uma capacidade de trabalho inacreditável. Aquelas pessoas produziam três, quatro peças por ano, coisas muito ousadas. Faziam uma *Antígona*, de Sófocles, com todo mundo de calça jeans e camiseta. Faziam clássicos da literatura dramática, como fizeram Ibsen, Lope de Vega e o próprio Sófocles, mas também faziam dramaturgia contemporânea brasileira e nordestina: Ariano Suassuna, Dias Gomes, Sylvio Rabello, Osman Lins. Era esse o programa do TPN, essa diversidade, essa inquietação. Foi muito instigante, reuniu gente muito talentosa, um grupo de atores incríveis, dramaturgos incríveis, todos, obviamente, unidos e gravitando em torno da energia criativa e da inquietação de Hermilo. Agora, claro, pagaram um preço altíssimo por tudo isso, porque tudo era adversidade. Não havia recurso – nem grana, nem tinha apoio político –, o que prejudicava a possibilidade de chegar ao público, além de sofrerem todo tipo de interferência desse ambiente inóspito de censura e de perseguição

militar. Se você observar, eram encenadas peças como *O santo inquérito*, de Dias Gomes, *Andorra*, de Max Frisch, que sempre denunciavam a intolerância, a perseguição, o autoritarismo; era essa a tônica do TPN. Lugar de muita coragem, de muita experimentação, mas nem sempre, ou quase nunca, de sucesso. Muitas vezes se apresentavam para um público mínimo. Em alguns momentos tiveram uma plateia cheia, talvez com *O inspetor-geral,* de Gogol, ou *Farsa da boa preguiça,* de Ariano, que foram peças mais bem recebidas, ainda que quase sempre com dificuldades de se manter.

Hermilo escreve ironicamente sobre a vida em suas diversas e absurdas dimensões. Pensando e repensando a sua realidade, sua condição histórica, em que condições deveríamos reencontrar esse autor hoje? Por fim, já que falamos com potenciais futuros leitores, por qual obra poderíamos começar a estudar e apreciar Hermilo?
Recentemente fui para um programa muito simpático que está estreando na TV Universitária de Pernambuco, chama-se *O povo do livro*. Cada convidado é chamado para falar um livro. Eu levei *Os ambulantes de Deus*, que é a última obra de Hermilo. Por que eu levei esse livro? Porque, em Hermilo, eu acho que é bom começar pelo fim. Acho que é bom que você entre em contato com o autor já muito bem encaminhado. Ele passou por muitas coisas, por muitas veredas, e ali você vai ver um autor pleno. É uma escrita dionisíaca, inventiva, exuberante, dilacerante, um livro que fala justamente desse período horroroso dos anos mais cruéis da tortura no Brasil, da perseguição, do autoritarismo; mas fala isso de uma forma belíssima, rica, original e inesperada. Não é um livro de que todo mundo vai gostar, Hermilo não é uma unanimidade e acho que isso o distingue. Por exemplo, outro dia alguém disse, "mas por que não põe Hermilo nos programas de livro didático?" Ninguém vai pôr nas escolas um autor que descreve as coisas sexuais da forma como ele descreve. Hermilo fala de esperma, fluido vaginal, sangue, carne e alma. Ele pega o ser humano virado pelo avesso. Agora, voltando ao começo da tua pergunta, é preciso reencontrar Hermilo? Claro, estamos vivendo um tempo horrível, em que há um mundo de falta de diálogo, de incompreensão, na direita e na esquerda, de patrulha, de cerceamento, de medo. As pessoas têm medo hoje de se posicionar e de falar. Acho que é vital reencontrar essa literatura errática, quase sempre transgressora, uma literatura corajosa, humana, original, que não está querendo agradar. Outro dia alguém me perguntou se ele era realismo fantástico… acho que ele não estava nessa. O maravilhoso que aparece na obra dele é dessas histórias que ele escutava na Zona da Mata de Pernambuco. Ele não estava pegando carona em Gabriel García Márquez, não é isso. Aquilo era a vida dele. Hermilo se coloca por inteiro na escrita. Acho que esse gesto sempre transgressor é para os grandes artistas, esses que se desintegram na sua arte. Ele faz isso com muita coragem, generosidade, hoje, um reencontro com ele é importante para lembrarmos que o ser humano é complexo, contraditório e belo. E a arte, lógico, como produto humano, talvez com a maior distinção da experiência humana, tem de ser também contraditória e bela. Então, eu vejo hoje todo mundo falando o que se quer ouvir, ou todo mundo falando o que a bolha espera. Hermilo não teria bolha. Em 1962, ele escreveu uma peça atacando, ao mesmo tempo, a esquerda e a extrema esquerda. Depois, ele se arrependeu porque ele viu que naquele momento aquela peça favoreceu a extrema-direita que estava prestes a tomar o poder no Brasil. Mas ele se afasta do Movimento de Cultura Popular, de Paulo Freire, de Germano Coelho, porque ele dizia que não tolerava essa arte instrumentalizada. "Eu não vou fazer um teatro de campanha eleitoral para Miguel Arraes". E olha que ele era amigo de Arraes. Ele não queria ver a arte subjugada por ideologia. Então, acho que esse reencontro com esse autor é um reencontro difícil,

improvável, porque hoje ele não passaria nos editais de cultura, ele não ganharia prêmio, seria tido como politicamente incorreto, tachado de tudo que é ruim. Hoje em dia é assim, mas acho que seria muito engrandecedor esse reencontro com um autor que conhece o ser humano e sabe que o ser humano é uma coisa sempre complexa, sempre inclassificável, incompreensível, em um mundo em que tudo tem que ser compreensível. Hoje em dia você vê algumas obras em que não resta dúvida. Parece que a pessoa aos 20 e pouco anos já encontrou a verdade da vida inteira. Então acho que seria muito bom esse reencontro com Hermilo e sugiro começar pelo final, tanto na prosa quanto no teatro. A peça *Sobrados e mucambos* é uma obra-prima, mas hoje seria cancelada. Imagina uma peça escrita por homem branco, hétero, cis, que fala de negros sendo humilhados no Brasil, de mulheres negras sendo abusadas no Brasil. Seria muito difícil, mas é uma obra muito especial na dramaturgia brasileira, muito ousada em forma e conteúdo. Então, tomara que haja esse reencontro, que as pessoas comecem a buscar esses autores que não apaziguam, como a Clarice Lispector também. Existe uma leitura errada de Clarice, quase apaziguadora, que a trata como se fosse autoajuda, mas não é. Ela é também uma artista que deixa a alma na escrita. Ela se joga de uma forma além do bem e do mal, do certo e do errado. Acho que todos os grandes escritores têm essa capacidade, cada um no seu estilo, no seu jeito, na sua forma. A de Hermilo é essa, uma forma suja, às vezes, talvez, para alguns críticos, imperfeita, mal-acabada, dionisíaca. Acho muito interessante o diálogo dele com Osman Lins, cuja prosa é igualmente genial, bem-acabada, refinada, não tem uma letra sobrando. O Hermilo não tem nada disso. Ele escrevia loucamente, diariamente, em uma produção absurda que o consumiu. Ele brincava que Osman passava um mês para resolver um parágrafo. Hermilo escrevia um livro por mês. Acho que é essa experiência humana que mais me aproxima da literatura e do teatro de Hermilo. Esse contato com o ser humano se perdeu um pouco nas redes sociais. Eu sou um professor de história do teatro, e sei que esse tipo de arte preocupada com pequenas verdades e afirmações imediatas não vai ficar na história. É uma arte "sem dúvidas", com um ser humano unidimensional. Eu chamo, às vezes, de "voz de Corifeu", porque, na tragédia grega, o Corifeu só fala o que todo mundo fala. Hoje em dia, tem alguns escritores que, para mim, têm essa voz de Corifeu, e Hermilo nunca foi isso. E é tão bom quando vejo alguém que reencontra Hermilo e diz assim, "li aquilo, achei incrível e tal". É realmente incrível. Porém, é uma literatura da qual ele não gozou os louros: ele morreu pobre; ganhou alguns prêmios, mas não teve o reconhecimento de Osman Lins, de Ariano Suassuna, devido às particularidades mesmo de sua obra, que é difícil de ser enquadrada. Por exemplo, o leitor se depara com um livro feito *Agá* e não sabe o que fazer com ele; aí o *Agá* não tem mais quase nada a ver com o *Sol das almas*. É um autor muito inquieto e inquietante. Eu acho que esse é o recado. É uma literatura que nos fala, "chega de todo mundo posar como coerente, como equilibrado, bonzinho".[4]

[4] Agradecemos o auxílio de Júlia Fonseca Gomes (Licenciada em Letras/UFMG) na transcrição e no estabelecimento da entrevista.

Entrevista com Érika Santos e Richard Plácido
Interview with Érika Santos and Richard Plácido
Autoria: Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes
ORCiD: https://orcid.org/0009-0005-9718-7522
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6400625181565636
Autoria: Lucas Branco de Araujo Motta
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-8649-3891
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6115523014641425
Autoria: Magno da Guarda Almeida
ORCiD: https://orcid.org/0000-0001-8471-8471
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8815015222439460
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024. 233578
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/ 233578
Recebido em: 15/08/2024. Aprovado em: 22/10/2024.
Editores responsáveis: Magno da Guarda Almeida e Eduardo Marinho da Silva.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 25, jul./dez. 2024. eISSN: 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/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
FERNANDES, Ana Clara da Costa Carvalho; MOTTA, Lucas Branco de Araujo; ALMEIDA, Magno da Guarda. Entrevista com Érika Santos e Richard Plácido. *Opiniães*, n. 25, jul./dez. p. 155-164, 2024. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024. 233578. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/228011. 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 *Opiniães* 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 érika santos e richard plácido

Interview with Érika Santos and Richard Plácido

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.228011

Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes[1]
Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.
https://orcid.org/0009-0005-9718-7522
http://lattes.cnpq.br/6400625181565636
anaccfernandes@usp.br

Lucas Branco de Araujo Motta[2]
Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (PÓS-LIT) na Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil.
https://orcid.org/0000-0002-8649-3891
http://lattes.cnpq.br/6115523014641425
lucas.bamotta@ufpe.br

Magno da Guarda Almeida[3]
Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL) na Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Maceió, AL, Brasil.
https://orcid.org/0000-0001-8471-8471
http://lattes.cnpq.br/8815015222439460
magnoalmeida.al@gmail.com

[1] É Licenciada em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, Brasil. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). É bolsista CAPES.
[2] É bacharel em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É bolsista CAPES/PROEX.
[3] É Licenciado em Letras pela Universidade Federal de Alagoas, professor de literatura, pesquisador e poeta. Doutorando e Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL) da Faculdade de Letras (UFAL) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). É bolsista FAPEAL.

Resumo
Entrevista com os escritores e editores Érika Santos e Richard Plácido.

Palavras-chave
Literatura em Maceió. Érika Santos. Richard Plácido.

Abstract
Interview with writers and editors Érika Santos and Richard Plácido.

Keywords
Literatura in Maceió. Érika Santos. Richard Plácido.

apresentação

Para este dossiê temático, contamos com as entrevistas de Richard Plácido e Érika Santos, poetas, pesquisadores e livreiros da Livraria Novo Jardim em Maceió (https://linktr.ee/livrarianovojardim). Suas narrativas não apenas revelam experiências profundas, mas também destacam a palavra como ferramenta essencial de resistência e criação.

Richard Plácido (@placidorichard), nativo de Maceió, autor de *Entre ratos & outras máquinas orgânicas* (IOGRAM, 2016); *A festa do Rouxinol* (LoitxaLab, 2021); *Homem-gaveta* (Minimalismos, 2024) compartilha sua trajetória marcada pela escrita como forma de existir e resistir. Para ele, a literatura é um ato político, uma maneira de ocupar espaços e dar voz aos silenciados. Como editor e livreiro, celebra a força das raízes e o cuidado comunitário, reafirmando a importância da cultura como motor de transformação social.

Érika Santos (@erika.santos_____), pesquisadora em Linguística e poeta com dois livros publicados *Procurar o mar é um exercício noturno* (Litteralux, 2022); *flores floresta* (Trajes Lunares, 2025), além da organização da coletânea, junto com Richard, *QUEBRA: poesia negra contemporânea em MCZ* (phillos academy, 2021), reflete sobre a poesia como uma força que transcende barreiras e impulsiona mudanças. Seu envolvimento em encontros literários, saraus e rodas de conversa reafirma a literatura como um espaço de pertencimento e resistência. Em sua trajetória, a palavra se transforma em meio de encantamento, dignidade e reinvenção.

Essas entrevistas oferecem um panorama vibrante das múltiplas formas de expressão artística na região, evidenciando a riqueza da cena literária local. Mais do que relatos individuais, são testemunhos que reafirmam o papel da literatura como força viva, capaz de criar laços, desafiar estruturas e ampliar horizontes. Ao ecoar as vozes de Richard e Érika, este dossiê convida à valorização da palavra como território de resistência e à redescoberta do poder transformador da arte.

érika santos



Inicialmente, gostaríamos que você se apresentasse.
Eu me chamo Érika Santos, sou graduada em Letras pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), com licenciatura em Língua Portuguesa. Atualmente faço pesquisa em Linguística, em nível de mestrado, pelo Programa de Pós-graduação em Linguística e Literatura da UFAL. Minha pesquisa é filiada à Análise de Discurso materialista e trata de analisar os sentidos sobre a *crise* no portal digital de notícias *G1*, da Globo. Também sou escritora e livreira na Livraria Novo Jardim, projeto idealizado para fazer circular a literatura independente produzida no Brasil. Em 2022, eu publiquei meu primeiro livro de poemas, o *Procurar o mar é exercício noturno*, pela editora Penalux (SP); em 2024, publiquei meu segundo, também de poemas, *Flores floresta* pela Trajes Lunares (AL). Além desses dois, fiz algumas publicações em coletâneas, revistas e também em plataformas multimídias, tanto aqui no Brasil quanto em Portugal e na Argentina. No entanto, apenas isso não é o que me faz uma pessoa humana nesse mundo tão grande. Eu sou também neta de Ana Honório, mulher preta, não alfabetizada, corajosa como toda mulher sozinha; sou filha de Célia Santos, que muito cedo migrou comigo e cinco reais no bolso para procurar dignidade no sul do Brasil, o que, descobrimos mais tarde, não é uma opção para os herdeiros da mão de obra que construiu esse país tão devastado pelo "progresso". Também sou irmã da Maria Luísa, que faz 15 anos agora em 2025, metade da idade que terei daqui a cinco meses. Por último, mas não menos importante, sou irmã do Guga, que me deu a primeira alegria de ser tia; do Edson, que nos deixou tanta saudade; e do Luiz, que trouxe a Lulu (minha sobrinha) para alegrar nossa família.

Você é poeta nordestina e também atua como livreira na Livraria Novo Jardim. Como é viver essas duas paixões simultaneamente, especialmente em um espaço tão singular?
Eu acho que é fácil viver esses dois lugares porque são caminhos que se cruzam. Escrever

e estar envolvida não só com a circulação de livros, mas desenvolver encontros de escrita, rodas de conversa sobre literatura, saraus, estar perto das pessoas que escrevem, é muito gostoso. Acho que por isso nossa insistência com a Novo Jardim. A escrita pra mim é algo que tá no mundo da leitura também, tá nos sentidos da vida.

De que maneira o ambiente da livraria impacta sua produção poética e, por outro lado, como sua poesia influencia sua abordagem no trabalho na livraria?
A curadoria da livraria é feita por mim e pelo Richard Plácido. Nós geralmente lemos os livros que vendemos ou pelo menos lemos a respeito. Então, acaba que isso influencia muito na minha escrita também. Por outro lado, fazer a curadoria da livraria e também estar envolvida com a escrita literária é muito massa porque o trabalho de vender livros toma outro rumo. Eu faço amizades e converso com muitas pessoas que leram ou têm interesse em algum livro que a gente vende, pessoas que também escrevem, pessoas que não escrevem. Acontece uma relação para além da compra do livro. É um interesse genuíno pela literatura, eu aprendo muito com o dia a dia da livraria.

A Livraria Novo Jardim é conhecida por destacar autores independentes, negros e LGBTs, por exemplo. Qual a importância desse enfoque para a literatura contemporânea no Brasil?
Eu acredito que o grande mercado editorial obedece sempre a uma demanda econômica e, geralmente, artistas como nós não estarão nestes lugares por questões óbvias. Mas, acredito também que a contraproposta funciona ao menos para dar força a pequenos grupos que se mobilizam politicamente em favor de uma arte revolucionária. A literatura contemporânea, assim como outras áreas das artes, ao menos as que acompanho mais de perto, tem fortemente se mostrado um caminho de discussão para pautas sociais e eu acredito que a arte seja transformadora nesse sentido, apesar de saber também que tudo isso é muito desgastante para a vida das pessoas que precisam sempre enfatizar suas existências.

Quais são os maiores desafios e alegrias que você encontra ao trabalhar com obras de autores fora do "circuito" das grandes editoras?
São tantas alegrias. A maioria das vezes é quando alguém compartilha de leituras que eu também fiz ou mesmo em casa quando eu ou Richard passamos horas falando sobre momentos que essas obras nos trazem. Desafios a gente tem bastante, todos os dias. Porém, até hoje, o maior desafio que já tivemos, do meu ponto de vista, foi não conseguir manter a livraria no nosso bairro.

Como você percebe a interseção entre a literatura e o Nordeste? Existem autores/a nordestinos/as que, na sua opinião, ainda não receberam o reconhecimento merecido?
Eu não tenho um conhecimento profundo sobre a literatura à nível regional, apesar de conhecer muitos escritores, amigos, de muitos lugares diferentes. Mas eu percebo que, ao menos aqui em Maceió, nos grupos de que faço parte, a gente consome muitas obras de origem sudestina ou estrangeira, traduções. Sobre a questão de autores daqui que não receberam o reconhecimento merecido, eu tenho certeza que existem, sim, tenho vários nomes e falaria um tempão sobre isso, mas gastaria muito a entrevista. O que eu posso dizer para resumir é que há nitidamente uma relação de classe que envolve os "famosos da literatura" no Brasil. Isso vem desde o que a academia dita sobre a literatura brasileira e entra no mais ínfimo movimento das nossas vidas, porque é ideológico. Machado de

Assis que o diga.

De que forma a rica história e cultura do Nordeste moldam tanto sua produção literária quanto a curadoria na Livraria Novo Jardim?
De muitas formas. Como eu disse antes, tudo o que eu escrevo perpassa a minha subjetividade e consequentemente as minhas origens. Eu não sou, pessoalmente, uma pessoa muito otimista. Eu não consigo perceber a rica história e cultura do Nordeste. Eu me apego muito ao que sobrou dos nossos ancestrais neste país, neste mundo. E acho que é isso o que molda minha produção, minha vida e a livraria também.

Desde que começou a trabalhar na Livraria Novo Jardim, o que mudou na sua percepção sobre o mercado editorial brasileiro e nordestino?
Principalmente a importância da valorização do livro. As obras e livrarias que não estão no grande mercado são muito sacrificadas para continuarem existindo. As pessoas fazem livros com o dinheiro do próprio bolso enquanto os prefeitos produzem festas milionárias e contratam artistas que cantam músicas escritas pelo *chat gpt*, só para dar um exemplo. O mais triste é que a cultura da subvalorização do livro é gigante, a maioria das pessoas não sabem quanto custa para publicar um livro, para vender um livro. Livro não é uma realidade para a classe trabalhadora. A não ser que seu pastor que lhe obrigue a tomar um café com deus pai.

Como sua vivência como mulher negra e poeta impacta a curadoria dos livros que você escolhe para a livraria?
Acho que impacta positivamente, apesar de muita gente no Brasil não gostar de mulher nem de negro. Estamos obtendo bons *feedbacks* até agora.

Como os leitores reagem aos autores independentes e alternativos que vocês promovem na Novo Jardim?
A maioria adora, ficam surpresos em saber que tem gente aqui em Alagoas que escreve e não integra a academia de notórios escritores que escrevem sobre a notória história de Alagoas e seus heróis marechais. Também o pessoal gosta da curadoria geral que a gente faz, principalmente de literatura estrangeira.

Quais projetos futuros você está mais empolgada em desenvolver, tanto no campo da poesia quanto na sua atuação como livreira?
Eu acabei agorinha, final de 2024, de escrever meu segundo livro de poesia, o *Flores floresta* que tá sendo lançado pela editora alagoana Trajes Lunares. E tô trabalhando em outro projeto de livro que ainda não sei bem o rumo que vai tomar, mas tô pesquisando sobre sonho e a cultura dos anos 2000. Na Livraria Novo Jardim, este ano de 2025, nosso projeto é se restabelecer, voltar com nossas atividades gerais, lançamentos, rodas de conversa, encontros de escrita, etc., e daí ver o que vai rolar mais de parcerias, de novidades, de como avivar cada vez mais os caminhos literários.

richard plácido



Inicialmente, gostaríamos que você se apresentasse.
Sou Richard, filho de Verônica e Ricardo, neto de Olindina, Deusinha e Elza; de Jacinto, Cícero e Plácido. Filho de Xangô, nascido e criado no Eustáquio Gomes, parte alta de Maceió. Trabalho desde muito cedo e um dia resolvi me dedicar às letras: e aqui estou.

Como você vê sua trajetória como poeta e livreiro em termos de resistência ao apagamento da literatura feita por pessoas negras e independente? Como essa resistência se manifesta no seu dia a dia na livraria?
Cada dia estou menos resistente, porém, não há outro modo de seguir a vida, porque nesse resistir reside o existir. É escrevendo, editando, pesquisando e promovendo a circulação de livros que me sinto vivo. É olhando para mim, para as minhas pessoas, é buscando esse cuidado que sigo no meu dia a dia. Tenho buscado viver na contramão do que as grandes máquinas digitais inventam e simulam como vida para nós.

De que maneira sua formação acadêmica em literatura influencia seu trabalho na livraria e sua produção poética?
Sempre que posso, digo às pessoas: estudem. O caminho para conhecer em que solo está pisando é a educação. Seja ela uma educação formal, uma educação familiar, de terreiro, de vivência da rua: estude, observe, se movimente. É preciso afiar o olhar e a escuta. Através da formação literária entendo, de modo até muito simples, que muito se fez antes e muito se fará depois. Busco aprender os caminhos para seguir organizando o meu.

O que você considera essencial para que a literatura nordestina ganhe mais visibilidade e reconhecimento no cenário literário nacional?
Não creio que seja possível um reconhecimento a nível de Nordeste, pois cada estado tem

a sua dinâmica própria. Veja a Bahia, por exemplo. Há festas literárias, escritoras e escritores publicados pela Companhia das Letras, convidados para a Flip. Pernambuco também tem seu destaque. Em Alagoas, temos as maiores taxas de analfabetismo do Brasil, uma academia de letras que não enxerga para além do seu umbigo, feiras e festas literárias nas mãos de organizadores que convidam os mesmos e as mesmas pessoas de sempre. Há muito a ser feito, mas não consigo fazer uma análise a nível de Nordeste. No máximo, a nível de Alagoas, o que já considero demasiado.

Como você acredita que a literatura pode transformar as relações raciais no Brasil? Qual é o papel dos poetas negros nesse processo de transformação?
Existindo. A nossa existência é o maior passo dado. Depois disso, é seguir escrevendo, editando, publicando, fazendo circular as obras, ajuntar-se, criar seus quilombos literários, difundir que todo mundo pode e deve ter acesso à literatura como direito básico. Não vejo que é preciso apontar "olha aí um escritor negro, olha aí uma escritora negra", pois somos maioria no Brasil. O simples fato de seguirmos vivos e vivas, de nos educarmos formalmente, de incentivar que o nosso povo leia e escreva literatura, já é alguma coisa.

O que a Livraria Novo Jardim representa para você e qual é a importância de espaços como esse para a literatura independente e periférica?
Depois que nos mudamos [de endereço, hoje, na Av. Dr. Antônio Gouveia, 1113 - Pajuçara, Maceió - AL] ainda estou buscando um novo sentido, ainda não sei direito o que somos hoje. A única pista é que somos uma livraria independente, pequena e afetuosa. A mudança não foi apenas de endereço. Viajamos por Maceió, saímos da parte alta da cidade, da periferia, para a parte baixa, para a orla da cidade. Entendo que estamos num espaço de resistência cultural, que é o Centro Cultural Arte Pajuçara, mas tudo que tentamos (e fizemos) em dois anos no Conjunto Residencial Novo Jardim nunca vai se comparar ao que estamos fazendo e faremos neste novo espaço. Sinto-me feliz e motivado, mas, como sou demasiadamente nostálgico, sinto saudades da livraria no bairro Novo Jardim [Conjunto Eustáquio Gomes, Maceió - AL].

Quais são os desafios de representar autores fora do circuito das grandes editoras e distribuidoras? Quais são as dificuldades e recompensas dessa escolha?
Não creio que representamos autoras e autores. Como livreiros, nossa curadoria busca obras que nos trazem sentido. Faz sentido para a gente ter uma livraria que comercializa obras literárias contemporâneas. Sendo assim, editoras e autores que estão fora do grande circuito, que não estão nas grandes livrarias, acabam estando com a gente. Digo isso porque temos uma curadoria, não é qualquer obra que estará em nossa livraria. De alguma forma, quando fala-se em representação há uma certa noção de obrigatoriedade que aceitemos qualquer livro em nosso catálogo. Depois que nos mudamos, essa tem sido uma questão recorrente.

A literatura nordestina possui suas particularidades. Quais autores e obras você considera imprescindíveis para entender a formação cultural e literária do Brasil?
Há alguns autores e autoras que são essenciais para entender o Nordeste, mas vou citar apenas um: Graciliano Ramos. Assim que entrei na Faculdade de Letras me perguntava: por que tanta gente estuda Graciliano Ramos? Será que é mero fetiche ou bairrismo? Basta ler *Vidas secas, Angústia* e *S. Bernardo*, por exemplo, para entender toda essa

devoção a Graciliano Ramos. O que ele traz em suas obras continua sendo discutido na sociedade. Serei, e de fato sou, exagerado: deveria ser obrigatório o Brasil inteiro conhecer a obra de Graciliano Ramos, mais e mais.

Como você vê a literatura negra hoje? Existe um espaço maior para autores negros, ou ainda há muitos desafios a serem superados?
Nós, pessoas negras, estamos sempre sendo colocados neste espaço da superação. É difícil. No Brasil, há hoje muito mais figuras negras conhecidas e reconhecidas no mercado literário, mas as grandes participações (também em nível percentual) ainda estão reservadas às pessoas brancas. Ao mesmo tempo, penso que o mercado literário é, em certa medida, elitizado. Há uma grande lacuna que separa o povo da literatura. Um dos caminhos ainda é a formação de leitores e leitoras, de escritores e escritoras nos espaços periféricos. Com isso, teremos mais pessoas do nosso povo nos meios literários, promovendo as transformações necessárias.

Existe uma relação entre o trabalho do poeta e do livreiro que você considera transformadora para seu próprio desenvolvimento literário?
Digo com certa convicção: pelo meu trabalho de livreiro tenho acesso a diversas obras literárias (em nível de diversidade também). Na Livraria Novo Jardim, promovemos encontros literários, minicursos, oficinas, conversas e afins. Essas experiências me ajudaram muito na minha formação como escritor.

Quais são suas expectativas para o futuro da Livraria Novo Jardim e qual o legado que você gostaria de deixar como poeta e livreiro? Nos fale como o trabalho com a livraria expandiu o seu olhar para os processos editoriais e de circulação e ampliação da literatura no Nordeste e no Brasil.
Quero ver a Livraria Novo Jardim fazendo circular muitas obras literárias, principalmente aquelas que não estão nos espaços de grande circulação, promovendo espaços de leitura e de formação literária, contribuindo para aumentar os índices de leitura do nosso povo. Não consigo viver pensando num legado, isso me traria inquietações. Meu desejo maior é escrever. Como mencionei, meu trabalho como livreiro me trouxe possibilidades de conhecer obras literárias que eu não teria acesso, assim também como me impulsiona a entender esse movimento literário de modo coletivo, político, social.

depoimento



Nordeste caleidoscópio: depoimentos
Northeast Kaleidoscope: Testimonials
Autoria: Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes
ORCiD: https://orcid.org/0009-0005-9718-7522
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6400625181565636
Autoria: Lucas Branco de Araujo Motta
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-8649-3891
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6115523014641425
Autoria: Magno da Guarda Almeida
ORCiD: https://orcid.org/0000-0001-8471-8471
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8815015222439460
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.234207
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/234207
Recebido em: 15/08/2024. Aprovado em: 22/10/2024.
Editores responsáveis: Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes e Lucas Branco de Araujo Motta.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 25, jul./dez. 2024. eISSN: 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/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
FERNANDES, Ana Clara da Costa Carvalho; MOTTA, Lucas Branco de Araujo; ALMEIDA, Magno da Guarda. Nordeste caleidoscópio: depoimentos. *Opiniães*, n. 25, jul./dez. p. 166-183, 2024. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.234207. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/228011. 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 *Opiniães* 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.

nordeste caleidoscópio: depoimentos

Northeast Kaleidoscope: Testimonials

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.228011

Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes[1]
Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.
https://orcid.org/0009-0005-9718-7522
http://lattes.cnpq.br/6400625181565636
anaccfernandes@usp.br

Lucas Branco de Araujo Motta[2]
Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (PÓS-LIT) na Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil.
https://orcid.org/0000-0002-8649-3891
http://lattes.cnpq.br/6115523014641425
lucas.bamotta@ufpe.br

Magno da Guarda Almeida[3]
Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL) na Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Maceió, AL, Brasil.
https://orcid.org/0000-0001-8471-8471
http://lattes.cnpq.br/8815015222439460
magnoalmeida.al@gmail.com

[1] É Licenciada em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, Brasil. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). É bolsista CAPES.

[2] É bacharel em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É bolsista CAPES/PROEX.

[3] É Licenciado em Letras pela Universidade Federal de Alagoas, professor de literatura, pesquisador e poeta. Doutorando e Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL) da Faculdade de Letras (UFAL) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). É bolsista FAPEAL.

Resumo
Depoimentos das escritoras Adelaide Ivánova e Manuela Cecília, do artista plástico Heway Verçosa e do pesquisador Joel Vieira da Silva Filho.

Palavras-chave
Literatura brasileira. Artistas nordestinos. Arte.

Abstract
Testimonies from writers Adelaide Ivánova and Manuela Cecília, artist Heway Verçosa and researcher Joel Vieira da Silva Filho.

Keywords
Brazilian literature. Brazilian northeastern artists. Art.

apresentação

O Nordeste brasileiro é um território de múltiplas narrativas, onde a arte e a cultura se entrelaçam com a história, a memória e a resistência. Para pensar essa região em toda a sua complexidade, convidamos quatro artistas e professores cujas trajetórias refletem a diversidade e a potência criativa do Nordeste. Adelaide Ivánova, Heway Verçosa, Manu Preta e Joel Vieira compartilham, em seus depoimentos, experiências que transcendem fronteiras geográficas e temporais, revelando como a arte e a educação podem ser ferramentas de transformação e pertencimento. Cada um, à sua maneira, nos oferece um olhar único sobre o Nordeste, desafiando estereótipos e celebrando a riqueza de suas raízes.

Adelaide Ivánova, nascida em Pernambuco, traz em sua trajetória a força de uma história contada através de versos afiados e potentes. Ganhadora do Prêmio Rio de Literatura, Adelaide deixou o Recife para buscar novas inspirações em Berlim, mas mantém viva a saudade de sua terra natal. Seu depoimento é um relato pungente de memórias e sonhos, onde a vontade de retornar ao solo pernambucano é constante. Suas palavras ecoam o desejo de pertencimento e o resgate de raízes que nunca se perdem, mesmo a milhares de quilômetros de distância.

Heway Verçosa, artista autodidata do interior de Alagoas, nos oferece uma perspectiva única sobre a liberdade criativa. Sua formação em Comunicação Social permitiu que ele explorasse a arte sem as amarras de técnicas tradicionais. Em suas pinturas, esculturas e desenhos, o artista expressa as nuances de sua vivência em Boca da Mata, Maceió e São Paulo. Seu depoimento é um mosaico de experiências e influências que se entrelaçam, criando uma obra rica e diversa. Heway nos lembra da importância de revisitar memórias e de como o deslocamento geográfico molda nossa identidade artística.

Manu Preta, ou Manuela Cecília, compartilha a história de uma vida dedicada à arte e à cultura popular. Percussionista, cordelista e professora autodidata, Manu encontrou na universidade uma conexão profunda com suas raízes afro-brasileiras. Seu depoimento é uma celebração da resistência e da superação das adversidades. Em suas palavras, percebemos a força de quem transforma a arte em ofício e luta por seu sustento em um cenário muitas vezes adverso. Manu nos inspira com sua paixão e dedicação, mostrando que a arte é uma forma poderosa de resistência e expressão.

Joel Vieira, indígena Katokinn, traz a voz da ancestralidade em sua trajetória acadêmica e literária. Doutorando em Linguística e Literatura, Joel pesquisa as literaturas indígenas brasileiras contemporâneas, destacando a importância das escritas de autores da região Nordeste. Seu depoimento é um testemunho da coletividade e do legado ancestral que permeia sua vida e obra. Joel nos convida a refletir sobre a invisibilidade histórica dos povos indígenas e a importância de levar suas narrativas a novos públicos e espaços. Sua voz é um elo entre o passado e o presente, reforçando a necessidade de preservar e valorizar a riqueza cultural indígena.

Os depoimentos do professor e artistas em questão nos mostram que o Nordeste é mais do que um lugar no mapa: é um universo de afetos, memórias e possibilidades. Adelaide, com sua poesia cortante e sua saudade pernambucana, nos lembra que as raízes nunca se perdem, mesmo quando se está longe. Heway, com sua liberdade criativa e suas múltiplas influências, nos ensina que a arte é um diálogo constante entre o local e o global. Manu, com sua dedicação à cultura popular e sua luta diária, nos inspira a transformar desafios em expressão artística. Joel, com sua voz ancestral e seu compromisso com as

literaturas indígenas, nos convida a repensar o passado e a construir um futuro mais inclusivo.

Juntos, todos eles nos oferecem um retrato plural do Nordeste, onde a arte é tanto um espelho da realidade quanto uma ferramenta de transformação. Suas histórias nos mostram que, mesmo diante das adversidades, a cultura nordestina segue pulsante, resistente e cheia de beleza. Que suas vozes ecoem como um convite a olhar para o Nordeste com novos olhos, reconhecendo sua riqueza e sua capacidade de reinventar-se, sempre.

adelaide ivánova



pra ver se um dia descanso feliz

Quando mamãe chegou em Recife, no fim dos anos 70, ela já era adulta. Ia já na metade dos 20 anos, mas só tinha o ensino médio completo. Não era a primeira vez que ela emigrava: no meio da década de 60, ali pelos 10 anos de idade, ela foi levada pelos seus pais, vovô Raimundo e vovó Adelaide, mais sua quase vintena de filhos, da nossa Gravatá do Jaburu natal, quase na Paraíba, para Caruaru, no Agreste pernambucano.

Esta seria a primeira de várias mudanças que mamãe fez no decorrer das décadas, sempre movida por questões estruturais e que iam além de sua escolha (ainda que todas as migrações parecessem voluntárias). Primeiro foi a ameaça da fome, causada pela falta de terra (vovô era agricultor), que levou a família de Gravatá para Caruaru; anos depois, foram o desemprego e o sonho de fazer faculdade, que a levaram de Caruaru para Recife; anos mais tarde, o que a levou de Recife para São Paulo foi o senso-comum equivocado, que naturalizava a ideia de que, para ser alguém na vida universitária, é necessário fazer pesquisa no sudeste. A última mudança foi em dezembro de 2022, quando mamãe voltou a viver no Agreste de Pernambuco, depois de muito caminhar, quando finalmente se aposentou como professora de história.

Somos imigrantes e nordestinas até onde a vista alcança. Mas a vista não alcança muito longe porque, como sabemos, nascemos no país em que Ruy Barbosa mandou destruir os papeis relacionados à escravidão – o que impossibilita que eu descubra e entenda meu passado, sobretudo a parte negra e indígena da minha família. Nasci no país que teve projetos de embranquecimento e apagamento no centro de suas políticas públicas. Nasci no país onde certidões de nascimento só tiveram gratuidade a partir de 1997, o que dificulta enormemente nosso entendimento sobre nós mesmos. Nasci no país

onde você só conhece seu passado se tiver dinheiro para fotografias e documentos ou se for branco – o que, no Brasil, é mais ou menos a mesma coisa.

Tentando entender quem eu sou, para além do que meus avós se lembravam (que era, por sua vez, apenas os nomes de seus pais), muito rápido me dei conta que as apagadas são as pessoas racializadas, mas sobretudo as mulheres desse grupo. Na ausência de registro civis, consegui encontrar, nos livros da igreja de Gravatá e de Taquaritinga do Norte, registros de batismo ou de extrema unção de familiares distantes, que me ajudaram a descobrir quem são os ancestrais homens de vovó. Estes aparecem com nome e sobrenome nos livros. Mas as mulheres só aparecem com primeiro nome (quando aparecem!): um milhão de Marias sem sobrenome: da Conceição, das Dores, das Graças.

Eu quero saber quem são elas. Quero saber quem são as mulheres registradas sem sobrenome, apenas com qualificadores do tipo "Fulana, filha do Holandês", mas sobretudo quero saber quem são as outras, as que não possuem indicadores de ancestralidade europeia – quero saber porque ainda não vi ninguém aparecendo como "Fulana, filha do Xukuru", que é como deveria aparecer o nome da minha bisavó paterna, mulher indígena do Alto Capibaribe, que sei apenas que se chamava Ernestina.

E isso porque estamos falando de vovó, que era o que Stuart Hall chama de branca local – mestiça de fato, mas branca no trato. Já sobre vovô, que era irremediavelmente caboclo, não sabemos nada para além do nome de seus pais. A partir daí, já não encontro nada nas igrejas, não encontro nada nos registros civis.

É esse buraco que tento preencher com a minha escrita, e sobretudo no meu próximo livro, "anticorpo", que ainda não tem data de lançamento previsto porque, quanto mais procuro meu avô, e seus ancestrais, menos encontro – e quanto menos encontro, mais preciso escrever.

Caminhar dentro da escrita, procurando ou sonhando com estas explicações é, de certa forma, dar continuidade ao devir emigrante. Mas emigrar, que fique claro, quase nunca é natural (como é, às vezes, a escrita), mesmo sendo uma experiência tão comum à classe trabalhadora mundo afora. Quando cheguei à vida adulta, meu destino não foi muito diferente do da minha família, nem do de outros milhões de nordestinos: saí de Recife para o sudeste em busca de melhores oportunidades de trabalho. Depois, como milhões de mulheres na divisão internacional do trabalho, saí da periferia do capitalismo para a Europa, em busca de dignidade humana enquanto mulher e trabalhadora.

Aqui vale a pena gastar duas linhas para falar do conceito de sexílio, termo que os pesquisadores porto-riquenhos Manolo Guzmán e Yolanda Martínez-San Miguel usam, para designar a migração em massa mulheres e de pessoas queer, que deixam suas cidades ou seus países por causa de opressão e violência de gênero. Um exemplo recente de sexílio em massa foi quando da eleição de Jair Bolsonaro, o que motivou milhares de pessoas LGBTQIAPN+ das classes média e média baixa a deixarem o Brasil, fugindo das ameaças de misoginia violência trans-homofóbica. Quando descobri o conceito, foi uma forma de libertação para mim, pois eu não sabia ainda como politizar o fato de que deixei o Brasil ao ser revitimizada e retraumatizada, durante o processo judicial que movi contra a pessoa que me estuprou. Um pouco da história da minha expulsão do Brasil por motivos de misoginia está contada no meu segundo o livro, *o martelo*, de 2017.

Quando cheguei em Berlim, no entanto, me vi envolta por uma comunidade brasileira majoritariamente branca do sul-sudeste brasileiro, vivendo um tipo de "brasilidade" completamente diferente da minha. Muitos desse imigrantes contam com um passaporte europeu e sobrenomes que fazem com que a sua identidade latino-

americana passe despercebida por muito tempo – em alguns casos, passe despercebida até integralmente. Só isso já faz de sua vivência aqui uma que é diametralmente oposta da minha: sem passaporte europeu, racializada, com sobrenome ultra-latino e sem outros brasileiros do nordeste para compartilhar a vida de imigrante (entenda: não é que não haja nordestinos aqui, mas há tão poucos que é difícil encontrá-los).

Agora você se pergunta: mas e esse Ivánova aí, filha? Eu explico, e com prazer. Na página do Wikipedia, dizem que tenho ascendência russa, mesmo eu já tendo escrito e falado mil vezes que sou pernambucana descendente de paraibanos pobres, estes descendentes dos primeiros portugueses (os da pior cepa, que iniciaram a colonização da área que se tornaria a atual Campina Grande) e das indígenas Kariri que eles foram estuprando. Meu sobrenome é Bezerra da Silva. De russa eu nada tenho, a não ser a disposição para o drama proletário e o sonho de fazer a revolução.

Eu não sou apenas do Brasil, eu sou do Nordeste brasileiro. Muita gente se irrita e acha que é apenas bairrismo, implicância. Para mim, a experiência nordestina da "brasileirice" possibilita uma coisa que muito pouca gente, planeta afora, pode dizer: nosso nacionalismo é ligado ao território e é de esquerda. Isso porque, sendo a região mais não-branca do Brasil, esse nacionalismo não é baseado em nostalgias racistas de branquitude. Reunindo em nosso território a absoluta maioria das rebeliões antiimpério, antimonarquia, antiescravidão, anticapital do nosso país (*ASMA*, meu livro mais recente, é sobre isso!), nosso nacionalismo é rebelde, é radical. Sendo a região que contém o único bioma exclusivamente brasileiro – a mata branca, a Caatinga – nosso nacionalismo é cada vez mais ambientalista, pois esse bioma é o menos estudado e o menos protegido do Brasil, e o mais ameaçado pelas mudanças climáticas.

Tudo isso deságua na minha escrita. Minha nordestinidade é inseparável do meu mundo interior e, consequentemente, do meu corpo, da minha fala, da minha palavra e de meu trabalho. Minha escrita precisa ser cada vez mais sobre isso, porque estou tentando aprender, enquanto escrevo, as coisas que se recusaram a nos ensinar. Não é somente *ASMA* que é permeado de recifismos, pernambucanidade, nordestinidade, caatiguismos: todos os meus livros são. E não é somente porque escrevo em recifês. É também (ou sobretudo) uma questão de metafisica – ser nordestino é um ethos. É um jeito de estar no mundo.

Referências

HALL, Stuart. The Formation of a Diasporic Intellectual: An Interview with Stuart Hall by Kuan-Hsing Chen [1996]. In: HALL, Stuart. *Essential Essays, Volume 2: Identity and Diaspora*. Editado por David Morley. Nova Iorque: Duke University Press, 2018.

MIGUEL, Yolanda Martinez-San. Sexiles: (Post)Colonialism and the Machine of Desire. *Coloniality of Diasporas. New Caribbean Studies*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2004.

heway vergosa



Eu sou um artista de 35 anos, natural do interior de Alagoas, mais precisamente de Boca da Mata, uma cidade localizada na região da Zona da Mata alagoana. Minha trajetória acadêmica não seguiu o caminho tradicional das artes: formei-me em Comunicação Social, com habilitação em Relações Públicas, pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Portanto, tudo o que sei sobre arte foi aprendido de maneira autodidata, por meio de muita prática e experimentação. Acredito que essa formação não convencional influencia diretamente meu processo criativo, pois me permite explorar a arte de forma livre, sem as amarras de técnicas ou métodos preestabelecidos. Isso é algo que considero fundamental para entender minha produção artística.

O centro do meu trabalho está na pintura com tinta acrílica, mas não me limito a uma única linguagem. Também me dedico à escultura em cerâmica, ao desenho e à pintura com aquarela, com guache ou com outros materiais que despertem meu interesse. Gosto de explorar diferentes técnicas e suportes, sempre guiado pela curiosidade e pela vontade de experimentar. Não me vejo preso a um único estilo ou forma de expressão, e essa liberdade é essencial para mim.

Ao longo do tempo, diversos artistas se tornaram referências importantes para o meu trabalho, seja por admiração, seja por identificar similaridades em nossas trajetórias. Entre eles, destacam-se Georgia O’Keeffe, Joan Miró, Jean-Michel Basquiat, Wassily Kandinsky, Adriana Varejão, Tunga, Andy Warhol, Alexander Calder e Celso Brandão, além de muitos outros que continuam a me inspirar.

Minha produção artística é profundamente influenciada pelas experiências que vivi em Boca da Mata, um lugar que considero primordial para minha formação. Durante a infância, eu fui uma criança sociável, mas também apreciava passar longas horas sozinho, observando a natureza ao meu redor: plantas, insetos, animais, texturas, o barro,

o passar do tempo e suas nuances. Essas memórias permanecem vivas em mim e, até hoje, me pego revisitando essas imagens, sobrepondo-as e recombinando-as como se fossem peças de um quebra-cabeça emocional. Esse processo de resgate e reconstrução é uma constante em meu trabalho.

Além disso, há um forte componente de deslocamento geográfico em minha trajetória, o que também se reflete na minha arte. Depois de Boca da Mata, morei em Maceió por dez anos e há seis vivo em São Paulo. Acredito que, ao sair do lugar que consideramos primordial, nos tornamos uma espécie de estrangeiro em outros espaços. É uma luta constante para se reconstruir, estabelecer novas relações e criar novos laços, sem perder a essência de quem somos. Quando me mudei para São Paulo, comecei a entender melhor minha identidade como nordestino, alagoano e LGBTQIAPN+ vivendo no Sudeste. Essa experiência me fez refletir sobre questões de pertencimento, adaptação e resistência. De certa forma, me identifico com a personagem Macabéa, de Clarice Lispector, em sua busca por um lugar no mundo.

Além das artes visuais, mantenho uma relação íntima e quase secreta com a literatura. Alguns escritores ecoam dentro de mim há anos, inspirando-me em momentos de complexidade, quando as palavras parecem insuficientes para expressar o indizível, ou em momentos catárticos de simplicidade e completude. Autores como Hilda Hilst, Clarice Lispector, Orides Fontela, Guimarães Rosa, Patti Smith e Adélia Prado, entre muitos outros, acompanham-me em meus processos criativos. Muitas vezes, eles me inspiram a traduzir, por meio de imagens ou esculturas, o que chamo de nosso *De profundis* – uma expressão da profundidade e da complexidade da existência humana.

Em resumo, meu trabalho é uma mistura de memórias afetivas, deslocamentos geográficos, identidades múltiplas e influências diversas. Busco, por meio da arte, criar um diálogo entre o passado e o presente, entre o local e o global, entre o pessoal e o universal. É uma jornada contínua de autoconhecimento e expressão, na qual tento traduzir, de forma visual e sensível, as camadas que compõem a minha história e a do mundo ao meu redor.

joel vieira da silva filho



caminhos

Ao escrever, dou conta da ancestralidade;
Do caminho de volta,
Do meu lugar no mundo
Graça Graúna, Escrevivência indígena

Minha ancestralidade. Meu caminho de volta. Meu lugar no mundo. Minha/Meu? Nossa ancestralidade. Nosso caminho de volta. Nosso lugar no mundo. Não sou um sujeito só. Sou coletividade. Portanto, nós! Não conseguiria escrever um texto sobre minhas experiências sem a presença e a demarcação de uma coletividade. Embora nas linhas que se seguem eu trate de ações e elementos que compõem a minha trajetória, deixo evidenciado desde o início que, esse caminho foi percorrido com a presença e o auxílio de muitas pessoas. Quando analiso ou apresento um texto literário indígena, levo comigo também o/a autor/a, porque acredito que precisamos estar em nossas aldeias, mas também chegar a outros públicos e espaços, principalmente naqueles que sempre nos invisibilizaram. Assim, o poema que epigrafa este depoimento é de uma autora indígena que muito me encanta pela forma como escreve e pela singularidade com que reforça que a escrita literária indígena é, também, ancestral.

Dessa forma, apresento-me: sou Joel Vieira, indígena Katokinn, do sertão alagoano. Atualmente doutorando no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL), da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Tenho pesquisado as literaturas indígenas brasileiras contemporâneas com foco nas escritas de autores/as pertencentes a povos indígenas da região nordeste do Brasil.

A escrita de Graça Graúna, escritora indígena potiguara, foi um dos primeiros mecanismos que me aproximaram das literaturas de autoria indígena. Mas, nem sempre eu soube que existiam escritores/as indígenas que produziam literatura e que tinham livros publicados. Embora seja um sujeito indígena, conclui o Ensino Médio em uma escola não indígena. Durante toda a minha formação na educação básica nunca ouvi falar que indígenas escreviam literatura. Esse encontro demorou. Apenas na graduação em Letras-Português, na UFAL – Campus do Sertão, foi que eu, finalmente, conheci a literatura indígena. Quem me apresentou às escritas indígenas foi a professora Cristian Sales, que depois se tornou minha coorientadora de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). A professora Cristian, uma mulher negra, baiana e pesquisadora das literaturas negras contemporâneas, apresentou-me inicialmente três autores indígenas: Graça Graúna, Eliane Potiguara e Daniel Munduruku. Naquele momento entendi qual caminho deveria trilhar. Fiz meu TCC sobre o autor e as duas autoras indígenas, apresentando o conceito de literatura indígena e possibilitando que mais pessoas conhecessem as autorias indígenas. Esse trabalho, que versou sobre a literatura indígena contemporânea, foi o pioneiro no curso de Letras da UFAL.

Embasei-me no que diz a voz indígena no poema de Graça Graúna que serve de epígrafe a este texto. Minha escrita crítica é atravessada pela ancestralidade. Pesquisar as literaturas de autoria indígena exige de mim um posicionamento ético, estético e político. Observando o processo histórico colonial brasileiro e sabendo que o conceito de literatura parte de uma perspectiva eurocêntrica, fincada na ideia de letra escrita, quando penso o conceito de literaturas indígenas prefiro demarcar essa pluralidade porque concordo com o que defende o parente sateré-mawé Tiago Hakiy, em texto publicado no livro *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*, organizado por Julie Dorrico, ao enfatizar que essas produções indígenas "tem contornos de oralidade, com ritos de grafismos e sons de floresta, que tem em suas entrelinhas um sentido de ancestralidade". Nesse sentido, em minhas discussões, começadas lá em meados da graduação em Letras, tenho me dedicado a pensar a noção de literatura para além de parâmetros eurocêntricos. Assim, defendo a existência da oralidade indígena como movimento precursor da noção literária indígena. Os grafismos, as ilustrações, que muitas das vezes compõem os textos indígenas, são elementos semióticos que significam junto ao escrito. De tal maneira, tenho pensado as literaturas indígenas como movimentos plurais, intersemióticos, produzidas de maneira falada, grafada, pintada, performada, dançada etc.

Apoio-me na noção de pluralidade, posição que também defendida por Janice Thiél, importante pesquisadora das literaturas indígenas, no livro *Pele silenciosa, pele sonora: a literatura indígena em destaque*. Thiél apresenta a noção de textualidade indígena, considerando que a noção de texto se aparta da ideia apenas de escrita. Por isso, segundo a autora, "a textualidade indígena, composta entre letra e o desenho, entre olhar e voz, altera a construção da linguagem poética e imprime estilos particulares à criação poética". Assim, entender a literatura como textualidade inscreve as produções indígenas numa seara diversa enquanto um espaço de expressões orais, escritas, desenhadas e performadas de valor estético e ético, de forma que imprime novos estilos ao processo criativo poético, tornando-a uma ação muitas vezes coletiva.

Essas discussões mais contundentes iniciei em meu mestrado, no PPGLL-UFAL. Junto à minha orientadora, a professora Dra. Ana Clara Medeiros, desenvolvi a dissertação de mestrado intitulada *Narrativas ancestrais de Auritha Tabajara e Eliane Potiguara: memória, cosmovisão e polifonia nas literaturas indígenas*. Todo o meu

mestrado foi realizado de maneira remota, uma vez que atravessávamos (em barcos diferentes) uma pandemia global. Enquanto eu escrevia a dissertação, trancado em meu quarto, milhares de pessoas morriam por causa de um vírus, e, no Brasil, precisamente, por incompetência governamental. Minha orientadora sempre esteve comigo, mesmo que de forma remota. Apoiou-me na escrita, deu-me sugestões, referências: o apoio que eu precisava. Em fevereiro de 2022 defendi a dissertação. Nela, apresentei duas autoras indígenas as quais muito me interessam pela forma como escrevem: Auritha Tabajara e Eliane Potiguara. Tracei uma discussão sobre as literaturas de autoria indígenas, relacionando com as questões da memória e as discussões sobre cosmovisão e polifonia. A dissertação de mestrado foi indiciada pelo PPGLL para publicação via edital da Editora da UFAL (EdUFAL) e da Fundação de Amparo à Pesquisa de Alagoas (Fapeal). Em 2023 meu livro saiu. Foi uma alegria ver o resultado do trabalho desenvolvido.

No mestrado, com o grande apoio que tive da professora Ana Clara percebi que eu poderia prosseguir. Acredito que a pós-graduação, às vezes, é perversa. Dependendo de quem encontramos na trajetória, esse processo pode ser mais doloroso que produtivo. Mas esse não foi o meu caso. A minha orientadora soube me acolher, soube me ajudar, soube me orientar. Por isso sempre digo que, mesmo tendo que atravessar o processo do mestrado em meio à pandemia, o processo foi proveitoso, de muitas aprendizagens e alegrias. Como dito, com a Ana eu acreditei que poderia continuar na caminhada acadêmica. Assim, com o apoio e a leitura dela, construí um projeto de doutorado e submeti ao mesmo programa em que realizei o mestrado.

Consegui a aprovação no doutorado. Agora, minha proposta de pesquisa ganhou um corpus maior. Proponho apresentar autores/as que pertencem a povos indígenas do Nordeste brasileiro, analisar suas obras levando em consideração categorias como memória, identidade, ancestralidade, performance etc. Foco nas produções escritas, publicadas no formato de livro individual, considerando que existe uma grande produção oral que se manifesta de diversas formas entre os povos indígenas nordestino, e que também há uma grande produção de autoria coletiva.

Na tese, estou trabalhando com as obras dos/das seguintes autores/as: Graça Graúna, Juão Nyn, Eliane Potiguara, Eva Potiguara, Denízia Fulkaxó, Ane Kethleen Pataxó, Ademário Ribeiro, Ezequiel Vitor Tuxá, Auritha Tabajara, Sulami Katy, Telma Tremembé, Ellen Wassu, Chirley Pankará, Meyriane Potiguara e Juvenal Payayá. São quinze escritores/as de diferentes etnias da região Nordeste. Com o desenvolvimento dessa pesquisa acredito que proponho a apresentação das autorias indígenas do Nordeste, enfatizando que eles, elas, nós existimos. Essa pesquisa é também um recorte de pertencimento, pois sou do Nordeste e acredito que muitas das vezes os povos indígenas desta região são invisibilizados, estereotipados e rejeitados.

É no PPGLL-UFAL que sigo produzindo ciência e afirmando que os povos indígenas brasileiros existem e resistem. Gosto sempre de enfatizar que sou do programa que formou a primeira mulher indígena doutora em linguística do Brasil, Maria Pankararu, em 2006. Nesse mesmo programa, Fábia Fulni-ô, fez mestrado e doutorado, ela que foi minha professora de teoria linguística e fonética na graduação. Fico feliz por não ser o primeiro e não quero ser o último, para que cada vez mais indígenas ocupem esses espaços.

Tenho viajado para eventos como o congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), que em 2024 se reuniu em Manaus. Para lá levei um pedaço da minha tese. Em setembro estive em Boa Vista, Roraima, no V Congresso Internacional Mundos Indígenas (COIMI), evento em que pude estar lado a lado de

diversas referências dos estudos e da causa indígena, como Davi Kopenawa, Joênia Wapichana e Eva Potiguara. Nessas viagens a eventos tenho conhecido pessoas, feito trocas, partilhado momentos que me edificam e edificam a pesquisa.

Mesmo em meio a uma sociedade ainda bastante colonial, tenho seguido com propósito. Sem me apartar de minha ancestralidade. Sem esquecer de onde venho. Fazer pesquisa exige compromisso, por isso tenho me esforçado para dar o meu melhor. Relembro que não sou um sujeito só. Continuo/continuemos a lembrar que tenho/temos um lugar no mundo, como nos diz o poema de Graça Graúna. Sigamos pelos caminhos…

manuela cecília



Sou Manuela Cecília, filha de Iara e Manoel, nascida e criada em Maceió. Cresci ouvindo os vinis da minha mãe, o que despertou em mim o gosto pela música. Ainda na infância, descobri minha paixão pela escrita, especialmente pela poesia. Comecei a escrever, e a escrita se tornou meu refúgio e minha voz. Na fase adulta, enveredei pelo caminho das artes e me tornei Manu Preta. Como percussionista e cordelista autodidata, descobri a cultura popular e afro-brasileira por meio de vivências na universidade, o que representou uma virada de chave na minha vida. Abracei as artes com afinco e as transformei em meu ofício. Hoje, toco, escrevo, leciono e já me aventurei como atriz. Ser artista em Alagoas é um privilégio, mas viver dessa arte é um grande desafio. Apesar das adversidades, reconheço que sou uma vencedora e privilegiada por conseguir meu sustento exclusivamente através da arte, seja nos palcos ou nas salas de aula. Foi um sonho realizado com muito suor, lágrimas e abnegação.

Sou uma mulher preta, lésbica, periférica, de terreiro e autista. Quando comecei minha trajetória nas artes, havia poucas ou quase nenhuma referência na minha cidade, principalmente na área da música. Vi muitos homens ocupando espaços tocando tambores, atabaques e bateria, mas nunca vi uma mulher ocupando o mesmo lugar ou sendo referência. Apesar dessa lacuna e dos comentários machistas que ouvia, como “percussão é coisa para homem que tem força”, não desisti. Hoje, tenho orgulho da minha trajetória, pois, além de crescer como pessoa e artista, abri caminhos para que outras mulheres também ocupassem esses espaços.

Alagoas ainda está longe de ser o local ideal para se viver de arte. Por isso, muitos artistas abandonam seu ofício e passam a trabalhar no comércio ou em empresas privadas, distantes de sua prática artística, pois é preciso sobreviver. Fazemos arte com amor, mas esse amor não paga as contas. Recentemente, lancei meu primeiro livro "Xirê: encantos e versos" (selo editorial Leia Alagoas, 2024) – digo “primeiro” como um

presságio dos que virão. Foi uma grande conquista, a realização de um sonho construído por muitas mãos. Durante o processo de edição, em que muito foi revisto, reinventado e transformado, eu também passei por um processo de descoberta. Foi junto com a publicação desse livro que, tardiamente, recebi meu diagnóstico de Transtorno do Espectro Autista (TEA). Um misto de surpresa, colapso e medo. Hoje, posso dizer que foi libertador. Foi um marco importante para mim: entender-me, ressignificar minhas vivências e compreender meus processos.

A escrita na minha vida está diretamente ligada à minha dificuldade de comunicação verbal. Comecei a escrever porque não conseguia falar sobre meus sentimentos. Hoje, tudo faz sentido – e que bom que faz! Muita coisa mudou dentro de mim e ao meu redor desde que abracei a arte como ofício. O senso de pertencimento, o tornar-se negro, pois, como diz Lélia Gonzalez, "a gente não nasce negro, torna-se negro". Hoje, tenho consciência da minha negritude e do papel importante que desempenho ao ocupar espaços que não seriam destinados a pessoas negras, pobres, LGBTQIAPN+ e autistas. A arte me salvou – e me salva todos os dias.

a(mar)

cordel de Maria Cecília

Pôr do sol na lagoa
Um lugar pra deitar
Céu avermelhado
Refletindo no olhar
Dentre tanta estrada
Que ao final dá em nada
É o amor que me leva
Ao caminho do (a)mar.

Feijão quente no fogo
Cheirando no ar
Comida de mãe
No almoço e jantar
Não importa a forma
Nem o que lhe orna
É o amor que me leva
Ao caminho do (a)mar.

Flor desabrochando
Uma pequena alegria
Notícia surpresa
Que muda o dia
No dia que foi
E no que vai chegar
É o amor que me leva
Ao caminho do (a)mar.

A vida que nasce

E começa a morrer
Quando se é pequeno
Sonhando em crescer
Cada passo dado
Só faz confirmar:
É o amor que me leva
Ao caminho do (a)mar.

Chiado gostoso
Que faz a chinela
No chão da casinha
Que é minha e que é dela
No namoro que foi
E no dia de casar
É o amor que me leva
Ao caminho do (a)mar.

Banquinho encostado
Ao sopé da montanha
Um cheiro de mato
Que invade a entranha
Não importa o lugar
Só me basta estar
É o amor que me leva
Ao caminho do (a)mar.

Lanchinho no parque
Criança correndo
Plantar uma semente
E vê-la crescendo
A vida me mostra
Que em todo lugar
É o amor que me leva
Ao caminho do (a)mar.

Um gol do meu time
O sabor da vitória
Ouvir minha avó
Me contando uma história
No tempo que foi
E no que vai despontar
É o amor que me leva
Ao caminho do (a)mar.

No meio da seca
Em um chão de torrão
Ver mandacaru
Dar uma flor no sertão

Até quando é difícil
Eu torno a lembrar:
É o amor que me leva
Ao caminho do (a)mar.



coletânea

Coletânea Poética: entre manguezal, doce-caju, conchas do mar
Poetic Collection: Among Mangroves, Sweet Cashew, Seashells
Autoria: Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes
ORCiD: https://orcid.org/0009-0005-9718-7522
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6400625181565636
Autoria: Lucas Branco de Araujo Motta
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-8649-3891
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6115523014641425
Autoria: Magno da Guarda Almeida
ORCiD: https://orcid.org/0000-0001-8471-8471
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8815015222439460
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024. 233931
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233931
Recebido em: 15/08/2024. Aprovado em: 22/10/2024.
Editores responsáveis: Magno da Guarda Almeida e Eduardo Marinho da Silva.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 25, jul./dez. 2024. eISSN: 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/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
FERNANDES, Ana Clara da Costa Carvalho; MOTTA, Lucas Branco de Araujo; ALMEIDA, Magno da Guarda. Coletânea Poética: entre manguezal, doce-caju, conchas do mar. *Opiniães*, n. 25, jul./dez. p. 185-316, 2024. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024. 233931. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233931. Acesso em: XX mês. XXXX.

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 *Opiniães* 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.

coletânea poética: entre manguezal, doce-caju, conchas do mar

Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes[1]
Lucas Branco de Araujo Motta[2]
Magno da Guarda Almeida[3]

O Nordeste brasileiro é um caleidoscópio de cores, sons e histórias. Entre o imenso mar e o verde das suas matas, há um universo de palavras que ecoam a vida em suas várias formas. Esta antologia convida você a mergulhar nesse universo, onde a literatura se torna a voz da terra e dos corpos. Aqui, o sertão não é apenas a aridez visível, mas o solo fértil onde brotam versos, contos e cantos que celebram a resistência e a beleza de um povo.

Nestas páginas, reunimos vozes que atravessam gerações e geografias. Cordelistas que entrelaçam a tradição oral com a urgência do presente; contistas que tecem narrativas tão densas quanto a umidade do ar à beira-mar; poetas que transformam o balanço dos coqueirais e o ritmo das ondas em versos; slammers que gritam, em rimas afiadas, a potência de existir na pele, no gênero, no território. Cada texto é um fragmento de um Nordeste que se reinventa, que não se deixa aprisionar por estereótipos, mas que se expande em sua complexidade e pluralidade.

A fauna e a flora nordestinas não são apenas cenário, mas personagens dessas histórias e líricas. O canto do sabiá, o voo das guará-vermelhas, o cheiro do mangue, o perfume das flores de jasmim – tudo ganha vida nas palavras desses escritores. O mar, tão presente na vida de quem vive no litoral, é metáfora e realidade: ora calmo, ora revolto, ele reflete as marés humanas, os amores e as dores que transbordam das páginas. Esta antologia também celebra as diversidades. Aqui, os corpos são poemas, corpos que resistem e dançam, que sangram e sonham. A terra, tão sagrada quanto violada, é reverenciada em sua força e generosidade. As palavras são sementes plantadas no solo fértil da memória, germinando histórias que falam de ancestralidade, mas também de futuro.

Longe de ser um retrato único, esta coletânea é um mosaico de olhares. Há poemas que falam da seca, mas não como um fim, e sim como um recomeço. Há contos que

[1] Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: anaccfernandes@usp.br. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/6400625181565636 ORCiD: https://orcid.org/0009-0005-9718-7522

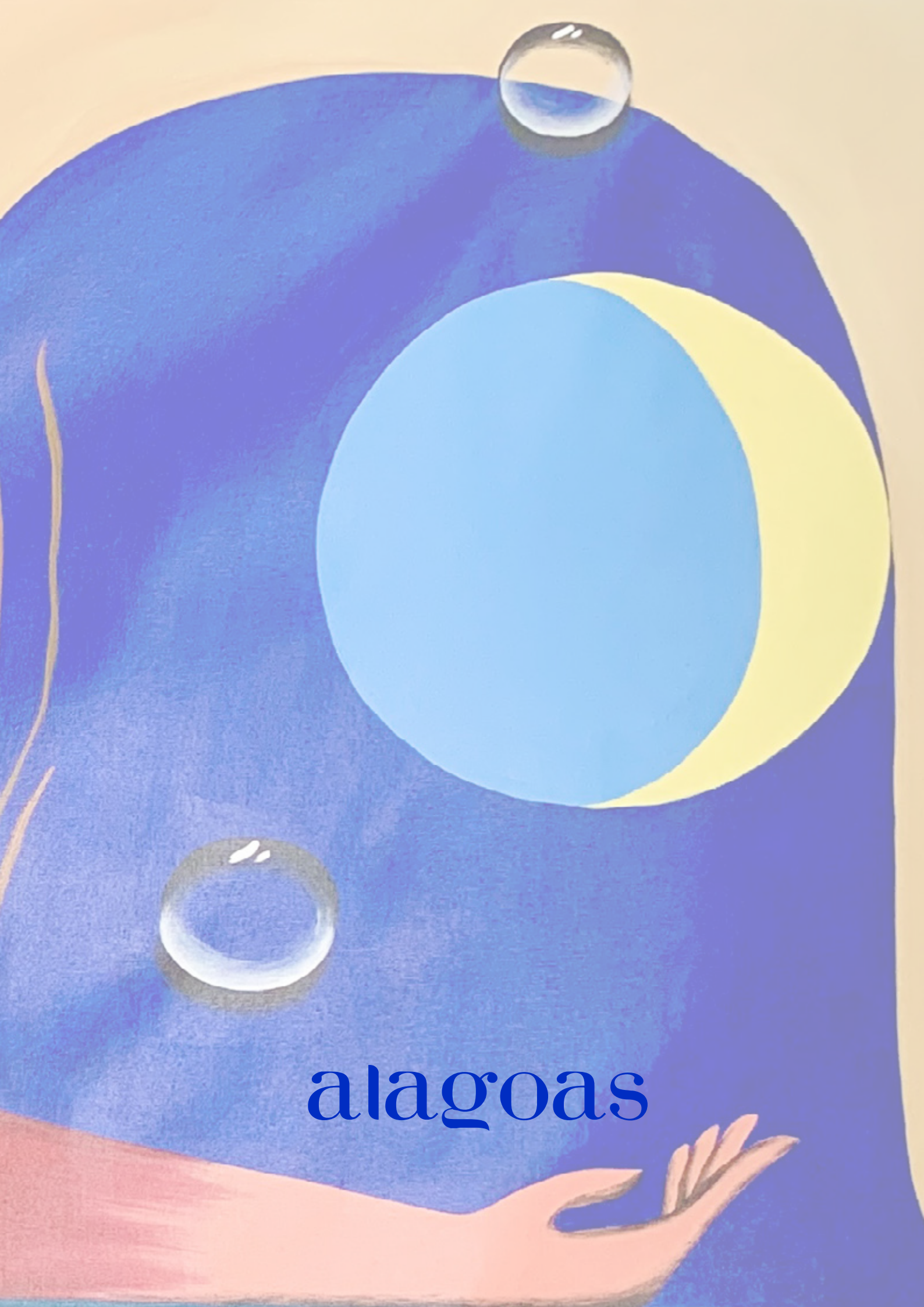
[2] Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (PÓS-LIT) na Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil. E-mail: lucas.bamotta@ufpe.br. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/6115523014641425 ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-8649-3891

[3] Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL) na Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Maceió, AL, Brasil. E-mail: magnoalmeida.al@gmail.com Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/8815015222439460 ORCiD: https://orcid.org/0000-0001-8471-8471

mergulham nas águas salgadas do mar, mas também nas águas doces dos rios que cortam o interior. Há cordéis que rimam a tradição com a modernidade, e slams que transformam a dor em arte.

É preciso dizer: ser escritor no Nordeste é uma dança ritmada ao som das aves. É resistir à invisibilidade, é ocupar espaços que muitas vezes nos são negados. É transformar a dor em beleza, a luta em poesia. Esta antologia é, portanto, um manifesto de existência. Um grito que ecoa das praias às serras, dizendo: estamos aqui, somos muitos e várias e todo mundo cabe nessa voz que não se cala.

Que estas páginas sejam um convite ao deleite, à reflexão, ao encantamento. Que elas nos lembrem de que a literatura tecida no Nordeste é tão vasta e diversa quanto o próprio Nordeste e qualquer outro lugar deste Brasil. E que, ao final da leitura, possamos dizer: aqui, encontramos um pedaço de nós mesmos.


alagoas

milton rosendo

Maceió

Milton Rosendo nasceu em Maceió, Alagoas, no ano de 1974. Seu livro de estreia, *Os moinhos*, foi lançado em 2009. Sete anos depois, em 2016, publicou seu segundo livro de poemas, *Caos-totem*. No ano seguinte, 2017, participou da coletânea *Amores ébrios*, juntamente com outros nomes da literatura alagoana. Em 2021, publicou, pelo selo Trajes Lunares, *Azul como um rottweiler*, seu terceiro livro autoral. Teve alguns de seus poemas musicados e é roteirista de histórias em quadrinhos.

a preparação do ator

Uma turbulência, uma
composição contendo cão
roupa balouçando no varal,
mulher,
um jogo de cartas, incenso,
uma baixela de prata,
um bastão de giz caído no
assoalho,
um selo,
a trama impermeável das
florestas,
uma sombra na esquina:

o resultado é que não me
acompanho de um corpo,
talvez seja somente um grito
atirado de um píer,
a noite revoluta de estrelas
aos olhos de um homem
abandonado,
o após o grito no píer,
silêncio.

infância

Ângulo inferior direito da tela: um gato.
As coisas algo diluídas pelo luar
arremetem contra o sono.

Os olhos resvalam para o plano central:
as figuras compactadas pelas sombras
parecem discutir
ou talvez se vaporizem entre dissabores.

A mesa, de uma irregular geometria,
suplicia o espaço como uma interrogação.

O escuro
borra as adjacências violentamente.

Então, no ângulo superior esquerdo:
uma janela.
No entanto, alta em demasia.
Luz ofega entre os vidros.

aguaceiro

Cansaço físico de a chuva mar vertical
tamborilar nas telhas que tudo são ilhas
eu ancorado no gorgolejar das calhas
a alma como aquele cão a cortar a rua

Os vidros suarentos são livros de mágoas
As finas torres são estrelas dissolvidas
Olho a cidade torta a espelhar nas poças
a velha porfia do homem contra o nada

As águas pardas ferem vãs arquiteturas
em plicplacs contínuos borram traços e linhas
– sou um devaneio sob outros devaneios –

e de repente sem aviso o tempo estia
e a cidade se refaz em loucura e som
Realidade sem peso – sobe a lua

verão submerso

O índigo tolda anseios
orvalha
sempre lá
chispas
de branco-azulado
uma lua emagrece
ao longo da lagoa
pastor
de nuvens
o vento
menino
soltando pipas
tropeça em longas notas musicais
agora o vermelho
sinal de trânsito fechado
uns adolescentes
correm por ali
parece que fizeram
algo de
errado
o que ficamos sem saber
do céu
se esconde por detrás
daquela macieira

a mulher

Lembro-me a mulher era Estava Corria um rio
de ali meu flanco esquerdo Confinava toda a luz
A mulher de uns cômodos tristes triste olhava
Parecia emergir de outro mundo Portas abertas

Lembro de uns raios A mulher ria moleza de rio
Era cúmplice da pedra o seu nunca abraço Ia Fazia
Vazava tinta roxa Logo adiante ditava a tempestade
No entanto imóvel no meio-fio acetinava o sonho

Em seus pensamentos a mulher menção de abismo
sozinha em seu grande círculo a dissimetria urdia
Intátil aveludava a pedra somente seu gesto baldio

Árvore de elipses a mulher estilhaçada sob o sol
Lembro-me a mulher o seu sombreado furiosamente
Um céu furiosamente um imenso piano sua falta

céuva

Maceió

Céu Felipe Dantas Câmara (Céuva) é travesti alagoana, estudante da licenciatura em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Alagoas, poeta, pesquisadora, crítica, cineclubista, realizadora audiovisual, curadora e multiartista. Integrante do Cineclube Cinema da Parte Alta desde de 2022, no qual vem realizando um trabalho itinerante de pensar territorialidade, cultura e sociabilidade a partir do cinema alagoano descentralizando a cultura e trazendo para os bairros da parte alta de Maceió. Membro-fundadora do Zumbido Coletivo, que desde de 2024 se lança na reflexão sobre o fazer cinema em Alagoas, refletindo para além dos processos sobre as potências clássicas, emergentes e insurgentes, porém que se estende a pensar também fazeres culturais dada a multiplicidade de artistas que compõem o coletivo. Lançou seu primeiro em 2024, *Mesmo rompida quero como nunca quis ser travesti* pela Demônia Editora.

assentar é lapidar amores outrora

seda pele doce lambe meu peito
enquanto me pego a andar em círculos pupila
dentro em deserto derreto terras
        ouço gritos
SOMOS NÓS ENTÃO DESTINADAS A MENDIGAR AMOR TORTO TRÁFEGO
NADA SOBRA ENTRE AS MOÇAS DA FLORESTA PEDRA SEM COR
AS CORES NÃO ESTÃO MANSAS
AGUARDO RESPOSTAS NA QUEBRA SALGADA DO MAR
MESMO ROMPIDA QUERO COMO NUNCA QUIS SER TRAVESTI
        gritos?
judiar coração em massacre
organizo meus pensamentos sentido deyse a cada caco
escrever é rasgar a teia do certo

roubados olhos de raio lazer

quero desmanchar a teias que legislam
torná-las mar
reconstruir o sal a partir de moléculas rebeldes
reinventar o comum
vestir de brega as armaduras do barro
confabular rebeliões sinfônicas

MONAS OUÇAM-ME COM ATENÇÃO NÃO SOMOS VACAS MAGRAS ENCONTREM O PODER O PODER O PODER DAS DEUSAS EM SI EXISTAM E MANDEM DECRETEM ANUNCIEM DESFILEM ACHEM OS OLHOS E TOMEM SEUS LUGARES É TEMPO DE SE COROAR AFINAL O QUE PODE UM CORPO? TUDO PODE EM CORPA REDIJAM CONSTRUAM REMAPEEM A DISSIDÊNCIA E GRITEM GRITEM GRITEM GRITEM GRITEM GRITEM GRITEM NÃO ESTAMOS SOZINHAS PESQUISEM ORQUESTREM DEPRAVEM CANTEM E ECOEM ECOEM ECOEM

encontrei cacos espalhados
os espelhos na travesti repelem reflexos mundanos
personifico o verbo ser
instrumentalizar corpa e abrir caminhos
personificar caminhos indistinguíveis e dotados de transafetos
adoçar a água com sal
reprogramar as células da vida
danço em memória
sob a varanda da minha casa
deyse
fez chover

a travesti é um fenômeno que nos fascina

trago registros conscientes de corpas ancestrais
o sangue que corre em minhas veias queima sal
minhas corpas forjadas na terra são feitas de água
profetisas
para que as flores desabrochem à luz do dia
do meu sangue sal nasceram milhões
não seremos mais queimadas
livres
livres livres
livres
e caminharemos juntas sob o manto dela
fazendo da cisgeneridade sargaço sob os pés da mãe
reivindicamos o nosso lugar nesta terra
em abundância inundamos as mentes
ecoando vozes transcestrais
PORQUE A TRAVESTI É UM FENÔMENO QUE NOS FASCINA
fascínio
fascina
fascínio
livres
derrubaremos prédios e plantaremos à navalha nossa existência em futuro
descolonizando muros de ignorância
façamos chover ácido nas cadeias da mente
para essa mensagem correr o tempo em memória

estilhaço

na fina linha da arte
moram as noturnas corpas de amor
encontrar as palavras é
antes
evocar ancestrais na morada da pele
a vibrar
        (a vibrar)
a vibrar
        (a vibrar)
a vibrar
        (a vibrar)
em nossas leais
                armaduras de carne
onde a brasa toca o ar
inflama a fúria feito travesti
entornando na gira mulheridades noutras
artefatos de sangue colorem as águas
e anunciam o canto das sereias
convocando juntas o exército do mar

thamansa

Maceió

Thamansa é uma travesti negra multiartista alagoana que iniciou sua trajetória no curso de Artes Dramáticas da Escola Técnica de Artes (ETA/UFAL) em 2022. Atua como modelo, atriz, poetisa, performer, cantora, compositora, artista visual, produtora cultural, cerimonialista e pesquisadora. No audiovisual, protagonizou os filmes *Ainda Escuto o Céu em Baixo d'Água* (2024) e *Ritual* (2023), além de dirigir e roteirizar a curta experimental *Mãe* (2023). Thamansa participa da cena cinematográfica trans, na coprodução do Ateliê Xicas do Cinema (2024) e como preparadora de elenco e assistente de direção no filme *Credo, que Dlç* (2024) no II Ateliê Xica Manicongo de Cinema (2024). Atualmente, investiga a potência da voz como integrante do projeto de pesquisa "Vozes Trans", explorando novas possibilidades vocais para pessoas trans e travestis. Sua trajetória reflete um compromisso com a experimentação artística e a afirmação das identidades dissidentes por meio da arte.

travada

Tra va da
Travesti
Vadia
Da rua
Travada aqui, travada ali, travada em qualquer lugar sob a luz da lua

Sob a luz da lua lá vai ela

Você vê ela?
Aposto que não
Porque ela é invisível e sem muita condição

Condição
Condição
Condição

A travesti quando nasceu ganha 3 condições

A fome
O gozo
E a prostituição

Os 3 atrelados
A realidade do traveco
Me diz aí se tu conhece alguma de perto
Não conhece porque ela é cessada

Caçada

E queimada

Queimada e desejada

Porque o mesmo país que mais consome a pornografia T é a mesma que mais mata a travesti
É o teu pai, teu tio, teu irmão
Mas na rua quando vê

“Olha lá o viadão”

Vocês têm sorte
Sorte que a gente quer respeito e não vingança

Thamansa?
Não tô não
Minha mãe Iansã me ensinou a ser tempestade e atacar igual búfalo
Não vou ser mais passiva e pacífica

E deixar ser queimada
A Idade Média passou mas a caça às bruxas não
Continuam colocando na praça pendurado o meu coração

KELLY DA SILVA

Eu grito por ti
Sua vida foi levada num carro de mão

Com a travesti é assim
Sem um pingo de compaixão
O sangue que jorrou pelo caminho que foi arrastada
É o sangue que jorra

Jorra como Jesus

Em cima de uma cruz
Na sexta-feira da Paixão
Minhas palavras são cruas
Cruas mesmo
Cruas
Cruas como um coração arrancado
Cruas

As velhas terão sonhos
E a jovens terão visões

Vamos continuar nascendo
Vamos continuar morrendo
Mas nunca vamos morrer
EU NÃO VOU MORRER

gravitacional

Me fiz grave quando entendi as possibilidades
Possibilidades
Ou passabilidades?
Eu prefiro as gravitalidades
Voz gravitacional
Que transcende
E vai além do seu saber
Saber do que?
Soar o que?
Soa travestilidades
Vibro
Vibro com o peito
Vibro multiplicidades
Vibro como uma víbora
Vibro para as víboras
Que sucumbem ao meu vibrar
Poesia TRANSVITACIONAL
Que só quem vibra ouve
Ouve pro além
Ouve pro que tem
Ouve pra mim e a todas que gritam
Travesti com voz peitoral
Tire das minhas costas o peso das suas expectativas
Tire da sua mente a imagem que é mentida
Eu não sou só um grave
Eu não sou só um pinto
Eu sou travesti que cura o ferido
Que sara a sua terra
Que pisa o seu chão
Que traça o caminho
E que busca oração
Arroboboi Oxumaré
Me colori de esperança
E me guia nas mudanças
Encerra os ciclos
Traçados pra travesti
Liberta de mim
O peso de sucumbir
Me faz cor
Onde existir escuridão
Sussurra no meu ouvido
Vai de pé e com feição
Arroboboi Oxumaré
Arroboboi Oxumaré
Três meses vira homem
Três meses vira mulher

solta no campo

Minha cor é verde

E eu percebi quando estava sentada no meio de um campo abandonado
Tinha um cavalo na borda do campo
E na outra borda o mato tava alto
E eu pensei

Corre

Corre nos matos
Corre pra vida
Ao lado do cavalo branco
Ali começa a partida
A partida pra uma vida
Que poucos têm coragem
A partida pra uma vida com o toque na travestilidade

me chamem de feroz

Coragem mesmo é ver a vida com um pingo de verdade
Coragem mesmo é verdade com um pouco de simplicidade
A vida pra mim transborda
Borda pinta e marca

Com o poder da paixão
E o poder que eu carrego
Tudo nessa terra está sob as minhas mãos

Porque na terra tem mãos
Tem pés
Tem oração

Na terra eu consigo dominar o coração
O coração que pulsa
E liga tudo ao meu redor
O vento que assombra
E extingue o meu pior

No campo verde eu corri
Corri o suficiente pra gritar

EU SOU TRAVESTI


bania

dejanira rainha

Salvador

Dejanira Rainha Santos Melo, mulher negra nascida em Periperi, bairro do subúrbio de Salvador. Filha de um homem negro retinto que era carpinteiro, marceneiro e estofador: Aguinaldo Alves de Melo, e de uma mulher considerada branca em Salvador, dona de casa: Celeste Rainha Santos Melo. Estudou em escola pública durante toda a vida e cursou a universidade pública. Formada em Letras Vernáculas e em Pedagogia na UFBA, entrou para o serviço público na rede municipal de ensino de Salvador em 2000, mas exerce a profissão de professora das séries iniciais do Ensino Fundamental I desde 1994. Sempre trabalhando no subúrbio. Faz poemas desde muito jovem, mas só em 2024 lançou os primeiros livros: *Tempo de escola*, livro infantil editado pela Ciranda na Escola; *Onírica*, livro de poemas pela editado pela Caravana Grupo Editorial; e *Este cabelo é meu*, pela editora Adonis. É idealizadora e gestora da Biblioteca Social Afro-indígena Meninas do Subúrbio, que está situada em Alto de Coutos, subúrbio ferroviário de Salvador. A biblioteca, que funciona com o apoio de colaboradores e colaboradoras que acreditam no trabalho, é um projeto social sem fins lucrativos que tem como objetivo ser uma ação cultural e educativa antirracista e antimachista, trabalhando à serviço das mulheres e crianças da região de Alto de Coutos.

onírica[4]

Estou por um fio
No frio da tarde
No fio da alma
A vida cambaleia
Não sabe e não sobe
No fio tristeza exata
Mas de esperança é feita
A sapatilha da bailarina
Lúcida e negra passeia
Ora infeliz, ora alegre
Ora sabe, ora esquece
De onde se encontra
Observa de perto as estrelas
Que ora fingem cair
Ora permanecem
Imita-as portanto.

[4] Poema originalmente publicado no livro *Onírica* (Caravana Editorial, 2024).

já é![5]

E só de sentir
Já sinto que vale a pena
O toque pensado
O beijo esperado
Mobiliza a libido nossa de cada dia
Não esqueço a cena
O grito não ouvido
Os ais não reprimidos
Que brincam na minha memória
Sua cara de susto
Seu soluço imaginado
Ao transpor as coisas escondidas em mim
As partes não ditas
As doutrinas não escritas
Esse trocadilho que mistura filosofia
Música e poesia
Tudo isso sonhado junto
Já é todo prazer da vida
E que venha o que vier
Ambas somos mulheres de palavra
A língua só não vai
Onde o céu não alcança
Por isso a nossa esperança
Dança na letra surda do que a vida dita
Porque se sonhando somos assim
É fogo certo e fim do mundo
Esse encontro.

[5] Poema originalmente publicado no livro *Onírica* (Caravana Editorial, 2024).

tome poesia[6]

Me desiludi
Me afoguei de mágoa
Me aborreci
Fui explorada
Não vou ficar calada
Tome poesia.

Fui levada ao céu
Me deste um anel
Gozastes de mim
Eu gozei de ti
Não vou me retrair
Tome poesia.

Me faltou a grana
O duro capital
Minha conta anda mal
Estou sem eira nem beira
Deixe de besteira
Tome poesia.

O céu está azul
Deu aquela saudade
Você está bem longe
Meu coração apertado
Não fica calado
Tome poesia.

Estou na Bahia
Em São Salvador
É verão de imagens
Povo sedutor
Você me conquistou
Já me apaixonei
Vou bancar nenhum rei
Tome poesia.

Se a preta me chega
Cheia de denguinho
Eu tava sozinha
Com a mente vazia
Ela me invadiu
Vou guardar para mim
Coisas de existir

[6] Poema originalmente publicado no livro *Onírica* (Caravana Editorial, 2024).

Tome poesia.

E pensas que acaba
Tudo por aqui
Tem muito mais por vir
Já ando armada
Nada mais me cala
Se me deixam ou amam
Se me esquecem ou chamam
Minha língua responde
Essa língua vadia
Tome poesia.

lucas de matos

Salvador

Lucas de Matos Santos é comunicador e escritor da cidade de Salvador. Atua na área da poesia escrita e falada desde 2015. É autor de *Preto Ozado* (2022) e *Antes que o mar silencie* (2024), livros de poesias lançados pelo selo Principis da Editora Ciranda Cultural, e tem circulado pelo Brasil em lançamentos e atividades de arte e educação com foco na difusão de cultura e literatura. Integrou o circuito Sesc Arte da Palavra em 2024, se apresentando para centenas de pessoas em cinco estados brasileiros.

guinada ao nada

O progresso
do qual muitos falam
a mim me parece
algo falho
— uma guinada ao nada

Nefanda nêspera
a apodrecer na sala de jantar
dos bajuladores

O caroço seco e chupado
por esses senhores
vai diretamente pros pratos
dos seus modernos
capitães-do-mato

Porque vem a promessa
apetitosa e rutilante
de terem os seus direitos básicos saciados
e mais alguns trocados a faturar

Qual valor tem a pedra bruta
pra quem sonha bamburrar?
Que adianta a mata pura
se matá-la é faturar?

É a troco de muitas farturas
que a secura se dará

Esse equilíbrio trôpego
me leva a divagar
sobre quantos retrocessos
hão de necessitar
certos progressos

Cálculo incerto, complexo
Carecem dados para mensurar
tamanho estrago à céu aberto

hereditariedade ancestral[7]

Tá no meu DNA
aquilo que se pode constatar
e aquilo que só se pode sentir
pois pertence à categoria
do rijo longevo
que sustenta o meu existir

Não se é permitido assistir
a olho nu de sensibilidade
Mas quando ando
quando movo
quando falo
sou plenamente amparado
pela ancestral hereditariedade

Minha língua vibra
por outras mil
vontade imperativa
de rasgar mordaças
desmontar farsas
cantar e sorrir

Sorvo na fonte primeva
esse secreto elixir
razão pela qual
não apenas sobrevivo
mas sigo forte, pleno
e volto, de toda queda,
redivivo

Descendo dos que tiveram
o exponencial equilíbrio
de esquadrinhar paraísos
na vida semiárida
Onde a linhagem foi criada
a cada momento de amor
Até chegar à semente
da árvore copada, resiliente
que hoje eu sou

[7] Poema originalmente publicado no livro *Antes que o mar silencie* (Editora Ciranda Cultural, 2024).

fome de arte[8]

Uma vida sem arte é uma vida esquisita
sem questionamento, esquálida, insípida
Extraviada de sonho, de vontade arrefecida
Esquecida da alegria, mórbida, ressentida

Uma vida sem arte é uma vida despida
de possibilidade de inventar outra saída
É puramente lógica e por isso é pífia
Fica sórdida, crua, nula, embrutecida

Uma vida sem a arte é uma vida vidinha
com andar cabisbaixo, vida tadinha
Das agendas cheias, agendas vazias
de mesmice e vergonha, de falta de ousadia

Uma vida sem arte é uma vida que míngua
Uma vida sem arte é uma vida sem vida

[8] Poema originalmente publicado no livro *Preto Ozado* (Editora Ciranda Cultural, 2022).


ceará

augusto everton
Fortaleza

Augusto Everton da Rocha Balbino é cearense apaixonado por literatura. Gosta do som suave das vozes que lê, do pouso do pensamento em folhas brancas. É colunista dos mistérios que chegam e dos enredos que saem. Pesquisa sobre o caminho das palavras, sobre cantigas, sobre ternuras. É fascinado pelas e faz aquarelas nas horas vagas, assim como cria no papel poemas para feitos para presentear.

1.

não importa
o quanto dure
quando seja
é maravilhoso
todas as manhãs
monto em pássaros
para encontrar
a virgindade do dia

2. tamarindeiro

embaixo de tua copa
me desfolhei
nu, toquei com intimidade o céu
à medida que esticava os dedos no ar
me incendiei em fogueira
ouvimos o crepitar do peito
sentimos um calor calado
às margens do rio em silêncio
o vento nos trouxe os perfumes da terra
olhamos o sol desaparecer lentamente
eternizamos aquele instante frágil
sabendo que o amor era possível
foi quando roguei:
me leva e para sempre serei teu
o sol já quase batendo a porta
se virou
e mesmo ouvido minha súplica
nada respondeu

3.

Quando a boca cala, quando os lábios se encontram e se unem, quando os olhos abertos deixam de ver a matéria sólida à sua frente e você e se entrega ao arfar do peito, ao ar que entra e sai do seu corpo soando um cântico quase mudo, respiramos suavemente como se afundássemos num silêncio esfumaçado, como um incenso que queima submergindo uma maciez volátil e linear, como se apurasse alguma manobra prestes a aparecer, ondulando silhuetas, dobras de ar circulares, dorsos de um animal gasoso, quase uma serpente com asas pretas flutuando, dando voltas e voltas e mais voltas pelo sítio terroso e herbal do terreiro – o sossego afina a alma, prepara a alma, o silêncio faz o preâmbulo para o encontro, assim como uma corda de arpa precisa de regulagem em breve mãos invisíveis tocará a melodia mentolada das folhas em meu corpo, sons salinos de pedras que rolarão pelo arrastar de águas de todos os rios, o lodo esverdeado das cascas escuras e dos troncos estirados pela grama silvestre, como se antecedessem o momento da precipitação, receber o som verde é como uma chuva que batiza o corpo levando agruras – todo o ritual ocorre num terreiro interno, no peito, onde o teto protege os troncos das canas verdes que vergam o corpo na força dos ventos, o doce da baunilha cheirosa, o toque do couro macio no chapéu, a resina da vela queimada, o âmbar da madeira esculpida formando figuras campestres e negras, indissolvíveis, perenes; no terreiro eu termino as horas de um tempo de labuta como se tivesse terminando uma lavor cansado e antigo; a melhor maneira de aceitar o sossego é sentir a calmaria, eu me entrego nesse instante, me entrego rendida, não há armas, não há lanças, não há palavras, não há fogueira, estampidos, balas, garras, mordidas, não há; mas há pés descalços, há palmas das mãos abertas, braços erguidos, paços dados como uma dança alegre, há poeira da terra erguendo pedregulhos, há vozes entoando música; descobri essa virtude rara há pouco tempo, essa de silenciar, essa de permitir, essa de me entregar, há pouco tempo conheci sobre a paixão diáfana que em mim dormia, antes eu sonhava com figuras indígenas nas cachoeiras, mas não os via assim como vejo as pessoas ao redor, porque nos sonhos tudo é um pouco turvo, mas sabia que eram personas encantadas e por seus movimentos cândidos, cintilantes eles me deslumbravam a cada toque de suavidade, a cada cheiro de água corrente, a cada mergulho em líquido transparente – eu senti seu amor exalado da pegada na terra molhada por onde corriam, eu sentia no coração o unguento das ervas, em outros períodos eu despertava de madrugada com cheiro de fumo, um tabaco almiscarado exalados dos nós dos meus dedos, eu não entendia como os lençóis cheiravam a lavanda, a folhas de limão esmagadas, a pétalas de flores silvestres; já durante o dia eu era surpreendida, de repente ouvia o som de mata andado na faixa de pedestre, um canto forte de pássaro rompia o som de buzinas em pleno centro urbano com o sinal verde até que houve logo após tantas indagações o encontro ancestral e eu me olhando no espelho de um céu azul senti saudade, uma saudade antiga, um vento forte soprou uma canela laureada de rosas em meu nariz, era um momento alegre, como se uma cânfora de leite perfumado se derramasse em mim em pleno sol, corpo e olho secos, para depois molhada e límpida eu seguisse minha jornada diária; foi nesse encontro do silêncio que eu emergi no mundo ampliada e mesmo que eles tenham rasgado minhas vestes outro dia, a incomplacência deles sobre mim não teve importância alguma; aconteceu semana passada, eu estava de branco indo calmamente pela rua para mais uma reunião quando mãos múltiplas surgiram de repente e arrancaram de mim o tecido que me cobria, oito mãos cravaram unhas afiadas na roupa e puxaram com força hercúlea, rápidos, naquele instante de fogo escutei um grito, dois, três, vários gritos de uma só vez, algo como: “Jesus te ama, irmã” eu caí na terra com os

empurrões e puxões, queriam furtar minha paz, fiquei atordoada, tentei entender, enquanto olhava ao redor, encolhida, confusa, no chão os pedaços da roupa nodoavam da terra e dos pés que pisavam o tecido maculado no chão agora quase completamente marrom, foi quando vi uma certa beleza em sua cor matizada de tons terrosos; ao redor um livro de capa escura fora aberto, palavras como salvação, arrependimento, paraíso, céu, inferno, fogo e enxofre eram proferidas, havia em cada tom de voz uma sentença dantesca, eu estava abismada, eu não sucumbi ao ser octógono que jurava um céu onde um deus me esperava … oh Deus, o amor e essa vontade de abraçar; oh Deus, o amor e essa incompreensão da força que impulsiona; oh Deus, o que tu dizes me vendo nua? me vendo invadida? revoltada? vendo esse abraço carregado de ruído estridente? de aspereza? de loucura? oh Deus, eu percebo apenas enquanto me levantava o quanto sou agradecida, pessoas apareceram, me ajudaram, o ser octógono que antes dançava sobre mim correu assustado carregando consigo seu amor que rasga por fora e por dentro e eu olhando o céu naquele dia soube o quanto era belo o pôr do sol, sim já era fim de tarde, de repente as cores ficaram mais vivas, eu fiquei mais viva, o que era para me derrotar me deu ainda mais sensibilidade para pisar forte os pés no chão, eu fiquei da minha maneira inteiramente bela admirando o mundo da criação, porque me rendi ao encanto do sol, ao giro dos astros, a primeira luz da primeira estrela que surgia, ao doce aroma da noite que vinha e nesse espaço gigantesco e abaunilhado aparecia uma lua nua também no horizonte volúvel, bem nesse espaço onde a gente se cruzou, bem nessa encruzilhada onde senti cheiros e tu sentiu os meus, onde acendi velas, onde rezei a graça das horas, bem ali eu descubro que uma parte da minha vida se prendeu à tua, descubro que nesse instante tão curto de tempo que eu te pertenço e tu me pertence.

stélio torquato

Fortaleza

O professor, escritor e pesquisador Stélio Torquato Lima nasceu em Fortaleza, em 8 de outubro de 1966. É doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e professor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Universidade Federal do Ceará (UFC), onde também coordena o Grupo de Estudos Cordelista Arievaldo Viana (Gecav). Como pesquisador, organizou, com outros colegas, as obras *No desfolhar dos folhetos: escritos sobre cordel* (Unifap, 2021) e *Literatura popular: memórias e resistências* (Imprece, 2022). Em parceria com o pesquisador e escritor Arievaldo Viana, publicou *Santaninha: um poeta popular na capital do Império* (Editora IMEPH, 2017). Entre os mais de quinhetos cordéis que publicou, incluem-se as adaptações dos livros *A Divina Comédia*, *Dom Quixote*, *Guerra e paz*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Macunaíma*. É também autor dos livros de contos *Infâncias íntimas* (edição do autor, 2016) e *Espectrais* (Clube de autores, 2023).

amigos de papel e tinta (ou viagem em torno de minha biblioteca)

Enquanto segue Quixote
A desafiar moinhos,
Por medievais caminhos,
Vai o bravo Lancelote.
Nesse momento, num bote,
Vejo Huckleberry Finn
Fugindo com o negro Jim
Pelo rio Mississipi,
E o impagável Rip
Dormindo um sono sem fim…

Eu contemplo a desventura
De Lúcio, virado em burro,
E acompanho Dom Casmurro,
Imerso em sua amargura.
Kurtz, em sua loucura,
Diz: – O horror, o horror…
Jekyll, pacato doutor,
Torna-se ser desumano.
Gatsby elabora um plano
Pra reaver seu amor…

Um cavalo de madeira
É a troiana perdição.
Hamlet e uma questão
Dirigida a u'a caveira.
Crusoé e Sexta-Feira,
A viagem que fez Dante,
Gulliver, ora gigante,
Ora um ser bem pequenino.
O corcunda, junto ao sino,
Vendo a cigana elegante.

O astuto Macunaíma,
Doroty e o falso mago,
O pescador Santiago,
Camões e sua obra-prima.
Meu pé de laranja lima,
A fonte da juventude,
Os fantasmas de Scrooge,
Peri salvando Ceci,
E madame Bovary,
Que sonha e se desilude.

Gilliatt se afogando,
Arthur se tornando rei,
Retrato de Dorian Gray,
Lampião e o seu bando,
O cangaceiro chegando
Junto aos umbrais do inferno,
O Padim no lar eterno,
O soldadinho de chumbo,
O elefantinho Dumbo,
Kindzu e seu caderno.

Tanto amor, tanta paixão
Que um triste fim conheceu:
Julieta com Romeu,
Isolda e o nobre Tristão,
Também Teresa e Simão,
Iracema com Martim,
Riobaldo e Diadorim,
Heathcliff e Catarina,
O soldado e a bailarina,
Aos quais o fogo deu fim.

Cada astuto amarelinho
(Cancão, Grilo, Malazarte…),
Doutor Simão Bacamarte,
As caçadas de Pedrinho,
O sábio principezinho,
O País das Maravilhas,
Chiquinho deixando as ilhas,
Acab, com a perna manca,
Atrás da baleia branca
Nas oceânicas trilhas.

No mar de min'a biblioteca,
Deixo o porto, outra vez zarpo,
Contemplando Policarpo,
Além de Emília, a boneca.
Vejo as bruxas da charneca
Que Macbeth encontrou.
Cada herói que nos legou
Júlio Verne, autor francês.
D. Pedro e a sua Inês,
Que o pai dele não poupou.

Na Bíblia, os heróis da fé:
Davi, Josué, Elias,
Eliseu, Jó, Neemias
E o puríssimo José.

A arca que fez Noé,
Como lhe ordenara Deus.
Marcos, Lucas, João, Mateus,
As epístolas de Paulo,
O qual, quando era Saulo,
Era um dos fariseus.

O auto da Compadecida,
A obra de Gil Vicente,
Fabiano e sua gente,
Doutor Fausto e Margarida,
Berro d'Água (morte e vida),
E os capitães da areia.
O outro pé da sereia,
A brava Luzia-Homem,
Coronel e o Lobisomem,
E Macondo, estranha aldeia.

Esses e outros amigos
Fazem a vida mais leve
(Arte longa, vida breve,
No bom dizer dos antigos).
Deuses, mortais, reis, mendigos,
Gente comum ou nem tanto,
A qual traz bastante encanto
À vida de quem os lê,
Entre os quais está você,
Que me segue, em seu recanto.

émerson cardoso

Juazeiro do Norte

Cícero Émerson do Nascimento Cardoso é doutor em Letras – Tradição e Modernidade, com concentração em Literatura, Teoria e Crítica, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB); mestre em Letras – Literatura e Cultura, com concentração em Literatura Comparada, pela UFPB; especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira e Africana de Língua Portuguesa, pela Universidade Regional do Cariri (URCA); graduado em Letras, pela URCA; professor da rede pública de ensino do estado do Ceará; supervisor do Pibid de Língua Portuguesa da (URCA) e assistente do projeto de pesquisa "Teorias da narrativa do século XX", do grupo de estudos do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da UFPB. Em 2024, venceu o I Prêmio Literário Demócrito Rocha, na categoria de poesia, com a obra *Romanceiro do Norte Juazeiro (*Virtual Books), e foi finalista do V Prêmio Caio Fernando Abreu de Literatura, com o romance *Pôr do sol em vão de aquário*. Além de ter textos em prosa e poesia em diversas antologias e revistas, publicou as obras literárias: *Breve estudo sobre corações endurecidos* (2011), *Romanceiro do Norte Juazeiro* (2014), *A revolta de Antonina* (2015), *O casarão sem janelas* (2018), *O baile das assimetrias* (2021/2022), *Jornadas* (2023) e *Quatro – coletânea de poemas* (2024). Organizou o livro *Juazeiro tem artistas, Juazeiro tem poesia – manifesto poético* (2024). É um dos organizadores dos livros: *Antologia poética – escritores do Cariri* (2019), *Poemates Rosarvm* (2019), *Linguística Literatura: inter-relações – Volumes I e II* (2019), *Linguística, literatura e educação: teorias, práticas e ensino – Volumes I e II*, *Linguística e literatura em foco: produções acadêmicas* (2020), *Estudos clássicos e filológicos: línguas, literaturas e gramáticas antigas* (2023) e *Análises críticas em linguística e literatura* (2023).

moedas para caronte

Encostou-se na poltrona em viagem só de ida.

Ainda escutava a voz do professor de violino com sussurros e lições musicais em seu ouvido. O transporte corria livre das gritarias de sua mãe que o queria longe. Sobreviveria morando na casa do velho avô que não via há séculos?

Estômago aos embrulhos. O violino nas mãos. Abriu a janela. Entre solavancos, voltou-lhe a imagem do professor a quem ofereceu amor intenso. Ele, com olhos de mármore, era indiferente aos arroubos de afeto que o pupilo confessava sobre os telhados.

O coração, arruinado, dançou no compasso do transporte em movimento. Fim do percurso. Queria anéis de fumaça. Onde encontraria a erva naquele fim de mundo? Exaustão da viagem. O violino ao lado. Na bagagem, ausência.

O avô irrompeu na plataforma de embarque. O neto, com mochila nas costas, desceu letárgico. Cabelos cobrindo os olhos. O violino na mão esquerda. Silêncio viscoso na boca.

Após cumprimentos automatizados, o avô pegou a mochila do neto e fez ar de riso. Querem ver você pelas costas, hein! O jeito de olhar do professor e a mesma voz rouca – constatou.

Era libertador ficar longe dos julgamentos da mãe e do mundo. Poderia confidenciar ao avô que infernizou a vida do professor por não saber amar de outro modo?

O professor foi perseguido por meses. Perdeu o emprego. Ganhou má fama. Perdeu a esposa e os dois filhos. Fez Boletim de Ocorrência. Conseguiu ordem de restrição. Alcoolizou-se. Tentou morrer, mas…

Quem desperta o amor merece goles de culpa! Tudo é permitido no amor – até ver o amante doer por um amado que usa máscara de santo empedernido?

O avô lhe cobriu de perguntas. Está com fome? Está cansado? Ainda está com raiva de ter sido desovado, aqui, neste fim de mundo? Um estranho fingindo intimidade.

Entraram no velho carro. Chegaram trinta minutos depois à fazenda em que o avô morava. Ele, quando jovem, não tinha fama de cafajeste? Aquele jeito de olhar e aquela voz rouca…

Casa imensa e rústica. Móveis deformados pelo tempo. Paredes brancas com retratos amarelados. O avô mostrou-lhe o quarto. Era asseado demais. Tinha poucos móveis: cama, cômoda e cadeira.

À noite, por insistência, juntou-se ao avô no alpendre. Perguntou como ele conseguia ficar sozinho naquele descampado.

Eu sou um solitário por vocação! Desde que fiquei viúvo, achei que o melhor seria ficar sozinho… Gostou daqui?

Quero um baseado – somente isso!

Quando sua mãe disse que você viria, eu fiquei me perguntando se ela conseguiria forçar você a vir, aí me aparece esse rapaz obediente – não acreditei! Se fosse ela, aí você ia ver: aquela ingrata não obedece a ninguém! Sabia que ela não falava comigo há quinze anos? Foi só precisar de mim que ligou. É uma cobra – igual à mãe dela! Quem aos seus nasce, não degenera, hein! Você tem dezoito anos, não é? É hora de sair do rabo da saia de sua mãe e seguir seu rumo… Já tem namorada? Deveria cortar esse cabelo de… Quem sabe assim você não encontra uma moça disposta a dar uma trepadinha! Você já trepou na vida? Com essa cara de moçoila prendada e virgem, duvido, viu?

O neto não estava com paciência para perguntas estúpidas e divagações de um velho canalha. O avô ficou falando sozinho.

Três dias (de tentativas inúteis de aproximação) se passaram.

Durante o dia, empregadas deslizavam pelos cômodos da casa. O avô, após supervisionar os empregados no trato da fazenda, deitava-se na rede do alpendre, ao som de um rádio escandaloso, enquanto o neto o ouvia do quarto. Evitá-lo era sua estratégia de guerra. Velho filho da puta! Quero distância desse sacana! Ele tem o jeito de olhar do professor… A mesma voz rouca e…

À noite, o avô queria vê-lo tocar. Insistiu. Apresentou Schubert. Preferiria música regional, mas você toca bem! Gostei de ver você tocar! Parece que você tem talento! Suas mãos sabem tocar outra coisa além desse violino, hein?

Agora, vem esse velho sujo com a mesma pergunta que ouvi nas aulas de violino e…

O avô puxou a mão esquerda do neto pousando-a no meio de suas pernas. Mais atônito do que indignado, o neto foi para o quarto sem dizer palavra.

Em troca, eu dou o baseado que você quer…

Já no quarto, ele guardou o violino e teve dificuldades para dormir. Sonhou que o professor era Eurídice e ele Orfeu. Desceu ao mundo dos mortos para buscar seu amado, ao som de extasiantes melodias. O amado, porém, olhou para trás e virou pedra. Aos gritos, acordou e…

Árvore obscura, ereta e desgalhada, o velho o observava ao lado da cama.

No início, o neto assustou-se. O avô, em silêncio, tirou do bolso três cigarros de maconha. Atirou-os na cara do neto e sentou-se na cama. Em seguida, procurou o sexo do neto debaixo do lençol. Também tinha vocação para essas buscas? Encontrou, arfante, o que desejava. Passeou a mão nele e atirou-se, violento, com entreabertas voragens.

Após transformar cigarros em cinzas, o rapaz levantou-se, pegou o violino e andou dentro da noite pelas terras do avô. Decidido, descalço e despido, deparou-se com um lago. Com o violino na mão esquerda, pulou em suas águas profundas e obscuras.

Não tenho moedas, Caronte, posso tocar?

E riu nas águas.

ressurreição na chuva[9]

As rãs virão sobre ti, sobre teu povo (Êxodo 8, 4).
(Para ler ao som de "Why worry", de Art Garfunkel)

Chumbo nas nuvens. Sombras nas árvores. Poeira nos olhos. Dilúvio no mundo.

Um vulto ganhou forma no escuro da praça. Longa barba. Sórdido aspecto. Um saco encardido na mão. O perambular pelas ruas lhe rendeu pouco. Queria descansar. Dormir seria pleno. Em pano fétido, ocultava ferida de purulentas bordas. Era do clã dos mendigos aos milhões. Trazia embrulhado em sua mendicância o desejo de ser outro que não ele. Movia-se pela existência em busca de. O homem-mendigo-fatigado encostou as costas no banco da praça. Suspirou.

Surgiu nas sombras um vulto. Vestido curto. Saltos prateados. Bolsa preta. Seios imensos. Cabelos crespos. Cílios postiços. Maquiagem intensa. Mil acessórios. Unhas vermelho-sangue. Ao sentar, suspirou. Tantas vezes objeto dos homens. Agora, cansada. Se pudesse, não levaria nos ombros a solidão das transgressoras do mundo. A vida é prisão sem trégua. Segurando com força as grades, gritando com veemência, colhia silêncios. Até quando carregaria sua letra escarlate? De tempos em tempos, a voz paterna. O flagrante. O amigo da escola nu sobre ela quando o pai entrou. Balbuciou desculpas. O pai a arrastou pelos cabelos. Pancadas no rosto. Sangue nas costas. Cortes nos braços. Eu não quero aberração em minha casa!, a dor maior. As avenidas podem ser frias. Baixou a cabeça. Cruzou as pernas. Cansada.

Outro vulto, hesitante, procurou um banco. Sentou-se. Longa saia. Óculos espessos. Livro na mão. Gorda. Era assim que a rotulavam. Queria morrer. Queria não voltar para casa. Casa? Ergástulo. Jaula. Cárcere. Enxovia. Gaiola. Cela. Cadeia. Calabouço. Masmorra. Prisão. Túmulo. Sentia-se feia. Detestava olhares alheios. Clarice Lispector nas mãos. O marcador na página d'A fuga. Gorda. Era assim que a acusavam. Dieta? Professora de trinta anos e feia e pobre e gorda e míope poderia encontrar o amor? Dieta? Deus cria os bonitos para que os feios sofram e assim paguem seus pecados de mil vidas? Dieta? O mundo é pancada no rosto. Pronto. Falei. Depressiva. Ansiosa. Angustiada. O que fez para merecer isso? Gorda. Era assim que a puniam. Encostou-se no banco.

Árvores-sombras. Ventos-punhais. Noturnas-gotículas. Bancos de praça brincando de ausências.

O mendigo poderia procurar amparo. Permaneceu. O corpo foi beijando a chuva. Era, na ânsia de limpar-se das sujeiras da vida, um homem em busca. Em busca de quê? Queria livrar-se das calçadas e das ruas? A chuva descia com raios e trovões. De repente, por segundos, nasceu nele a liberdade. O que poderia haver em si de mendicância desceu nas águas. Sem ferida e vermelhidão e pus. Sorriu.

A moça de vestido curto poderia ter fugido da chuva. Poderia cobrir com as mãos o rosto e os cabelos. Poderia pedir um táxi. Poderia? Permaneceu sentada. Ela, tiresiana das avenidas, contrastou o cinza das águas com as cores do esmalte e do batom. Hormônios. Silicones. Perucas. Abriu a boca. Engoliu a chuva. Liberdade. Ainda que por segundos. Se tivesse nascido no corpo "certo", a olhariam com humanidade? Se tivesse nascido no corpo "certo", o pai a teria expulsado de casa? Se tivesse nascido no corpo "certo", poderia escolher caminho menos árduo? Os olhares do pai, dos homens e do

[9] Originalmente publicado no livro *Breve estudo sobre corações endurecidos* (Ponto de Cultura, 2011).

mundo desceram nas águas. Fodam-se todos! Quem diz o que é certo na minha vida sou eu! Ela que era mulher, sim, por toda eternidade. Mulher, sim, mergulhada em profundas águas de uma chuva que renova a pele. Mulher, desde sempre, em plena vida. Não mais avenidas a percorrer.

A moça que se achava a mais feia e gorda e míope do mundo deixou o livro molhar-se. Colheu a chuva em brancas páginas. As personagens desceram nas águas. Ocorreu-lhe que, se não fosse o dilúvio, estaria deitada, limpa, irreprochável em seu comportamento controlado. A cama seria aconchegante, sim, mas aquela chuva era-lhe um oásis. Olhou-se nas gotículas translúcidas aglomeradas em suas lentes. Em fúria, atirou-as nas águas. Livre. Não ver o mundo a tornava pacificada. Livre. Lecionar sem forças. Ser arrimo de família. Desejar morrer todas as horas de todos os dias. Tudo descia nas águas. Livre. Fênix ressurgida. Havia um livro não escrito à espera de sua história. Poderia se desconstruir? Sim, poderia. O dilúvio retirava seus medos aos pares e ordenava-os em arca que não se reabriria. Agora, posso chorar. Quando há chuva, lágrimas não se envergonham de descer abrindo fendas na desolação do rosto.

Quando cessar o dilúvio, será necessário repovoar o mundo. Todos esperarão um ramo que lhes absolva.

Cílios. Maquiagem. Unhas postiças. Batom. Cabelos. Ela, na penumbra, olhou para o mendigo. Mais um cliente que me quer por pouco dinheiro, mas hoje não sou de ninguém. Olhou para a mulher que estava sentada a certa distância. Aquela, sim, era satisfeita com a vida. Não teve que penar para sobreviver ao caos do mundo. A moça sem óculos viu com dificuldade um corpo de mulher em vestido curto. Com um corpo perfeito, que sofrimentos aquela moça poderia enfrentar? O mendigo olhou para as moças e teve medo de que elas percebessem sua ferida. Era intenso o silêncio que os engolia. Eram íntimos os gritos que os aprisionavam. Tentaram fugir uns dos outros. Talvez não suportassem o fato de que a água da chuva havia exposto demais seus ossos. Tentaram fugir. A chuva aumentou…

Levantaram-se. Tinham vida, apesar do mundo. Tinham vida, embora encharcada. Tinham vida, e era tudo.

Saíram dos bancos ao mesmo tempo. As gotículas da chuva transformaram-se em rãs e sapos que explodiam no chão. Imensos, sangrando, com olhos e bocas abertas, sapos e rãs caíam aos montes. Vísceras expostas. Corpos alquebrados. Coaxavam semimortos.

A tríade marchou enfrentando bilhões de anuros agonizantes na praça. O mendigo apertou o passo intimidado pela moça que se equilibrava no salto e que sentia inveja da moça que tentava andar sem óculos e que pisava nos animais empoçados. A chuva caía incessante. O chão repleto de novos anfíbios.

Depois, cessou a tempestade. As três almas ressurgiram das águas. O sol brincou de sangue nas poças de chuva.

O mundo nunca mais foi o mesmo.


maranhão

josoaldo lima rêgo

São Luís

Josoaldo Lima Rêgo nasceu no Maranhão, em 1979. Poeta e geógrafo, publicou os livros *Paisagens possíveis* (Editora 7Letras, 2010), *Variações do mar* (Editora 7Letras, 2012, finalista do Prêmio Jabuti), *Máquina de filmar* (Editora 7Letras, 2014), *Motim* (plaquete, Editora 7Letras, 2015), *Carcaça* (Editora 7Letras, 2016, finalista do Prêmio Jabuti), Sapé (Editora 7Letras, 2019) e *A menor das tempestades* (Editora 34, 2024). Participou da coletânea *É agora como nunca* (organização de Adriana Calcanhotto, Companhia das Letras, 2017). É professor na Universidade Federal do Maranhão e possui doutorado em Geografia pela Universidade de São Paulo. Vive em São Luís.

nos baixões de altamira[10]

em altamira/pa
raimundo nonato decide
matar o tempo:
dança no escuro
e arranca 4 dentes à foice
sem paz
ao som duma turbina
de hidroelétrica

[10] Originalmente publicado no livro *Carcaça* (Editora 7Letras, 2016).

[revoada][11]

alguém falou de pássaros
quando derrubaram a floresta
e depois a volta
sem ninho sem água
ensurdecedora
dos bichos sem chão

[11] Originalmente publicado no livro *Carcaça* (Editora 7Letras, 2016).

vitalino[12]

Salvar vidas é esculpir
a casa, o cachorro,
a mão do sertanejo

Uma consciência do tempo
na primeira sessão
de descoberta do barro

[12] Originalmente publicado no livro *A menor das tempestades* (Editora 34, 2024).

maria josé

Timon

Maria José Soares Oliveira é maranhense, licenciada em Filosofia pela Universidade Federal do Piauí (UFPI), professora e cordelista. Faz parte de academias e coletivos poéticos. Autora de quatro cordéis infanto-juvenis: *As travessuras de um lobo diferente*; *O casamento do lobo*; *A menina e o galo da madrugada* e *Pincel de Deus*, sua última publicação, em parceria com a Soslaio Editora. Publicou também outros títulos, encomendados para homenagear pessoas e instituições. É defensora do Cordel enquanto a autêntica literatura nordestina. Mora na cidade de Timon, no Maranhão, às margens do Rio Parnaíba.

nordeste caleidoscópio

Igual um caleidoscópio,
Nordeste, policromia
Cada estado tem seu jeito,
Beleza e sabedoria
As noites mais estreladas.
Gente que esbanja alegria

Um pedaço do Brasil,
Tal trenzinho encarrilhado
Primeiro, o Maranhão,
Do Piauí separado,
Pelo rio Parnaíba
De “Velho monge” chamado.

O Ceará de praias belas,
Do valente jangadeiro
Lar de José de Alencar,
De humoristas, celeiro
O trem prossegue viagem,
Pelo nordeste brasileiro

O Rio Grande do Norte,
Terra das praias de sal
Onde o sol nasce primeiro,
Paraíba, que legal!
Pernambuco aparecendo,
Com seu Galo magistral.

Vem em seguida, Alagoas
Coco de roda ancestral
Sergipe, menor estado,
Tem petróleo natural
Depois a bela Bahia
Itapuã e carnaval.

Lá o Brasil começou,
Conforme história contada
Esqueceram de dizer,
Que a terra já era habitada
Por nativos desta terra,
Por Tupã abençoada

Riquezas, diversidade,
Tem recursos naturais
No Maranhão, os lençóis,
No Piauí, manguezais

No Rio Grande do Norte,
Tem riquezas abissais

Na Paraíba, o Cordel,
Do Pavão misterioso
“Pituzada” em Alagoas
Tem sabor maravilhoso
Sergipe, rico em potássio,
Nutre o sistema nervoso.

Bahia, Porto seguro,
Onde pisou o explorador
Tem rica literatura,
Cada dia, um protetor
Um anjo bom, Santa Dulce,
Soube cuidar com amor.

No Nordeste a natureza
Aprende a se camuflar
Se tem sol, as folhas caem
Pra água economizar
A chuva caindo no chão
Ligeiro vai verdejar

Mandacaru é o símbolo
Da terra, é resistência
Quando ele enfloresce
A água desce em clemência
Matando a sede do povo
Que espera com paciência.

Povo firme, resistente
Acredita em São José
No limiar da esperança
Segue crendo, pois tem fé
Chovendo, a vida muda
E garante o arrasta pé.

Escreveu Euclides da Cunha,
“Que o sertanejo é um forte”
Enfrenta sol e calor
E se der, foge da morte
Divide o pouco que tem
Não renega a própria sorte

Caleidoscópio cultural
Sotaque de todo jeito
Oxe, oxente, marminino

Cantado não é defeito
Seja na seca ou na chuva
Ser nordestino é perfeito.


paraíba

silvinha frança

Guarabira

Severina Luis de França, nascida em 13 de dezembro de 1979, reside em Araçagi, região metropolitana de Guarabira, na Paraíba. Formada em Pedagogia e em Geografia pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), especialista em Ciências Ambientais pelo Cintep. Como pesquisadora, concentra-se na pré-história da região do agreste paraibano. É servidora pública no município de Curral de Cima. É ativista cultural e reconhecida por ser a fundadora e organizar os movimentos Araçacultura e Cordel das Rosas. Participou de cordéis coletivos e em seus trabalhos individuais em cordel incluem títulos como *A princesa encantada da lagoa do caju*, *Um autista em minha vida*, *Sivuca – O poeta dos sons*, *Celso Furtado – Homenagem ao seu centenário*, *Um cordel para Clarice*, *São João do Passado ao Presente* e *A história de dona Vinte*, além dos títulos *A princesa encantada do Reino de Araçagi* e *O sítio arqueológico Lagoa do Caju*. Contribuiu para diversos livros coletivos, dos quais se destacam *Dicionário Biobibliográfico dos cordelistas contemporâneos*, *Nísia Floresta em versos de cordel*, *Pré-história: uma coletânea de textos didáticos*, *Outra dose de saudade*, *O Brasil entre cordéis*, *Folhetim*, *Antologia do cordel das rosas* e *Antologia da Casa do cordel*. É integrante da Academia Guarabirense de Letras, da academia Artes – Casa Marisa Alverga, e da Academia de Cordel do Vale do Paraíba. Conduziu o programa Focultura pela rádio focolivre.com.br, de Imbituba, Santa Catarina. Foi presidenta da Associação de Arte e Cultura Guarabira (AACG-PB) e é conselheira na editoria *A União* UNIÃO, da Empresa Paraibana de Comunicação (EPC). Recentemente adentrou no cenário cinematográfico como roteirista, diretora e atriz com o filme *O mistério da Lagoa do Caju*.

pontuando[13]

Sou a interrogação
Com ponto continuado
Aspas do beijo roubado
Com olhar de exclamação
Reticências falarão
Se a vírgula não suprir
Travessão a permitir
Continuando a jornada
Ponto final da estrada
Do amanhã no porvir.

[13] Todos os poemas a seguir são trechos de cordéis.

mulher

Homens, não me levem a mal,
Mas eu tenho que dizer,
Sei que não vão entender,
Já que mulher é genial,
Neste mundo desigual,
Somos mais que essenciais,
Na terra, fundamentais
E estamos em atuação,
Rápidas na decisão
Pois a mulher, é d +.

Olhar doce de criança
Com a força de um leão
Por ela a concepção
Que traz ao mundo esperança
Se entra na roda dança
Seja a música que for
Do Jardim, mais bela flor
Tudo inventa ou cria
É a luz do dia a dia
Com seu jeitin sedutor.

Paraíba turmalina
Que causa contemplação
Mesmo errada, tem razão
E aprende, o que ensina
Mulher é mesmo menina
Que sonha, que fantasia
Que mesmo brava irradia
Sua essência de criança
Tem coragem, confiança
Sem ela, morre a alegria.

Mulher que enfrenta a dor
Que é dona do seu nariz
Da vida, a melhor atriz
Protagonista onde for
Que enfrenta frio ou calor
Mulher é mesmo arretada
Não se abate por nada
É pãe, avó e madrinha
Mulher é mesmo rainha
E tem que ser respeitada.

eu me chamo severina

Eu me chamo Severina
Meu sobrenome é França
O Cordel na minha vida
Faz parte desde criança
Com ele aprendi a ler
E hoje eu tento escrever
Pois fiz com ele aliança.

O meu primeiro cordel
Foi da princesa encantada
Hoje narrado em filme
Me deixa realizada
Dois mil e onze o ano
Afirmo sem ter engano
Que dele sou aliada.

Biografias narrei
Para homenagear
Clarice, Celso Furtado
Sivuca pra completar
Waldisia Russio também
E outros temas além
Pude no cordel contar.

A história de Dona Vinte
escrevi com muito amor
E sobre nosso São João
Contei com muito fervor
Uma autista em minha vida
Minha história preferida
Mostra superar sem dor.

Também sobre a saudade
Muito fundo mergulhei
Narrando uma outra lenda
Novamente eu contei
Com A mulher da capa preta
Talvez de outra planeta
No cordel eu encaixei.

Como só via cordel
Sempre por homem escrito
Isso não me conformava
Pensei que fosse delito
Juntei outras corajosas
Formamos CORDEL DAS ROSAS

E hoje fazemos bonito

Nos reunirmos no mês
Março de dois mil e vinte
De vários estados somos
Produzindo com requinte
Já somos mais de cinquenta
Nossa corrente aumenta
Gratidão, leitor e ouvinte.

por isso que eu digo, oxente!

Eu sou cacto do sertão
Espinhoso e resistente
Teimoso e resiliente
E se cai chuva no chão
Lindas flores se abrirão
Cumprindo com meu papel
Tal qual na escrita fiel
Com rima metrificada
Eu sou rosa perfumada
Nesse jardim de Cordel

Digo que sou nordestina
Paraibana arretada
Por Cordel apaixonada
Desde o tempo de menina
Que a leitura me fascina
Quando eu nem sabia ler
Ler cordel foi dever
Debaixo da castanhola
Foi minha primeira escola
E hoje eu tento fazer.

é preciso dizer não!!

A nossa sociedade
Tem muito o que aprender
Valorizar a mulher
É nosso esse dever
Acabar com a tirania
Tratá-las com empatia
Não julgar sem conhecer.

É preciso dar uma basta
Na primeira discussão
Se a mulher fica calada
Sem saber dizer o não
O homem se acostumando
Aos poucos vai maltratando
Até chegar no empurrão.

À sociedade peço
Um pouco mais de empatia
Apoiem mais as mulheres
Contra essa tirania
Da violência que ecoa
E pelo mundo destoa
Com tamanha covardia.

Foi assim que aconteceu
Com a menina Bibi
Muito jovem se casou
E sempre aqui e ali
O marido ameaçava
E ela nunca imaginava
O que faria Davi.

Bibi, menina de garra
Não fugia de labuta
Quando buscava trabalho
Levava nome de “puta”
Triste o choro engolia
Vivia sem alegria
Na sua vida de luta.

Vinha sendo ameaçada
Mas tinha filho pequeno
Vendo o perigo bem perto
Trilhou por outro terreno
Passou um tempo lá fora
E achando que era hora

Volta com olhar sereno

Bibi não imaginava
Em tamanha crueldade
Quando estava em sua casa
Cheia de amor, de bondade
O seu ex a atacou
E a sua vida tirou
De forma vil e covarde.

Julguem menos a mulher
Que tenta separação
Só ela sabe o que passa
Dentro de sua união
Se não puder ajudar
Também evite julgar
Que tal estender-lhe a mão?

Fique longe do perigo
Do ser ameaçador
Pois quem ameaça faz
Faça por si tal favor
Fique sempre o mais distante
Viver é mais importante
Tenha por você amor.

E para você mulher
Peço ter mais atenção
Cuidado com quem se envolve
Nunca aceite agressão
Seja ela a qual for
Você tem muito valor
É preciso dizer não!

tiago monteiro

Pocinhos

Tiago Monteiro Pereira nasceu em Pocinhos, na Paraíba, em 25 de janeiro de 1984. É membro da Academia Internacional de Literatura Brasileira. Em 2019 lançou seu primeiro livro solo, chamado *Sobre amores e saudades*. No mesmo ano teve o cordel *Nos passos do Rei do Ritmo* premiado no "Concurso de Cordel Jackson do Pandeiro: 100 anos do Rei do Ritmo", promovido pela Universidade Estadual da Paraíba. Lançou seu segundo livro em 2023, *Andanças de matuto*, onde reúne seus principais cordéis. É idealizador da Flipocinhos – Festa Literária de Pocinhos. Participa de vários eventos por todo o Nordeste expondo seus cordéis e declamando seus trabalhos. É formado em Direito e atua na área de ressocialização através das artes.

o ébrio

Vi um ébrio sentado na calçada,
Sua roupa encharcada com seu pranto,
A viola emborcada, assim, num canto
Implorando ao bebum pra ser tocada.
Eram só eles dois e a madrugada
Ilustrando o cenário da cidade,
Perguntei: “Meu senhor, por caridade,
Porque vives, sozinho, nesse estado?”
“Nobre amigo, é que eu fui contaminado
Por um mal conhecido por saudade.

A mulher levou tudo e foi embora,
Só restou ao meu lado essa viola,
Que acompanha a tristeza que me assola,
Quando eu choro, essa amiga também chora.
Bons momentos vividos em outrora
Hoje estão nas gavetas da lembrança.
Perdi casa, família e a esperança
De viver como gente no futuro,
Pois o débito do vício é tão duro,
Todo dia o destino faz cobrança.

Gastei tudo que tinha nos bordéis,
Me entreguei aos prazeres da bebida
E deixei a mulher de minha vida
Pra viver iludido nos motéis.
Ao meu lado as Marias, Isabéis,
Abraçavam, beijavam, davam cheiro,
Inocente, eu pensei ser verdadeiro
Um amor que é comprado com reais,
Na verdade os amores desleais
Só queriam gozar de meu dinheiro.

Só restou, para mim, essa calçada,
Pra viver uma vida sem ter brilho,
Pois depois que a mulher levou meu filho,
Eu não tenho prazer em quase nada.
Busco forças na cana temperada
Pra esquecer as tristezas do passado,
Pois pra um homem que vive abandonado,
A cachaça é uma boa companhia.
E assim vou vivendo dia a dia,
Nesse modo de vida tão errado.”

Depois disso, o tal ébrio, já cansado,
Se enrolou, conseguiu pegar no sono,

Sem querer o deixar no abandono,
Eu deitei na calçada ao seu lado,
Acordei já com o dia clareado
E não vi o tal ébrio ao lado meu
“Mas porque que esse ébrio se escondeu
Mesmo antes do sol aparecer?”
Foi aí que chorei por perceber
Que o tal ébrio da história era eu.

recrucificado

Ao caminhar pelas ruas,
Vendo da noite, a beleza,
Presenciei uma cena
Que trouxe muita tristeza.
Vi um menino deitado
E seu cachorro do lado
Vivendo ali, ao relento.
Senti rolar em meu rosto
A lágrima vil do desgosto
Por tamanho sofrimento.

Me aproximei mais um pouco,
Vi que ele estava acordado,
Pra entender sua história
Sentei ali, ao seu lado,
Fui escutar os seus ais,
Perguntei pelos seu pais,
Ele não quis responder,
Eu insisti um pouquinho…
Ele me disse, baixinho:
"Moço, eu só quero comer.

Há quatro dias não como
E minha fome é visível,
Pra minha grande tristeza,
Sou como um ser invisível.
Uns passam nessa calçada
E eu fico aqui, como um nada
Com minha mão estendida,
Uns olham até com espanto
E quando cai o meu pranto
Pergunto a Deus se isso é vida.

Vejo os meninos brincando
Com seus diversos brinquedos
E o único jogo que jogo
É pra vencer os meus medos.
Não quero roupa bonita,
Nem ter riqueza infinita,
Nem muito menos poder,
Como eu falei ao senhor,
Para findar minha dor,
Hoje eu só quero comer."

Busquei então a comida,
O alimentei e segui,

Fui no caminho pensando
Nas cenas que vi ali,
Lembrei da dor de Jesus
Ao carregar sua cruz
Pro seu calvário sofrido
Que, pra vergonha da gente,
Volta a sofrer novamente
Numa calçada esquecido.

a chuva e o sertão

Hoje vejo a paisagem esverdeada,
Pois é Deus o pintor que tudo pinta,
Fez da água da chuva sua tinta
Pra deixar nossa terra tão molhada.
A chegada da chuva abençoada
Foi pra nosso lugar a redenção.
Quem botou seu suor na plantação
Este ano terá bom resultado.
Cada gota de chuva tem mudado
O cenário da seca no sertão.

O barreiro de pai tá na sangria,
Mais um palmo e a água sai descendo
E enquanto o barreiro vai enchendo,
Nosso peito se enche de alegria,
Ninguém ouve um lamento ou latomia,
Só se escuta o barulho do trovão,
Pra mostrar que se Deus botar mão
Não terá mais sofrer, nem chão rachado.
Cada gota de chuva tem mudado
O cenário da seca no sertão.

O meu primo que tinha ido embora
Pra fugir dessa seca tão ruim,
Já pegou outro Itapemirim,
Vai chegar por aqui a qualquer hora,
Sertanejo só pensa em viver fora
Quando a seca maldita racha o chão,
Mas se a chuva chegar, a ilusão
De viver lá no sul fica de lado.
Cada gota de chuva tem mudado
O cenário da seca no sertão.

De uma rede eu contemplo a natureza
Vendo a lama escorrendo no terreiro,
Meus sobrinhos brincando de engenheiro
E fazendo de terra uma represa.
Não se vê um resquício de pobreza
Quando a chuva divina molha o chão,
Só nos resta fazer uma oração
E dizer: “Oh, meu Deus, muito obrigado!”
Cada gota de chuva tem mudado
O cenário da seca no sertão.


pernambuco

ágnes souza

Recife

Ágnes Christiane de Souza, natural de Pernambuco, doutora em literatura, professora e pesquisadora. Tem dois livros de poemas publicados: *re-cordis* (2016) e *Pouso* (2020), ambos pela editora Moinhos; e poemas publicados em coletâneas no Brasil: *Visíveis I Anuário* (2020), *O poema se chama política* (2021), pelas editoras Impressões de Minas; *Felisberta Zine* edições #3 e #9 (2022), e *Titivillus*; *Revista Uso* (2022); em Portugal, *A Bacana, Poemas reunidos I* (2018); e na Grécia, pela revista *Teflon* (2021).

na infância

morria de medo de esperança
de pegá-la com a mão
pois diziam os meus amigos
que ela tinha dentes
a esperança poderia me morder
eu pensava

já próxima dos 30
me assustei ao ver uma esperança
depois de muito tempo
em um lugar que jamais imaginaria encontrá-la
e apesar de não estar em um bom dia
eu sorri com aquele encontro

alguns dias depois
passando pelo mesmo lugar
topei com a esperança novamente
talvez com a mesma
pensei: que amostrada
e me assustei
ia batendo na esperança
e lembrei
que ela tem dentes e pode me morder.

cidade que eu não amo

Na mesma rua que um dia
beijei um menino para que ninguém
desconfiasse que eu era sapatão
anos depois busquei uma namorada
que estava perdida e atrasada
paro o meu aniversário de 21 anos
pois eu não soube explicar direito
onde morava.

1998

a primeira grande virada da minha vida
foi quando aos seis anos
uma menina me disse que não se comia coxinha
de outra forma senão pela sua ponta
eu me deixei levar por uma mulher
e nunca mais fui a mesma

(ufa)!

laís araruna de aquino

Recife

Laís Araruna de Aquino nasceu no Recife, em 1988, onde vive atualmente. É autora dos livros de poesia *Juventude* (Reformatório, 2018) e *Nós só compreendemos muito depois* (Corsário-Satã, 2021) e do livro de contos *Nós que nos amávamos tanto* (Cachalote, 2024).

e la nave va

Zorba voltou ontem a São Paulo
e nem dançamos o sirtaki com Anthony Quinn
nenhuma resolução é uma resolução
até executarmos
durante dez dias dissemos
hoje vamos ao projeto café
e durante dez dias não fomos ao projeto café
durante seis meses eu disse
não preciso dos seis meses
volto antes, mas não voltei
entretanto as pessoas trabalham, fazem compras
e pegam os filhos na escola
e ainda repreendem a minha falta de fé
a vida continua nas paisagens sublunares da minha consciência,
onde a gravidade não existe
contemplo a elegância dos pregos nas sinapses
mas as sirenes apitam
salve o martelo! não, o escafandro! não, a lagosta!
em uma dessas, Dalí quase sufocou
depois do nada, só o nada
não o nada do nada do nada?
não, só o nada
deste chão não se passa
foi o que a constante de Planck me ensinou
vou enlouquecer, não vou, vou
não vai não, A. responde, da sua poltrona de orelhas

as coisas[14]

Depois de semanas, retornei ao apartamento. Fui até o terraço e abri a persiana. O Capiberibe corria à montante sob a maré cheia e carregava baronesas e destroços jogados fora – pedaços de porta, madeiras, utensílios. Retornei à sala e me detive analisando as coisas postas sobre a mesa.

À semana passada, minha mãe havia passado na casa de vovó e recolhido alguns objetos do espólio. E agora eu os tinha diante de mim. Quatro taças de cristal, um aristocrata de porcelana do século passado, um cinzeiro com arabescos de flores e dois cartões-postais de Estocolmo. Recolhi-os nas mãos. No verso, a letra da esferográfica azul da minha avó cobria o papel branco amarelecido. O ano era 1994 e a remetente se endereçava a mim e a cada uma das minhas irmãs, a quem chamava suas bonequinhas. Estava escrito: Aqui não se para de conhecer cousas; e Amanhã parto para Helsinque.

Eu contava, à época, seis anos e agora já não me lembrava o postal, encaminhado ao meu primeiro endereço, nem a viagem à Escandinávia. Baixei os olhos do cartão e, movida por essa memória involuntária, tentei retraçar a ocasião. Vovó em alguma lojinha de souvenires, escrevendo sobre a bancada; depois, o gesto de colocar os postais no correio estrangeiro. Quando subi os olhos, vi que o seu casaco azul estava sobre a cadeira e o vestido de renda dos seus noventa anos. Abri o casaco e inspirei profundamente o interior.

Eu estava ali, mas já não no espaço geográfico do apartamento e, certamente, não naquilo que denominamos tempo. Pois, de súbito, confluíram todas as avenidas e ruas da minha vida com vovó e todos os objetos de sua casa saíram das gavetas e armários perdidos e se amalgamaram naquele instante preciso, feito da matéria frágil e esquecida de todos os outros instantes. Ao chamado das coisas sobre a mesa, eles acorreram, como os fiéis marinheiros, ao chamado do capitão de um Titanic, que, em um último momento, com seu poder inútil, conjura algo como a primeira letra de um alfabeto do fogo, um alfabeto lógico, especular e secreto, antes de ser tragado pelas águas do olvido.

Mas, logo, já estava ali novamente, de volta à configuração espacial, tendo por companhia o ar que me pareceu vazio da manhã. As coisas sobre a mesa, no entanto, permaneciam humildemente inanimadas e não se vestiam sequer de testemunhas do meu desconsolo. Elas estavam ali como um cão infinitamente fiel, um último companheiro que não abandonou forçadamente a jangada dos vivos. Não acenavam desde a sua indiferença. Ao contrário, em um gesto impossível, pareciam-me dizer que, à força de terem convivido com os nossos gestos domésticos, também elas poderiam dispensar, se assim soubesse ver, um resquício de ternura perdida, um fio de passado extinto.

E isto não como uma concessão ao impossível demiurgo da memória, que se entrelaçava amiúde e indestrutivelmente ao próprio esquecimento, mas como o cumprimento de sua missão de coisa, de sua dignidade de coisa, que, uma vez, lhes foi soprada ao cruzarem as fronteiras para este mundo.

[14] Originalmente publicado em *Nós só compreendemos muito depois* (Corsário-Satã, 2021).

annus mirabilis[15]

aos dezessete estávamos no último ano
com as manhãs de aulas
a tarde nos cursinhos
e a noite uma síntese mal-arranjada

vivíamos entre a repressão
e a tarde aberta em sonhos
como interromper o percurso das 14
e meter qualquer álcool forte na garganta

nenhum verso de Bandeira era mais lírico
que nossos instintos de fuga
sabíamos de cor o do esguicho de cloretilo,
que tinha Dorinha, as cantigas de carnaval
e terminava: – na boca; na boca

algo simples e belo
como os desejos de evasão
desconhecíamos Freud e a melancolia
porque o futuro era certo e o recalque
tinha um corpo jovem e macio para rebote

nenhum ano como esse houve
e mesmo agora quando podemos mais
não bebemos nem vamos fugir
com tanta paixão

[15] Originalmente publicado em *Juventude* (Reformatório, 2018).

fernanda limão

Garanhuns

Fernanda de Lima Alves é poeta, produtora cultural e professora de História. Atualmente cursa Letras na Universidade Federal do Agreste de Pernambuco (Ufape). Participou de diversas antologias de poemas. Seu primeiro livro, *Olhos de nuvem*, foi lançado em uma edição cartonera em 2018; a sua segunda edição da obra, revisada e ampliada, foi publicada pela editora Vacatussa em 2024. Em 2023 lançou seu segundo livro autoral *Ponteiros de guerra*, finalista do Prêmio Hermilo Borba Filho, pela editora Oia, e em 2024 organizou e lançou a antologia *Agreste mulher*, com a participação de oito poetas do Agreste, mais especificamente de Garanhuns.

óleo sobre tela

dois pratos quebrados
sobre a mesa de jantar

há três dias a chuva não cansa de chorar
e molhar muros acinzentados
enegrecidos pelo lodo

a ceia esfria insossa
os talheres não estão postos
natureza morta

tinta sobre óleo
esta não é uma obra de ficção
qualquer dessemelhança
é mera divergência

pré-posições

ao redor o oco
em cima o peso
por dentro o vácuo
pra fora o turvo
em baixo o fosso
ao lado o vulto

na boca
a navalha
à frente
o ermo
no peito
o gelo
sob os pés
apenas cacos
entre os braços
a lembrança

sobre o leito a lacuna
entrelinhas o sussurro
nas retinas o cansaço
atrás da imagem o rabisco

ante o tato
um abismo
sem espaço
apenas claustro
até a fala
o suspense
desde o por quê
até o não
perante o óbvio
o disfarce
após o lógico
a negação

com licença para a fuga
do silêncio ao uníssono
para frente o labirinto
para trás a ladainha

onde está o fim?

sem título

crio infinitas horas no relógio
que penduro na parede do dia

é quando o tempo não passa de mim

anoiteço

há dias nos quais
não estou para sol
envulto-me
anoiteço e não sei ver

em outros tempos
não estou para palavra
neblino-me
turvo o que não sei dizer

12h00

delírios pluviais revoltos
correnteza inversa

estou em pleno dilúvio

nervos emergem
em rios caudalosos
trafego incontida
eixos se equilibram
em ondas
virei corda bomba
por um fio


piauí

adriano lobão aragão

Teresina

Adriano Lobão de Aragão nasceu no ano de 1977, em Teresina, Piauí. É professor de língua portuguesa do Instituto Federal do Piauí. Sua poesia reunida encontra-se no livro *Os tempos e a forma*, que contém os livros de poemas: *Uns poemas* (1999), *Entrega a própria lança na rude batalha em que morra* (2005), *Yone de Safo* (2007), *As cinzas as palavras* (2009), *Entre áridos anseios dispersos* (2017), *Ainda havia carambolos nos muros* (2019), além de poemas dispersos publicados entre 1997 e 1998. Também é autor de *Destinerário* (2019) e *Destinerário: Piauí* (2024), com fotografias e poemas sobre cidades. Publicou, em 2012, o romance *Os intrépidos andarilhos*.

assar castanha

1
requer engenho a arte de assar castanha
exige cuidado ao examiná-las
e estar atento ao deixá-las ao sol
se alguma castanha verde engana

o mesmo olhar que agora procura
uma lata de leite em pó vazia
e depois abri-la e furá-la à faca
tornar plana toda sua curvatura

encontrar três pedaços de tijolo
para apoiar a lata deslatada
e usar graveto e papel feito lenha
para só então receber o fogo

encontrar ainda um cabo de madeira
para mexer e virar as castanhas
além de derrubá-las ao final
e apagar fogo e castanha na areia

2
abrir as castanhas com pedra ou tijolo
e constatar entre os dedos sujos
o quanto eram poucas

e compensar a falta com farinha
e pilar tudo num pilão imundo
onde cada um receberá seu punhado

adoçar com cuidado e sem cuspir
resquícios de carvão tijolo e areia
pois leva arte o engenho de assar castanha

sombra de bois

abriga o gado a sombra dispersa
dos galhos emaranhados dos cajueiros
diante de um mundo cercado de arame farpado
demarcando poeira e barro
que emergem por toda estrada

abriga o gado um gavião em suas costas
no silêncio da tarde devora
parasitas encontrados pelo couro
em meio aos diferentes tons de sua pelagem
e entre as folhas secas que recobrem o chão
buscam os bois o que restou de seu pasto
entregues à aridez de existir nestes outubros

labirinto este círculo infinito

labirinto este círculo infinito
de som e espaço ocultando a saída
neste espelho perdido em meu ouvido
olhar mergulho viagem vertigem
labirinto neste íntimo caminho
nenhuma linguagem diz o que digo
toda fala guarda o mesmo destino
sempre repetindo o vício do giro
toda linguagem diz mais do que digo
desenha o tempo um eterno rabisco
espelho silêncio palavra origem
reflexo sonoro escutando o ciclo
seria a alma o delírio seria
labirinto este verbo substantivo

os nomes as pedras

deixai aqui nestas pedras o nome e a fábula
daqueles que almejam a revelação
para que o tempo os apague plenamente
em sopro enigma e luz
a mais cega das visões

comei e bebei com satisfação
pelo bem que propiciastes em dias passados
à espera da palavra e seus cavalos
que árduos disparavam
pela imensidão do verso

deixai também este verbo
impresso em talhe na mesma pedra de seus nomes
tu que és tantos e deixas tão pouco
para que o tempo também esqueça entre as pedras
a inútil memória do corpo

sabrinna alento mourão

Parnaíba

Sabrinna Santos de Moura é piauiense radicada em Pernambuco. Publicou dois livros de contos e dois livros de poemas, sendo eles, respectivamente, *In Vivo* (Livrinho de Papel Finíssimo, 2017), *O estágio mais rudimentar do fim* (Castanha Mecânica, 2020), *Ponto crítico da noite* (Editora Micélio, 2020; Editora Arrelique, 2021) e *Blue Dream* (Círculo de Poemas, 2024).

weird fishes

o aquário pergunta ao peixe
se um paraíso nos limites do vidro
era o suficiente para nadar

os enfeites as bolinhas de ração colorida
o enriquecimento ambiental
a bomba de oxigênio os moluscos filtradores –
nada disso se compara ao mar

wish list

quando você me encontrar
não fale comigo,
não olhe pra mim
eu posso chorar
Jards Macalé

quero um dia de paz
quero uma semana de trabalho com quatro dias úteis
quero fazer três refeições por dia
quero não te perder a cada vinte e quatro horas
quero não me perder a cada vinte e quatro minutos
quero mudar de cidade de estado de país de planeta
quero fundar uma nova civilização
que se inicie e se acabe em nós duas
quero tomar um porre homérico misturando tudo
quero nunca mais botar uma gota de álcool na boca
quero morrer pra sempre hoje
quero largar tudo e ir pro meio do mato
quero abraçar o mundo com as pernas
quero me comunicar apenas na nossa língua íntima de amantes
quero ser a voz de uma geração
quero ter uma infância feliz e plena
quero fazer charas
quero amar o que tenho nas mãos
quero dissipar o que tenho em mente
quero moer meu café
quero andar descalça em um pomar de frutas caídas
quero ser a pessoa que ama e liberta
quero me sentir livre do peso de prender
quero fazer uma música um disco um show uma turnê com você
quero ser sex symbol para as lésbicas
quero que minha vida deixe de ser uma música triste do The Breeders
quero acabar com o sofrimento do mundo
quero acabar comigo
quero me encontrar
quero nunca mais querer nada

hall da fama

prometi que quando a prefeitura
fizesse a calçada da minha rua
eu escreveria nossas iniciais
no cimento fresco
dentro de um coração flechado
um dia antes de construírem
você foi embora
e no dia seguinte
quando me dei conta
a calçada estava feita
o cimento estava rígido
e nada mais poderia ser escrito

todo mundo gosta de uma escritora morta

todos os dias, antes de dormir, levo a mão para o lado esquerdo do
peito:
pressiono, massageio.

sempre sinto dores leves e penso que devo
mudar minha alimentação
que devo
parar de deitar de bruços pra ler na cama
que devo
parar de abusar do álcool
que devo
usar palmilha porque tenho uma perna dois milímetros maior que a
outra
e que devo
muito dinheiro.

todos os dias, antes de dormir,
penso que se eu morresse,
dormindo
ou acordada,
gostaria de poder me arrepender:
não antes de morrer,
não para entrar no reino dos céus,
mas depois:
enterrar o arrependimento da palavra não dita
para decompor com minha carne.

todos os dias, antes de dormir,
quando penso na morte,
me alegro:
afinal, todo mundo gosta de uma escritora morta:
não pela obra, isso é o de menos,
mas pela satisfação de abrir a boca e dizer:

– eu li antes de morrer
– eu conhecia antes de ganhar esse prêmio póstumo
– uma pena que só é reconhecida agora
ou ainda
– nunca saberemos o que ela quis dizer.

todo mundo gosta de uma escritora morta
para ter o benefício da dúvida,
para ter assunto nos bares, nas livrarias, nos cafés,
nos lugares aonde vão as pessoas que gostam de escritoras mortas
para falarem única e exclusivamente
dessas escritoras mortas:

– que pena
– tão jovem
– tão pouco reconhecida
– nunca saberemos o que ela quis dizer.

todos os dias, antes de dormir, lembro que um dia serei uma escritora morta
e que todo mundo gosta de uma escritora morta,
não pela obra, isso é o de menos,
mas porque ela era reclusa,
ou fumante,
ou falava com espíritos através de rádios,
porque doou todos os livros da estante e colocou vasos de plantas,
ou catava papéis,
ou porque se jogou pela janela do sétimo andar.

todos os dias, antes de dormir,
lembro que um dia serei uma escritora morta,
e que alguém que nunca tentou entender o que escrevo
vai dizer
nunca saberemos o que ela quis dizer.

lara maros
Teresina

Lara Melinne Maros Cardoso é autora da página “Caixa de Abelhas”, no ar há dezessete anos. Em 2020, lançou seu primeiro livro: *O corpo dos meus sonhos e outros poemas* pela editora Entretrópicos. Criou, produziu e editou as zines autorais *Zênite* (2017), *Apiário* (2018), *Melipona* (2021), *Meliponário* (2022), *Litanias* (2023), *Urdidura* (2024) e o folheto colaborativo *Baladeiras*, por ocasião da Balada Literária de 2019.

ensaio anatômico 1

o sangue é um tecido
conjuntivo
um oxímoro de si mesmo
lavável com água
que não pode ser
trajado
a menos que derrame:
é possível
cerzir a ferida,
reunir a pele
e apesar disso
muito ser perdido

sem título

Aqui
tem muitas mulheres com raiva
elas mordem meus calcanhares
arranham minha barriga
mas não quero acalmá-las
quero mulheres raivosas
quero mais é que gritem
que avancem
que vão embora
porque quero ouvir suas vozes
entender o que elas dizem
e tão de perto

futuro do pretérito

Em algum lugar
O homem que eu poderia ter amado
sorri para uma fotografia que eu
poderia ter tirado – embora eu seja péssima
com enquadramentos e timers –
perdi até mesmo a nossa hora
Eu poderia tê-lo amado;
não nos ajuda muito
esse futuro do pretérito tão pesado
engessado nas palavras dele
Apesar de seus olhos verdes
ainda por cima muito pequenos
eu poderia adorá-lo
de muitas outras maneiras
Mas o homem que seria meu amado
ouviu meu desejo e
correu dos horrores que eu carregava,
assustado porque eu sou um espelho
de olhos pretos


rio grande
do norte

maria luíza chacon

Natal

Maria Luíza Assunção Chacon é escritora, doutora em literatura comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e professora de língua portuguesa e literatura. Publicou textos em antologia e revistas literárias. *Inútil corroer o osso da tempestade* (Cachalote, 2024) é o seu primeiro livro de contos.

o olho

Teu nome Esclerótica, chego perto toco o teu nome que também é membrana parte corpo o nome que é Coroide ou Esclerótica ou imagino as imagens de dentro penso em qual local estão armazenadas e sei que no olho está teu cofre ou rio, Esclerótica, Coroide, acima do nariz esse teu nariz aquilino circuncisões do teu rosto teu olho me olha sério no horto ou no teu olho sério está também minha solidão a inaugurante a original a primeira entre as solidões a progenitora a matriarca a patriarca também mas a matriarca principalmente a de que da água veio o mundo todo redondo e bom com criaturas terrestres e marinhas que antes eram terrestres teu olho Horto das Oliveiras tu Esclerótica, Coroide tu te sendo ao avesso teu olho sério que depois sorri para mim porque pisca ou lacrimeja ou mostra para mim o que olhar porque teu olho antes de olho foi ancestral dedo indicador de Adão e tu Esclerótica, Coroide, Mácula Lútea apontavas para que eu visse cores as cores adensando minha visão a minha mão queixosa e sempre disposta a mais receber do que dar ou a minha mão branca erguida sendo um pedaço de cor para cima depois dizem que cão só vê em preto-e-branco Esclerótica, Coroide, minha Mácula Lútea queria ver que nem cão depois ladrar porque vi ou ladrar porque nunca ladrei chego perto de ti teu cofre ou rio ou planta carnívora está mais perto de mim agora mas não sei embora desconfie que haverá o dia entre todos os dias em que recostarei um dos meus dedos sobre o teu olho ou teu horto e tu Esclerótica, Coroide, Mácula Lútea irá fulgurar todas as espécimes florestais evocando primeiro planta carnívora meu dedo no teu olho fecho teu olho mas fecho o teu olho com o meu dedo-cadeado dentro e primeiro teu olho que antes de ser olho foi dedo indicador vai engolir meu dedo e vai doer ou eu vou dormir acidentalmente com o dedo no teu olho que antes era dedo indicador e vou dormir o sono que não permite que eu sinta dor um sono entre tantos outros um sono-hanseníase e teu olho que antes era dedo indicador vai absorver cada um dos meus dedos até que resulte em minha mão e minha mão dará lugar à sua grandiosa fome ficarei sem uma das mãos o ato de escrever será mais árduo e escreverei com a boca porque vi outro dia uma mulher que pintava com a boca ou vou encostar o topo de minha cabeça no teu olho Esclerótica, Coroide, Mácula Lútea para que teu olho me degluta inteira em ritual antropofágico teu olho teu dedo indicador teu olho tu Esclerótica, Coroide, Mácula Lútea estrutura de músculo e líquido irá adquirir de mim as particularidades a minha força trapezista em que inscrevo minhas acrobacias lanço-me aérea e compenetrada para de cócoras chorar e chorar depois no camarim era trapezista e esquecida e tinha segredos segredos que coexistem detrás dos teus olhos no teu cofre aquele que desejo ter nas mãos que mais recebem do que dão que desejo tatear até compreender as formas exatas de um segredo suas depressões planícies e montanhas e teu olho Esclerótica, Coroide, Mácula Lútea, Nervo Óptico vai sair de órbita vai pular para fora passarei lâmina no teu olho como personagem de Buñuel e Dalí para que teu olho cortado e gelatinoso ceda espaço para minha mão inquiridora e preta-e-branca para um cão vou costurar teu olho depois para que ele remende vou deixar um talho no teu olho vou roubar de ti Esclerótica, Coroide, Mácula Lútea, Nervo Óptico, Humor Vítreo o teu cheiro de maresia e teu marulho teu olho oco verá mas não registrará então esquecimento precederá esquecimento teu olho irá se comover mas não chorará vou arrancar teus dutos lacrimais vou te deixar ausente feito um deserto vou tirar de ti as intumescências vou tirar de ti as estruturas delgadas porque Esclerótica, Coroide, Mácula Lútea, Nervo Óptico, Humor Vítreo eu pego nas mãos atiro contra o chão e estilhaço em incontáveis pedaços teu Humor tão fácil de destruir e de refazer em remendo mal feito colhendo os cacos grudando-os com merdas do olho do teu

cu ou minha mão mais adepta a receber do que dar pretendia acarinhar teu olho que foi dedo indicador ou osso ou gente mas por fortuito te converteu em deserto Esclerótica, Coroide, Mácula Lútea, Nervo Óptico, Humor Vítreo para que a solidão se insinue primeiro e depois o olho

este morto era perverso de não caber por dentro dele tanta perversidade, os dois olhos miúdos desse perverso homem das pedras das rochas do começo da terra me mandando chupar prego, olhinhos claros insuspeitados pelo tamanho, Chama aquele teu amigo anão com nariz de jeba pra deitar aí umas escavações; antes elogiava minha buceta gordota enchendo a mão nela entre apertos e muxoxos, antes quando era um morto perverso em vida e geólogo com as duas bolas de calhau.

e o anão?

primeiro o morto, sim?

mas e o anão?

ele se chama Leonaldo.

nariz-de-jeba-de-mula?

não, Leonaldo, esse é o nome do anão. o que não vem ao caso porque primeiro vem o morto, você, o perverso na vida e na morte, só depois o anão.

mas uma vez você me disse que quando senta no nariz do anão ele vira uma escavadeira hidráulica, só que com doçura.

você enquanto morto foge como um vivo. o anão só depois. o morto, o perverso, o Diamantino. era dele que falava. de você. esse nome bruto. num interior seco, morto em vida por estas terras, areia, urzais, você dizia que eu tinha um pântano entre as pernas, um pântano!, e no entanto já estava morto, que espanto ouvir isso de um morto e estar inundada, encharcada entre os juncos, e habitarmos o mesmo interior, sim, quase-assombro, o mesmo limite da cerca dando de horizonte, as nossas cabeças moscando entre as brechas pra dar conta do ocaso enquanto dos lados uns cochichos: é velha e é safada ainda, finjo que não ouço, um hospício e uma rolha no meio das pernas não iam mal, talvez eu não ouça, nos moles engelhado dela não tem tempo pra teia de aranha, não tem não senhor e podendo lamba aqui a minha teta, é coroa mas até que é enxuta, árida até onde chegam suas vistas, tenho certeza que já deu pros carneiro porco boi tudo da região, nunca dei pra bicho, não, porque o que eu gostaria de dar não tem tamanho pra me comer: rato. tenho dois, acho lindos, um cinza e branco com olhinhos de amêndoas, um todo branco com olhinhos vermelhos, ambos de rabão. digno coração mais que muita gente – pudesse dava e ainda paria uma ninhada. ia lamber repetidas vezes ratinho por ratinho. mas num é possível. e como a gente paga também pela falta de criatividade de deus, filhote de pessoa eu nunca quis.

não sei se é de seu interesse saber, mas subo, preciso dizer que subo uns costados de colina, ou então não, que na verdade costuro ao ar marítimo e de escamas de peixes a matéria fina de minha própria pele enquanto subo. não. assim eu deito as pedras sobre a leitura, você cai, ainda mais se ela não te interessa, e eu não sei se te interessa. matéria fina. escamas de peixes. ar marítimo. merda. façamos o seguinte: subo de novo. subo uma colina pelos flancos e tenho a pele salgada, pertenço àquela raça de pele salgada e cabeça movediça, subo subo e subo para encontrar o Anão, subo mansa, subo certa, subo cansada porque velha ou porque acendo uns cigarros e é difícil esses jeitos de subir, vai ser difícil esses jeitos de subir até o fim, mas é o que faço ainda assim, preciso que eu e o Anão a gente se encontre, e sempre pra cima é que se vai quando há tenacidade para encontrá-lo, nas alturas, o Anão está sempre nas alturas, é quando você sobe o máximo das suas pernas, e como eu preciso que eu e o Anão a gente se encontre e forme uma massa esverdeada e fedida que se alguém na rua encontra não chega nem perto e por isso nem deita fora, mas ninguém vai encontrar eu e o Anão caso a gente se encontre, e é certo o encontro, certo

porque vou para cima e o Anão diz sempre sempre para cima quando você quiser que eu e você a gente se encontre, e eu quero que eu e ele a gente se encontre porque há muito tenho andado repartida das coisas repartidas, repartida dos repartidos e eu cada vez mais difícil de enxergar o Uno, entrever o Uno que só mesmo formando uma massa esverdeada e fedida. difícil enxergar o Uno e por isso difícil a subida, mas é certo que a gente se encontra, eu e Leonaldo lá em cima, para que a gente recupere essa matéria de caquinha fedida e lama de que somos todos feitos, e que se alguém encontra sai de perto bem rápido pra se livrar da responsabilidade de ter visto, meio constrangido pelo imprevisto de ter visto ou pensado que viu ou sonhado que existe O um, que ele se despeja em todos os ossos, em todas as brechas. goela de peixe. de rã. de rato. de sapato. de vento. de naco. eu e Leonaldo, a gente tá aqui. agora. e não há quem nos encontre

nesta terra de mortos

de não nascidos

nisto que, quando se parte, forma o Um. a gente forma uns catarros, uns bolos de catarro que só se você viver pra ver, uns escarrados molengos nas bordas, o centro endurecido verdolengo e fica dias e dias sendo isso, eu e o Anão que é tão bom se você senta na cara dele ou com ele pra querer de novo a beleza, a primeira que vimos e que já não sabemos por qual nome chamar, os contornos, os breus, é isto o que me dá: um gosto pelos breus das belezas, daí a saia curta de tecido fino sobre a pele flácida potentando buraquinhos nas ancas, faço umas sombras, a cara de carquilha dobrando-se, faço e me sinto bonita, de uma graça de antigo renovo – essa vida é inteira sombra de beleza que vimos, retida que está no segundo de sua aparição. a gente encontra o que imagina ser uns caquinhos e cada um improvisa como pode o seu mosaico. meu corpo um território de batalha bastante acanhado que a subida despoja, vou saindo, quer dizer subindo, sou um terreno desapossado, serei, parece que explodi em algum momento, há uns estilhaços, cada qual atende por um nome, não atende, esgotam-se num esforço, fundem-se com a Fenda que é também uma forma de fazer silêncio. que é deus. silêncio de batalha. de uma subida que não acaba. eu e o Anão a gente se encontra no máximo que é das pernas, nunca da subida. o mosaico de cada é feito como o um pode. a depender dos caquinhos que a gente encontra. não encontro. mas junto os cacos assim mesmo. eu roubo eles. um por um, eu invento eles. inventam. parece que há sujidade em tudo que tenho dito. sabe merdice, porquidão? sou um homem porco. são. outro perverso. e uma velha. Esmeraldina, a rugosa. também a jeba no nariz do anão com verruga do lado e uns respiros gozosos. pertencemos ao mesmo aterro. sempre pra cima é pra onde ele aponta. e ela, a verruga. a palavra é o nosso estribo comum. há um grito, sabe, um grito no centro de todo verdolengo que é feito de gente, mole nas bordas. e há a missão selvagem de estar à escuta. a misteriosa marcha. levanto a saia e acocoro sobre o nariz de Leonaldo. uns escavados fundos, no fundo do meu nome de pedrinhas. a greta é um pântano subindo pelo gargalo. maismaismais. até que transborde a cabeça de um bicho de olhos escuros. uns ecos. o silêncio da marcha pelas pregas, um crocodilo que escoa e que cheira a mofo. taperas. o agora é quando a beleza faz uma sombra aqui em cima e ilumina o decurso inteiro. vou pela sombra, a greta esgarçando, e é de gosma fedida o olho da fera – a gente olha e se dispensa de ter visto a pergunta que não tem esgarçada que responda. o perverso que conhece as pedras que cobrem esta terra está morto e foge como um vivo, não me quer assuntando. deu um nome a mim, de uma pedra oca e que rola, mas sempre para cima. sabia quase nada. não sabia, por exemplo, que eu podia inventar jeito pra esmeralda: aquela que não vale nada e que, quando desce, na verdade sobe. nasci antiga, mas é possível que fique moça. que fique outras. lembro o gosto por sentar sobre a boca de todos

os homens, de Leonaldo o nariz que quando cutuca faz uma cócega, desce um bicho. pujancinha discreta. as águas claras. escavadeira à revelia e, por isso, doce. o corpo de deus entre as treliças, magro, muito magro. uma mancha amassada. O um: corredeira entre as brechas. ergo a saia como de costume e vou chegando. um pântano, um pântano é o que você tem entre as pernas, Esmeraldina, e teu gosto pardacento na boca, por que esta aspereza de seguir subindo? esse desejo de conter o nada entre os dedos, de me buscar sem descanso? que é que te deu crer que o teu corpo e o de dentro da carne deve buscar meu silêncio de batalha? o de dentro desta cara. teu olho com poliopia, Esmeraldina, o meu também enxergando várias, zonzeando, abrindo buraco nas coisas com a perversidade de conhecer o de dentro das pedras.

que se meu olho tem defeitos foi porque tu o fizeste, que quando busco a ti na subida busco a mim também com desajeito, que enquanto desembuças tua sagrada face eu desembuço minha sagrada fera, que teu rosto tua forma é quando apreendo o desconhecido e ele se preserva inteiriço e implacável e é por isso mesmo ausência, ausência contígua, essa de perplexidade e ternura, que na mesma medida em que subo afundo. ausência poço-sem-fundo, o enorme clangoroso, e eu que busco no corpo as marcas de sua santa perversidade como quem tenta o caminho de volta pelas pegadas. Esmeraldina que procura os homens, que os encontra e deita-os e deita-se sobre a relva, que se chega a deus e, no entanto, permanece tentada. um abrir de ossos diferente. um levantar de saia e o espanto no silêncio desta cara. anasyrma é a palavra. esqualidez é a que se segue. diamantino-deus, o das pedras do início da terra embostelado, tonto às tantas e permanecem, no mesmo aterro, zonzeando os olhos, ambos só que distantes. nunca, nunca antes.

leide

, salto quinze meia pata, a banana-da-terra forçosa no lado de dentro da bochecha, empurrando a gengiva, passa nos dentes, passo, essa manjuba são coisas, junções, Deus foi dando de acréscimos nuns esticados do tempo e a manjubona lá, resultado e exultante, bico de íbis-preta com tronco de macaxeira, folhas de juá, clareantes, Leide cabeça no troncudo sem engordurado mistério – mais simples não tem, espera o bicho dar um chorinho naquele ponto que se necessário rasteja teso e roça com leveza o sabugo nos dentes. Tiro e queda. Branqueador esse bicho dele. Leide com a manjuba dele passeando pela cara, manjubona, junções, sabugo e bicho, e o sorriso todo lustroso: quem me vem chega sabendo de uns enroscados na língua, a mãe dizia qué que tem aí nessa tua boca minha filha? uns arame farpado? um espeto na língua descendo pela garganta?, pai eu não tinha, mas a minha mãe tinha um namorado magro de ser joelhudo que o nome dele era Gervásio, e eu quando ia dizer o nome dele dava aquele nó, um nó seco que ia até muito fundo, se fosse o espeto descendo pela garganta eu acho que ele ia até os meus pés, aí aquele nó, geeeer-geeeerrr-geeeeeerr, Gervásio dizia pra minha mãe que eu era engraçada, que dava cada trupicão nas palavras que chega piscava demorando pra ver se desengasgava, aí ele dizia essa menina tá sempre engasgada e ficava rindo da minha cara, dizendo desentala!, arregalando os olhos duas enormes esterqueiras úmidas, eu parava o nome dele no início mesmo, a minha mãe só dizia que eu não podia desistir de falar as coisas, mas eu não desistia de pensar as coisas, de pensar nelas sem engasgo, então eu pensava muito forte, assim gritando na minha cabeça, que Gervásio era só um bolachudo do cu fino, um bolacha de joelho de disco voador.

Uma vez, depois de ouvir a esterqueira de Gervásio, dei de tomar banho enquanto chorava. Nas novelas da televisão passa aquele pessoal que fica chorando encostado na parede até que, por sofrer muito, vai deslizando por ela devagar, desliza, desliza, leva as mãos à boca até ficar sentado com a mesma cara de besta. E, como eu sofria bastante, meu corpo foi se colando à parede, o topo de minha cabeça logo abaixo do registro do chuveiro, eu pequeníssima fui deslizando, deslizando e chorando com aquela água caindo e me dando mais vontade de chorar ainda, sentada no chão primeiro com os joelhos dobrados e as rótulas apontadas pra cima, depois já desgrudando da parede, envergando meu corpo pra frente e sacolejando um pouquinho. Caíam umas águas e quanto mais elas caíam mais eu queria chorar, Gervásio joelho de bolacha e cu de alfinete dizendo lá vem a engasgadinha!, fazendo que ia me pôr de cabeça pra baixo segurando pelas canelas e que ia chacoalhar porque aí quem sabe o fruto do engasgo voasse solto pela minha garganta, as meninas da escola imitando meu jeito de piscar entalado, e de repente aquele aperto, um nó de se pegar com o santinho daquela Nossa Senhora Desatadora, de um lado uma pintura da santa desatando um nó de olhos fechados e jeito debochado enquanto dois anjos, um à esquerda e outro à direita, seguram os outros nós da mesma fita branca e longa, mas eu acho que mais curta que o nó que começava dentro da boca e ia até os meus pés, que quando eu ia crescendo ele ia crescendo comigo, inteiriço fazendo aniversário. Tem aquela palavra, tênia, pode ser isso que eu sempre tive, uma solitária, imagina a santa desatando os nós do meu verme, imagina se ela ia fazer essa cara de debochada com olhos fechados enquanto desata o meu verme imenso e molengo por fora mas duro por dentro. Sentada dei de envergar meu corpo mais e mais pra frente, a piriquita rente ao chão deu uma cosquinha boa, com as duas mãos abri as abas da minha xereca – lá estava ela, aquela linguinha cor-de-rosa que eu não sabia pra que servia, mas que me fez pensar que eu tinha duas bocas: a dentada dos entalos e a

banguela mole que se falasse não hesitaria em uma palavra sequer, envergar o corpo pra frente até o ponto de deitar de bruços esfregando parecia bom, isso eu não sabia se o pessoal da televisão fazia depois de deslizar pela parede porque depois que o pessoal senta geralmente corta, a cena corta pra outra pessoa fazendo outra coisa, nisso a voz amerdalhada de Gervásio do outro lado da porta

ei, menina, tá fazendo o que aí dentro esse tempo todo?

Eu não chorava mais, escorregava a boca funda pelo chão pra sentir ficar bom, a voz amerdalhada de Gervásio vai sair ou não vai?,ameaçando arrombar a porta, eu nem parava de escorregar nem respondia a ele porque não queria ouvir a voz de cima, queria, sim, viver de uns rastejos, ser eu mesma só que resfolegante, a língua que agora eu descobria pra que servia e articulava sua grande voz. Deu um barulho muito forte, ele Gervásio de um só chute na porta, eu acho que arranjei uma nova forma de falar porque eu não disse nada nem parei de escorregar, escorregar era tão bom, mas tanto, de deixar a pessoa fraca, ele deu mais um estrondo na porta, mais outro e outro amerdalhando, mas eu só parei de escorregar depois que ficou muitíssimo bom a ponto de o meu corpo parar sozinho e com calma enquanto Gervásio dizia que eu era absurda. Falta de surra. Que pra lavar essa minha xereca glabra eu gastava a água do mês inteiro.

Deu daí descobrir a língua solta, Gervásio de esterqueira seca dizendo tá criando peitinho, nele mesmo eu nunca encostei a minha xiranha porque imagine só você passar a sua língua num todo amerdalhado, e eu nessa época não era doida de comer merda, ainda mais merda de graça que dá um entalo na gente, e ele já tá fazendo bico aí debaixo da blusinha huuum, dizia isso com cara de caga bolota, minha mãe não ouvia, não; de mim eu acho que ele pensava que quem ouve mas não tem jeito pra responder é mais fácil de prender. E me chamava de tartamuda, eu já tentei muito dizer essa palavra mas fico nervosa e pra passar do segundo ta é um sufoco. A xiranha eu roçava no chão, nas quinas de mesa e de sofá, nas cuequinhas molhadas dos meninos, na boca de seu Cleiton que tinha um bigode cheio de eu encostar e parecer pentelhuda, de repente uma mulher já formada e velha com a língua desenrolada sem segredo cá dentro, mas Gervásio nem se ele pedisse pra eu cagar na cara dele eu cagava, sobre o caveira achatada nem o meu cagaço.

Seu Cleiton tinha uma padaria no andar de baixo da casa dele e eu ia pra lá perto da hora da padaria fechar, ficava encostada no balcão olhando a estufa e seu Cleiton primeiro fazia cara de pena, depois me dava as sobras. Às vezes a banguela mole de baixo salivava mais rápido que a das dentadas de cima, comovida com os restos. Seu Cleiton tinha uma bíblia gorda aberta em cima do centro da sala, eu olhava e olhava, andava em volta espiando umas palavras, Jetro rebanho deserto Egito cananeu leite mel olhar pra Deus, engraçado seu Cleiton e as gentes pensarem que dali vai sair alguma coisa com a sutileza das quase imperceptíveis sortes cotidianas, primeiro uma depois outra, insuspeitadas todas, e quantas solitárias no Tartamudo bem fundo, as solitárias do Tartamudo devem colocar só a cabecinha pro aqui de fora, morando dentro das palavras abertas ou fechadas, fechadas ou gordotas escancaradas, o cocuruto do pai, a cabecinha do filho e o rombo do espírito santo, a estufa bem cheia e portentosa, uma comoção com os restos e na minha boca sequer as migalhas, mas o pau grosso de seu Cleiton sim, nem parecia a minhoca dos meninos, cuecas de estrelinhas, cometas pequenos e elásticos folotes, a pica troncuda de seu Cleiton sim, pergunta agora mãe se é um espeto cá dentro, o lá de cima Tartamudo com os seus zumbidos e sobejos, Seu Cleiton segurava minha cabeça, enfiava tudo bem fundo, depois dizia vou esporrar nas suas pernas, não se mexa, bonitinha, e eu ficava paralisada com um inseto desconhecido pousado nas costas. Certo

suspense de espera e retirada, depois não me pediu, enfiou e segurou a minha cabeça, enfiou e segurou e meus cabelinhos esvoaçando, Leide lacrimejante, enfiava e segurava e eu ruidosa nos engasgos, enfiou e segurou forte, esporrou ali mesmo, afundado,

é uma gosma quente, bonitinha, e um desenrolar de línguas

estica aqui estica a língua e sobe ela até encostar no nariz

Houvesse um reino seu Cleiton seria encarregado de desenrolar o tapete pra rei rainha e suas três filhas, mãe é de sangue o espeto se tu o repensas, coaguloso, depois ele, o de preparar as passagens,

diz teu pau enrodilhado no meu cuzinho espantado

na minha xiranha o teu pau apertado já se espanta com a boca mais de baixo,

seu Cleiton com bigode flutuante, ria com a carona vermelha, ria de chorar,

O espeto se tu o repensas é de sangue nodoso, matériaviva calcários borbotões, seu Cleiton me via tão menina, enterneceu-se disse furico,

abre aí o furico se nos teus adentros o buraco é matériapalavra

com bigode furico ia ficando uma palavra engraçada, o Tartamudo com bigode de crina de cavalo lustroso e ffffu-fuuuu-fuu-fu, emperrado na boca um cu pentelhudo nos arredores, havia um desdobrar-me inteira, excrescências, um descobrir de bocas, talvez a de baixo tivesse se elevado na altura da outra, arregacei o furico, e então eu pensei que queria levar seu Cleiton na minha casa, engolir aquele bronhona dele pra depois dizer umas verdades a Gervásio feito um carro veloz em pista lisa, diria tantas que quem sabe precisasse mais porra pra dizer tudo, seu Cleiton uuuuuuuuuu, eu com as mãos arreganhando imaginando a cara dele e, na minha cara, Tartamudo é o lá de cima, ouviu, Tartamudo, Tardíloquo, o Balbo, enormemente Acanhado, Gasguento de olhos fechados, Tatibitate enojado, Tartamelo escondido de quatro, nojeiras e balbucios, matériasilêncio despencando dos buracos, espia o buraco aqui o de baixo, espia se é matériapalavra neste pedaço de bosta encarnada.

que vês?

Então era depois da porra quente que me dava um falatório desentropeçado, devia ser porra jorrando da cara despombalecida daquela Senhora Desatadora, porra jorrando é que fui nessa vida de muito bulir e bater bolo, de ganhar um nome nunca a ponto de esquecer o outro, sempre escutando o outro, fazendo um bulir de letras, misturas acréscimos, atendendo na verdade por outro, de bulir num cu fazendo a investigativa, é uma pedra preciosa benzinho, deixa ver aqui no fundo uma painita uma família inteira de ita bem espremida, e esmigalhava os meteoros todos, vixi e é gaga? eu taco-lhe é bronha até falar direito, uns cheios, mas do Tartamudo sequer as migalhas, um acanhar-se, fechar de pernas afastado e afastando-se, escancarei a bíblia no corredorzinho da casa, mostrava que podia procurar algo bem debaixo do meu nariz – e não encontrar –, as outras observavam desatentas, até que um dia me veio um policial e atentaram-se todas espichando os ouvidos e os rabos, cadelonas, ele soube de mim aquela magriça ali que não fala direito, testudinha porrada, isso é claro antes da tanzanitapoudreteita alexandrita painita do abstruso peludo, mal eu falava e a piroca mediana do Policial içava a cabeça de bebê espertinho ao equilibrar o peso da própria moleira no pescoço, depois nuns regulares dizia ôôô Maria Boooaa, Leide está?, mesmo que soubesse da impossibilidade de uma resposta negativa, um dia disse pra mim

tu conhece gás Hélio?

qq-quié?

é um gás que assim que você bota pra dentro faz falar fino.

Agora desentalar não desentalava. Não tinha gás no mundo que fizesse a vez de um cacete. Parece que Policial Peixoto era bom em resolver furdunço de rua, em marcar incertas por tudo que era buraco com barraco, chão de barro e casa desrebocada, dava cascudo em menino projeto de vagabundo que jogava bola na rua quando devia estar dentro de casa e tiro na cara de elemento maconheiro safado, até dentro da casa do elemento mesmo, que por aqui foi por uma boca só a vez que ele entrou na casa dum rapaz de 16, deu-lhe dois tiros no meio da cara e meia-volta.

Nas primeiras mal chegava e levantava a minha saia, afastava minha calcinha pro lado, descia as calças, a britadeira subindo, e dizia hoje eu vim pra meter bala, e britava quase se enfiando com as bolas e com tudo, me mandava falar umas coisas com balas e buracos tipo vai mete bem muita bala no meio da minha cara, às vezes eu achava que aquele homem ia num só golpe se esconder inteiro na minha buceta, morar lá dentro sacolejando quem sabe a resolver as rusgas de duas ou três cicatrizes de aborto. Acho que ele me mandava falar porque tinha um jeito de se levantar pro meu espeto que começava na língua e ia descendo pela garganta, e ele queria que eu visse, queria tanto que eu visse esse jeito de se levantar que passou a chegar só pra me mandar falar, trazia recortes com reportagens sobre bandidos mortos em confronto com polícia, e quando ia me dando os nós, repetir várias pra finalmente progredir pra repetir, ele emitia uns sons, coaxado só que mais espraiado, no início eu até disse que eu podia cantar as notícias ao invés de dizê-las, porque aí eu não empaco nada e é ótimo, me passou também pela cabeça falar que primeiro a porra e depois as mortes num só embalo, ele disse quero desse jeito quisesse de outro eu tinha dito tá pensando o quê?, sentado com as palmas das mãos sobre as coxas. Numas peidava risonho, peidava e coaxava espaçoso e esparrinhava assim mesmo, sem encostar um dedo sequer.

Policial Peixoto deu de começar a insistir no buraco do rebuçado, aí entra uma família de ita, um dois dedos logo atrás, o cabo da 38 e depois a boca da própria – o homem foi alargando nas ambições até ser tragado pelo cano numa esparrinhação só. É que gostava muito do assunto matar e morrer, de um jeito que eu nunca vi. Matar e morrer com a barraca tesa, agora imagina o homem chegando nesse estado pra ter com o Tartamudo lá em cima, morrer de uma só vez é o precipício de qualquer pinto (mas se é pra despenhar numa hora ou noutra, que seja esporrando, eu acrescento durante um descanso do meu verme.). O policial começou espirrando porra ao ouvir falar pausada e repetidamente em morte, depois tava assim querendo brincar de roleta-russa no oritimbó e de passar cheque na cara do perigo. A brincadeira durou até a colocação da quarta bala e era eu que disparava toda santa vez, na última delas eu pensei que cagar na cara de Gervásio eu não cagava, mas voltando no tempo dessa brincadeira eu brincava. Nuns disparos também é que anda o espeto, o verme emplastado dá descanso quando vem a porra na descida da garganta, a porra que no dia pode ser a primeira a terceira a oitava, mas é que inauguro um estar de alívios assim mesmo, porque é preciso dar ao corpo em matéria de esquecimento quando se é matériasilêncio dessa que esvazia a bocarra do Tartamudo ao menor sinal de tédio, ferrugem e espasmo, escarra cospe, a esse modelo é que cai sobre nós um rosto, menina descobri as águas na banguela de baixo com seus desentalos, pudesse falar por ela eu falava, nunca hesitante, pudesse respirar por ela eu respirava, catava as migalhas, escarra cospe o lá de cima escondido de quatro, Tatibitate enojado, os golpes de cuspe fazendo a nossa cara, tanto desastre desgraça uns arame farpado rombo no bolso doença espalhada e a gente que não pode, não consegue cuspir de volta.

cristina de macedo
Natal

Cristina Lucia Costa Mauricio de Macedo, nascida no Rio Grande do Norte, morando há muitos anos em Maceió, é psicóloga, mestra estudos literários pela Universidade Federal de Alagoas, especialidade em psicologia clínica, psicanalista em formação pela Sociedade Psicanalítica do Recife, vinculada à IPA (The International Psychoanalytical Association), doutoranda pela Universidade de Ciências Empresariais e Sociais (UCES), na Argentina, com pesquisa sobre o suicídio.

elogio ao rio infinito

Queremos atravessar o rio
Abarcar o movimento de mãos dadas
Pedras na fonte
Debaixo de uma sombra
Ou dentro dela
O sertão nos alarga
Mesmo em uma distância qualquer eu dissera
Emigrar pelo fio que trança a palavra
Emigrar pelo fio que contorce o silêncio
Afastem todos os culpados pelo desamor!
Afastem!
Há um rio por despejar no infinito, mas na terra
Nada é imperceptível no gesto de quem aprendeu a lançar o seu cabelo para o alto.

da memória

para Walter Benjamin

Colhia todos os gestos do mundo
Separava o que lhe convinha
De um lado aqueles que de tão belos lhe ardia
De outro os que só doíam
Ainda guardava os suaves
A memória acolhia
Jurou guardar somente aquilo que ele não via

da liberdade

Um leque de liberdade junto ao rio
Vê-se na ponte as garras

Onduladas pelo vento

Perto, cantaremos ao abandono
Esperamos no mundo
Um cheiro de aleia
Sim, é um leque

biografia do sofá

Arrastei meus pés pelo caminho
Eu sei, não é verdadeiro
A brisa exausta sentou-se em mim
Num abraço forte ficamos
Era somente o nada entre nós
De modo que nas fendas do nada
Estamos plenamente conosco
O mar é uma irrefutável testemunha
Além do mais as palavras migraram
Com os grãos de areia branquinhos.
– Que íntimo restou?
Levei meus pés para o caminho das dunas
Lá, dormi com as palavras que me aquecem do frio
A brisa que senta comigo hoje não é a mesma que senta todo dia.


sergipe

allan jonnes

Lagartos

Allan Jonnes de Souza Araujo, 1990, é um escritor e jornalista nascido na cidade de Lagarto, no Sergipe. Teve o trabalho publicado em diversas revistas brasileiras, tais como *Modo de Usar & Co*, *Acrobata*, *Continente*, *Ouriço* e *Peixe-boi*. Em 2021 lançou o livro de poemas *Areia para engrenagens*.

história

Um casal assiste abraçado a um pequeno desastre,
foram surpreendidos em outro passeio
e agora estão ali como no abismo, a ver
o fim de um hiper-mercado.
Os estilhaços de Eternit no rosto de uma criança,
saqueadores de Häagen-Dazs em trajes de ginástica,
depositários loiros da moral punitivista
estreando-se em ladrões,
insurgindo da fumaça preta como uma gangue de dublês
carregados de Gillete Prestobarba
O gerente com um revólver ao redor dos caixas eletrônicos
e por sobre tudo um derrame
três andares de fogo e de entretenimento.

No fim, lembrarão apenas isto do namoro
estiveram abraçados e ao redor
um grande evento
a tudo saqueava, mudava, terminava.

Se forem alegóricos dirão:
ao evento chamamos História.
Se forem práticos não dirão nada.

password

Sonho com cinco poetas chilenos
nascidos a partir de 1991
Estão numa periferia de San Bernardo
E emitem alternadamente sinais com a garganta
A ver se conseguem trincar
Os ossos de um pássaro vivo sob a mesa
e dão de explicar
isto aqui é um sarau
quem primeiro trincar os ossos desse pássaro
é o campeão
mas não adianta a força,
que os ossos de um pássaro trincam sobretudo
é pelo alvoroço da carne
quando ressoa nele uma palavra exata

não há rituais para os que furtam

Não há rituais para os que falham,
para os que preferem não ir adiante.
Não há rituais para os veteranos de uma guerra
perdida, os que esconderam-se.
Não há rituais para suicidas,
rituais para um divórcio.
Para os que abandonam seus recém-nascidos
em um córrego, ou na casa de parentes.
Não há rituais para os que desistem de um livro,
Para os que desistem da literatura
Para os plagiadores de cueca
Os que alternam noites de barbitúrico
com noites de Derby & Rum Montilla
Não há rituais para os que largam a escola
Rituais para o cansaço.
Não há festejos nenhum para uma desistência.
Tudo isto ocorre no escuro,
à meia voz, às escondidas.
Apenas o que permanece é festejado,
o que perpetua-se, o que não se desfaz.
Não há rituais para imprevistos,
para o que desanda,
para o que fracassa.
Para isto há o poema.

extrema unção

Ave gang de infratores
com o rosto prateado

batalhões de exu-campina
furtando latas de Pitú

& sanduíches de cordeiro
Para lancharem à beira de um abismo.

Louvada seja a dinâmica das águas
Do turvo deus Vaza-Barris

Que faz sumir na mansidão os nossos suicidas
que justo para isto te procuram

E ungido seja o óleo diesel das Scanias
que trafegam na BR-235

porque atravessam o norte violento
e retornam carregadas de maconha.

blenda santos

Aracaju

Blenda Santos Pereira é poeta, nascida e criada no Santos Dumont, bairro periférico de Aracaju, capital de Sergipe. Iniciou o seu trabalho com a literatura em 2016 e desde então, circula por diversos espaços, utilizando a união da poesia falada e da performance corporal como ferramenta de reconstrução de narrativas do povo preto e periférico. Em 2018, venceu o Slam Sergipe e foi a primeira representante do estado no Campeonato Brasileiro de Poesia Falada, o Slam BR.

crio tecnologias com a boca

uma mulher carregando no ventre um caixão de uma tonelada levantou voo nesta madrugada
um menino correndo na rua atrás de uma bola também desafiou as leis da física
ela que não aprendeu a ler, me ensinou a escrever poesia
e se eu esquecer, eu nem sei mais o que fazer
eles não queriam que eu viesse, mãe
e eu sou poeta
crio tecnologias com a boca, pois preciso lembrar de cada animal em extinção nesse país,
em que todo mundo sonha em ter um pai
nós não somos iguais e graças a deus
um movimento contínuo para queimada de sutiãs nunca me disse tantas coisas assim
desde então, eu era mordaça com folhas de flandres
de onde eu vim, águas passadas movem moinhos
não esqueço das que vieram e abriram caminhos
ketu, nagô, gege, bantu
não quero sua cor, sua cultura, sua lida
não quero seu espaço, sua crença, sua língua
nós não somos iguais e graças a deus
os reconheço pelo cheiro de quem desde o primeiro banho, nunca mais parou de feder
quem tem punho cerrado que erga
eu escrevo para todas aquelas que virão depois de mim

descarte de escravos no mar mudou o hábito dos tubarões

Escrevo para criar outras imagens de você deitado
Para fazer com as próprias mãos justiça
E lembrar que aqui não se pode temer, nem se pode esquecer
Descarte de escravos no mar mudou o hábito dos tubarões
Meu amor, não esqueça de não acordar com uma bala perdida nas costas
Eu tenho pressa de voltar, de percorrer na cabeça o caminho de casa
Se a periferia é extensão de quilombo, o futuro só pode ser ancestral
Estamos à beira do precipício que é sonhar
Mas ter medo de acordar, nunca foi uma opção para olhos como os nossos
Minha boca aberta é arma
É reparação histórica
É contar a verdadeira história por eles mal contada
Como o amor para quem teve seus filhos arrancados dos braços
Para quem presenciou seus companheiros apanhando sem razão
Branco até aguenta preto resistindo
Mas nunca revidando
É inadmissível que todas as dores do mundo
Seja a única coisa que eu possa falar

antecedentes

não me convence de coisa alguma
quem diz que um corpo precisa passar por entre facas
para assim aprender sobre algo
não existe esse que saia ileso de campos de concentração
guerras não foram feitas para ensinar nada
sangues não podem ser tintas sobre telas
balas mesmo que de borracha deixam cicatrizes
o que antecede é a única fórmula mutável
mas ninguém está interessado nas lágrimas

quando não se provoca barulho algum

possivelmente eu dou risada de quem prefere as palavras que nunca li
procuro sinônimos para não repeti-las
contrario alguma coisa da minha própria cabeça
eu disse: pedro, já pensou se você gaguejar?
o meu tio tentou enfiar a língua na minha garganta
eu fui correndo contar ao meu pai
ele não fez nada
e eu nunca imaginei pedro gaguejando
dia desses dei de chorar como tem sido desde o primeiro contra-ataque inoperante
quando não se provoca barulho algum
ninguém manda aceitar porque dói menos mas no final de até agora
nunca mais parou de doer
e ainda assim, mesmo sem querer, eu insisto em dizer as mesmas palavras
falar sobre tangerinas ao invés da história que todos esperam que eu conte
falar de novo, repetir até me sentir calma demais e exatamente por isso cansar
quase como acreditar em movimentos contínuos
quase como pertencer a uma vanguarda de qualquer coisa
quase como meninas brancas plantando bananeira sem calcinha
o meu medo da raiva nunca me protegeu de nada

versos também são escritos dentro do ônibus

veja, como escrevo feito quem tem pressa de voltar
nunca quis nada que não fosse tão ligeiro
não me peça para ter calma
não me peça para seguir as suas normas poéticas
a verdade é que isso nunca me interessou
lembrei de um outro homem
falando sobre esse negócio não pertencer a um tipo especial de pessoa
mas a minha mãe não sabe ler
e os homens não sabem de quase nada
pois foi o que faltou nas aulas de português
pois foi o que não falou aquele professor que nos pedia silêncio o tempo inteiro
eu odeio a calma, o silêncio e o capítulo do livro que traz um texto sobre o exílio no beleléu
[daquele
cantor de merda que distribui flores
versos também são escritos dentro do ônibus
um poema não é só como quem começa e mesmo perdendo consegue lembrar de alguma parte
não se pode falar de amor de um outro jeito
mas os meninos brancos esqueceram
não ouço o canto dos pássaros
não vejo árvores bonitas
não me banho em mares tão azuis
e é exatamente por isso
que eu também sou poeta

renata decastro

Aracaju

Renata Figueredo de Castro é carioca, mas vive em Aracaju há quase quarenta anos. É poetisa, doutora em literatura, professora, tradutora e colunista na revista virtual *Vício Velho*, com a coluna "Sibila", dedicada à autoria feminina. Tem quatro livros publicados: *O terceiro quarto* (2017), *Hystéra* (2018), *De quando estive em Alto-Mar: poemas de afogamento e algumas mortes felizes* (2021) e *A melancolia tem fome: poemas insones e outros pesadelos* (2024). Fez parte de algumas antologias poéticas, sendo a do Prêmio off Flip 2022, na qual recebeu menção honrosa, a mais recente.

volição[16]

Fechar-se todo
voltar a ser ovo
zigoto
não falo, não enxergo
não ouço,
mas sinto
o desmanchar de cada osso,
o dissolver do corpo.
Involução:
voltar a ser eu
para nascer outro.

[16] Originalmente publicado em *A melancolia tem fome: poemas insones e outros pesadelos* (2024).

sim[17]

Sim.
Tenho um corpo habituado à recusa
um corpo-armadura
em seu trabalho besouro e caracol
são nãos deleitosos
que se espargem
sobre o grosso,
a casca que se quer encarquilhada
tenho um sim, irmão do não,
que me nega.
Calor intenso de derreter
chumbo e berro
tenho esse corpo fechado
cheio de frestas-arestas
fere o de-dentro
fere o de-fora
um corpo habituado à recusa
é um corpo que se entra
e se aferra
em seu trabalho centopeia e aguilhão.

[17] Originalmente publicado em *A melancolia tem fome: poemas insones e outros pesadelos* (2024).

sem título

antes da Palavra,
há o Movimento
– o sopro –

o que escapa ao pensamento
tem a beleza do infiltrar-se,
é líquido incontido.

o Nome eterniza
e aprisiona na mesma medida,
é o roubo do arrepio.

antes de qualquer palavra,
há o sentimento, o suspiro
o vivo sussurro da não-Palavra
fluindo
– sem ruído –


tema
livre

Chronos kai Anagke: diálogos entre Guimarães Rosa e a Antiguidade
Chronos kai Anagke: Dialogues Between Guimarães Rosa and Antiquity
Autoria: Isabella Albuquerque
ORCiD: https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0002-9086-7315
Lattes: http://lattes.cnpq.br/7536750621217149
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227636
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/227636
Recebido em: 01/08/2024. Aprovado em: 29/01/2024.
Editores responsáveis: Aline Elen Santos Galvão e Lucas Branco de Araujo Motta.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 25, jul./dez. 2024. eISSN: 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/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
ALBUQUERQUE, Isabella. Chronos kai Anagke: diálogos entre Guimarães Rosa e a Antiguidade. *Opiniães*, n. 25, jul./dez. p. 318-335, 2024. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227636. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/227636. 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 *Opiniães* 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.

Chronos Kai Anagke: diálogos entre Guimarães Rosa e a Antiguidade

Chronos Kai Anagke: Dialogues Between Guimarães Rosa and Antiquity

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.2278636

Isabella Albuquerque[1]
Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil.
https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0002-9086-7315
http://lattes.cnpq.br/7536750621217149
isabellaa.albuquerquee@gmail.com

[1] Doutoranda em estudos literários no campo da teoria da literatura e literatura comparada pela Faculdade de Letras da UFMG.

Resumo
O conto “Chronos kai Anagke” vem para o leitor comum com um título enigmático e, ao mesmo tempo, desafiador. A expressão é uma transliteração do grego, a qual Guimarães Rosa traduz como “Tempo e destino”: essa tradução inicial é nosso ponto de partida. O escritor mineiro apresenta uma narrativa que entrelaça elementos das formas literárias que tecem o enigma, o mistério e os oráculos. O estranhamento presente nessa narrativa permite um diálogo com tais figuras, abrangendo vaticínios, presságios e ameaças esfíngicas, recorrendo a entidades simbólicas da antiguidade que vão do fantástico moderno, proposto por Rosa, ao mítico e maravilhoso das narrativas do mundo antigo. Para além da intertextualidade possível, esse artigo propõe uma aproximação entre a personagem rosiana Zviazline e algumas personagens literárias e míticas, a saber, Macbeth e suas bruxas, Páris, Aquiles e Édipo, que estiveram diante de dilemas que alteraram o curso de sua existência tal como a protagonista rosiana. O destino dessas personagens da Antiguidade e de Zviazline parece convergir para a ideia do inescapável, do inevitável, do trágico. Para a discussão, convocamos Aristóteles e Todorov tendo em vista o estudo do fantástico e Homero e Ovídio para o estudo relativo às narrativas do mundo antigo.

Palavras-chave
Chronos kai Anagke. Destino. Esfinge. Oráculo. Tempo.

Abstract
The short story “Chronos kai Anagke” presents to the average reader with an enigmatic and challenging title. The expression is a transliteration of the Greek, which Guimarães Rosa translates as “Time and destiny”: this initial translation is our starting point. The writer from Minas Gerais presents a narrative that interweaves elements of literary forms that weave enigma, mystery and oracles. The estrangement present in this narrative allows a dialogue with such figures that encompass predictions, omens and sphinx threats, using symbolic entities from antiquity that range from the modern fantastic, proposed by Rosa, to the mythical and wonderful narratives of the ancient world. In addition to possible intertextuality, this article proposes an approximation between the Rosian character Zviazline and some literary and mythical characters, namely, Macbeth and his witches, Paris, Achilles and Oedipus, who were faced with dilemmas that altered the course of their existence such as the protagonist Rosiana. The fate of these characters from Antiquity and Zviazline seems to converge on the idea of the inescapable, the inevitable, the tragic. For the discussion, we summon Aristotle and Todorov with a view to studying the fantastic and Homer and Ovid for the study of narratives from the ancient world.

Keywords
Chronos kai Anagke. Destiny. Sphinx. Oracle. Time.

Conhece-te a ti mesmo.[2]

introdução

A expressão *Chronos kai Anagke* diz sem dizer. A inscrição grega é, a um só tempo, ponte entre o antigo e o contemporâneo. Por que Guimarães Rosa teria escolhido palavras gregas para o título de seu conto e, tendo escolhido, por que realizar ele mesmo uma tradução em seguida? O enigma lançado pelo título parece ser elucidado quase que imediatamente pelo autor. Contudo, a tradução proposta escamoteia ainda mais o sentido do texto, obstaculizando, já no início, o deslinde do mistério do conto. Não estamos apenas diante de uma questão linguística ou gramatical: a utilização de palavras pertencentes a uma língua que existia desde a Antiguidade e que foi essencial para a construção de uma série de narrativas que influenciaram a promoção de conhecimento na contemporaneidade não foi ao acaso. Guimarães Rosa transporta para o moderno as inquirições mais agudas, as indeterminações mais características das narrativas antigas que acabaram por se abrigar no gênero fantástico moderno.[3] O título escolhido, por sua carga mítica, cultural e até alegórica, funciona como uma espécie de antecipação do tom da narrativa. O enigma parece ser proposital e, provavelmente, o autor escolhe ele mesmo traduzir o título para reservar para si o lugar de guia do leitor.

Aqui vamos nos aventurar pelos caminhos dos quais o autor mineiro se vale para transformar uma história aparentemente convencional em um conto fantástico, insólito. A costura do conto é realizada com cuidado pelo autor, tornando-se quase impossível perceber a partir de que momento o estranhamento entra em cena e subverte a atmosfera até então verossímil e realista do texto. Ao fim, encerra-se o relato com o retorno do herói (à moda de Ulisses, na *Odisseia*) para os braços de sua amada, que possui o nome de uma das três Graças gregas: "O novel campeão regressou à Ucrânia onde desposou a meiga Ephrozine tendo vivido o casal sempre muito!…" (Rosa, 1930, p. 69). Zviazline é de fato um que "[d]zvia *line*", "desvia a linha",[4] um que "motivou justa e geral admiração" por "abandonar por completo tudo que se relacionava com o jogo de xadrez" (Rosa, 2011, p. 69). Mas, de acordo com Amarílis Tupiassú,

> "Chronos kai anagke" relata mesmo um caso extraordinário, pois enfoca a intromissão, a interferência de seres sobrenaturais, ou melhor, de forças extra-humanas decidindo no avanço ou na progressividade dos eventos. Não há confrontos ou tensão entre humanos e sobre-humanos. O ser humano é instrumento a que se insurja no discurso novelos de fios duplicados ou intercruzados, um que distende a história e outro que, nos entreditos, com ressôos moralizadores, toma como mote as fraquezas, as

[2] Esse aforismo encontrava-se no pórtico de entrada do templo do deus Apolo, o oráculo na cidade de Delfos, na Grécia, no século IV a. C. A sentença está registrada no *Protágoras* (343b) de Platão, por exemplo.

[3] "O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural" (Todorov, 2004, p. 31); "A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida" (*ibidem*, p. 36); "o fantástico é um caso particular da categorial mais geral da 'visão ambígua'" (*ibidem*, p. 39).

[4] "Tomara em seguida um automóvel e, já fora dos arrabaldes, ao norte da cidade, despedira o *chauffeur*, caminhando num automatismo de sonâmbulo como se arrastado por chamamento superior e invisível" (Rosa, 2011, p. 60).

> incapacidades do Ser, por natureza impotente ante o inexplicável, o ininteligível, o poder maior que tudo, maior que o arbítrio do homem, o poder que erige e ou anula irrevogavelmente tudo que anuvia ou desarma a compreensão de tudo quanto é (Tupiassú, 2007, p. 44).

Rosa é conhecido por ser autor de narrativas ambientadas no sertão mineiro, mas nesse, que é um de seus primeiros contos, ele constrói um cenário diverso que surpreende o leitor. O autor ambienta o conto em um país europeu – na Alemanha, país onde passou boa parte de sua vida trabalhando como diplomata. Essa escolha do cenário – que faz com que o leitor cruze o oceano – pressupõe certo distanciamento; somado à distância de um país estrangeiro, temos ainda a figuração de uma cidade incógnita onde a narrativa se desenvolve, identificada de forma genérica apenas pela letra K. A aura de mistério estende-se também no entorno da cena em que se desenvolve a ação: "Na circunferência muito negra na parede decifraram-se pantáculos e símbolos cabalísticos e abracadabrantes. Odores intensos de styrax, incenso e myrrha misturavam-se no silêncio subterrâneo da sala" (Rosa, 2011, p. 63). O autor escolhe palavras rebuscadas e de significado obscuro (é o caso dos símbolos exotéricos pantáculos e cabalas) misturando-as com a língua de origem – para as essências aromáticas *styrax*, nome latino do benjoim e *myrrha*, de nome comum, mirra – estratégia frequente em seus escritos posteriores. Cremos que essa escolha reforça, em nível lexical, o tom enigmático da narrativa. Aqui há também uma referência disfarçada ao episódio da visita dos reis magos ao menino Jesus, quando eles oferecem à criança ouro, incenso e mirra, acreditando que estavam diante do messias predestinado. Aqui, Zviazline também é chamado de "predestinado" e "eleito" como se sua existência fosse um eco à divindade.

O título em uma língua antiga, um país estrangeiro, uma cidade indeterminada e um ambiente exótico são pistas que Rosa entrega para que seja possível, aos poucos, formar o quadro final correspondente à narrativa. Tendo em vista o cenário e a temática, podemos observar um Guimarães Rosa que tende ao europeísmo dos contos de horror e mistério. Essa tendência, mais tarde, poderá ser vista como porta para os contos fantásticos que permearão suas coletâneas, cujas narrativas são ambientadas em território brasileiro. No conto aqui analisado conhecemos um Rosa que ainda está em busca de sua voz e de seu estilo, mas que já nos deixa ver um esboço do que viria a ser: um dos maiores escritores da língua portuguesa.

Desse ponto de vista, Guimarães Rosa parece atingir seu objetivo ao colocar protagonista e o seu leitor em uma posição propícia para o estranhamento. Não é apenas o primeiro que caminha pelo desconhecido, mas também o segundo que, mesmo podendo conhecer minimamente o território alemão, desconhece a cidade estrangeira, incógnita e fictícia, na qual o conto se passa.

No percurso de enigmatizar a leitura, o autor mineiro parece aliar elementos da antiguidade clássica a elementos modernos com os quais pretende construir a atmosfera de mistério procurada. Os nomes gregos das personagens sobrenaturais com as quais o protagonista se encontra – *Chronos* (o tempo devorador de seus filhos) e *Anagke* (a necessidade constritora e regente de nossas ações), e o que eles representam – estão colocados de modo natural e coerente em um cenário moderno. A personagem, apesar de compreender em parte que está submetido ao destino inescapável determinado pelas personagens míticas, possui aspirações que dialogam com a sociedade moderna: conquistar meios financeiros para se casar.

Tal qual na mitologia grega, o tempo e o destino aparecem aqui antropomorfizados, como deuses, entidades que controlam as vontades e ações humanas. *Chronos* seria o deus do tempo e *Anagke*, a deusa do destino (no caso do conto, um deus masculino). Na *Teogonia* de Hesíodo, Cronos surge como deus do tempo e pai de Zeus, que devorava os próprios filhos para que nenhum deles pudesse um dia roubar-lhe o trono.

> E Reia, subjugada por Crono, pariu filhos insignes,
> Héstia, Deméter e Hera sandália dourada
> e o altivo Hades, que sob a terra habita sua casa
> com coração impiedoso, e Agita-a-Terra ressoa-alto,
> e o astuto Zeus, pai de deuses e varões
> cujo raio sacode a ampla terra.
> A esses engoliu o grande Crono, quando cada um
> do sacro ventre aos joelhos da mães se dirigisse,
> pensando isso para nenhum ilustre celeste,
> um outro entre os imortais, ter a honraria real.
> (Hesíodo, 2013, p. 453-462).

A divindade Anagke, na mitologia grega, era a deusa da inevitabilidade e a personificação do destino. Em algumas imagens a divindade aparece segurando um novelo, tal como as moiras. Freud descreve Ananke (grafado com "n") como "a soberana e implacável lei natural" (Freud apud Carvalho, 1973, p. 35).

aristotélico e contemporâneo

Em *Introdução à literatura fantástica* (2004), Todorov divide a literatura fantástica em três categorias – estranho, fantástico e maravilhoso – e, a partir delas, em outras nove subcategorias: fantástico-estranho, estranho, fantástico-maravilhoso, fantástico-puro, maravilhoso hiperbólico, maravilhoso exótico, maravilhoso instrumental, maravilhoso científico e maravilhoso puro (Todorov, 2004, p. 50; 60-61). A categorização proposta pelo autor búlgaro é largamente utilizada para interpretações e estudos críticos, mas nem sempre uma determinada narrativa encaixa-se perfeitamente em um dos subgêneros propostos pelo filólogo. Aliás, a subcategorização do gênero, para nosso escopo, parece aqui desnecessária; o que não significa que as reflexões desenvolvidas na *Introdução à literatura fantástica* serão por nós negligenciadas. Pautamo-nos sobretudo pela afirmação: "Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas do tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico" (*ibidem*, p. 31). É exatamente neste lugar que está inserida a narrativa rosiana, um lugar de hesitação, da dúvida sobre o sobrenatural. Em diversos momentos a personagem questiona se o que acaba de presenciar foi real ou se não passou de um sonho.

Tendo em vista o diálogo com a Antiguidade, privilegiamos a formulação do conceito estranho/fantástico apresentado *avant la lettre*, por Aristóteles na *Poética* (2017) de modo mais simples e abrangente, sem tantos detalhamentos; não nos interessam as minúcias da divisão; queremos focalizar mais detidamente o mito. E ainda que o conceito aristotélico seja menos objetivo, cremos que, ao sê-lo, longe de desviar o foco da pesquisa, dialoga diretamente com os elementos que procuramos discutir.

Em sua busca por demonstrar as características de cada gênero à época (o épico, o dramático e o lírico) e como eles deveriam ser compostos para que fossem verossímeis, Aristóteles inaugurou uma série de pressupostos e regras que valem para a leitura e análise de textos literários ainda hoje. Os conceitos de "reviravolta" (peripécia) e "reconhecimento" (anagnórise), cremos, são essenciais para entender o fantástico.

a importância da reviravolta e do reconhecimento para o fantástico

Aristóteles afirma que "Reviravolta, conforme dissemos, é a modificação que determina a inversão das ações" (Aristóteles, 2017 , p. 20) e que o "Reconhecimento, como o próprio nome indica, é a modificação que faz passar da ignorância ao conhecimento, modificação que ocorre na direção da amizade ou da hostilidade" (*ibidem*). Tendo em vista a relação entre esses dois recursos, Aristóteles diz que a " mais bela modalidade de reconhecimento é a que se dá com a reviravolta, como ocorre no Édipo" (*ibidem*, p. 30).

No conto de Rosa, Zviazline reconhece o Tempo e o Destino no jogo de tabuleiro: "Mas… quem sois vós?... Ormazd e Ahriman a jogar nesse tabuleiro os destinos do mundo?…" (Rosa, 2011, p. 65). Ormazd e Ahriman são entidades que fazem parte do Zoroastrismo, religião alicerçada na mitologia persa: Ormazd seria a divindade do bem, e seu irmão gêmeo, Ahriman, com quem vive em constante luta, a divindade malévola.

> A mitologia zoroástrica diz que Ahura Mazda gerou dois filhos gêmeos: Spenta e Angra Mainyu. Estes possuem toda a liberdade de escolha – atributo tão central nessa doutrina – para escolherem entre o bem, a luz e a verdade (asha) ou o mal, as trevas e mentira (druj). Spenta escolhe o caminho da verdade, da justiça e do bem, por isso, é chamado de "Espírito Benéfico ou Benevolente", ele é o próprio "Espírito Santo" do zoroastrismo. Já Angra, se decide pelo caminho oposto, onde a enganação e o mal caracterizarão o seu "Espírito Destruidor". […] Nos textos tardios, isto é, na literatura pálavi, Ahura Mazda é chamado de Ormazde e Angra Mainyu de Ahriman (Henriques, 2019, p. 145-146).

A fusão entre as mitologias grega e persa e entre a cultura antiga e a moderna contribuíram para a formação de uma síntese estranha que impede o reconhecimento pleno e provoca reviravoltas, seja através da dicotomia cristã entre Deus e o Diabo, seja na distinção entre as culturas grega e persa. Esse desconhecimento ou, em outros termos, esse reconhecimento parcial e insólito, conduz o leitor para o fantástico.

Assim, o fantástico se apresenta na narrativa de forma sutil e não como um grande acontecimento. É ao termo da narrativa que parece haver uma inversão em que o fantástico sobrepuja o convencional que está mais evidente no início do conto. Desse ponto de vista, temos uma narrativa que tem um início convencional, e que depois recebe elementos do fantástico e, por fim, torna-se majoritariamente fantástica e pouco convencional, apesar do retorno do protagonista que abandona o mundo fantástico e se dirige para o âmbito doméstico, mostrando "que mais forte que Adão, recusara a provar do fruto da Ciência, e mais humano que Prometeu, se não atrevera a roubar o fogo do céu" (Rosa, 2011, p. 69).

Peripécia na narrativa, reconhecimento pleno da personagem em sua condição precária. Zviazline (Zé vis *line*) percebe a contradição entre os dois mundos, o do real e o do fantástico, e opta pelo real, encerrando a narrativa do autor. Há aqui, para o leitor e talvez até mesmo do ponto de vista das personagens sobrenaturais, uma quebra de expectativa. Não é comum que um humano rejeite uma dádiva divina, mesmo que suspeite que essa dádiva poderá tornar-se um castigo.

Há aqui um diálogo com a obra *Fausto*, de Goethe, que reaparece ao longo do conto: temos uma gargalhada "mefistofélica",[5] a oferta de dinheiro ao funcionário do hotel, a revelação de toda a verdade da História e a substituição de Zviazline por Ahriman. O tema do pacto com o diabo – que aparece no conto de 1930 – pode ser visto como uma espécie de ensaio técnico para o que viria a ser *Grande sertão: veredas* (1956), a obra-prima de Guimarães Rosa.

a trajetória

A narrativa "Chronos kai Anagke", que acompanha o jovem enxadrista Zviazline em seu primeiro contato com os demais competidores, toma outros contornos quando passa a se valer do elemento fantástico. Isso ocorre após o aparecimento da personagem descrita como uma espécie de grifo:[6]

> E viu na sua frente uma figura estranha de grifo, que relembrava os retratos de Satanás: fronte desmedidamente ampla; sobrancelhas oblíquas; olhos pequenos, maliciosos, faiscantes; nariz adunco como bico de falcão; lábios finos frisados por sorriso diabolicamente irônico (Rosa, 2011, p. 58).

O conto que até então respeitava as leis naturais, toma o caminho do fantástico e a personagem passa a vivenciar experiências extraordinárias e sobrenaturais. Esse é nosso ponto de partida para a construção da discussão: a mutação da narrativa ela mesma.

A narrativa permite certa dubiedade: não fica claro para o leitor se essa é a descrição de uma personagem fantástica, com poderes sobre-humanos, ou simplesmente de uma personagem humana que causa estranhamento em Zviazline. Nesse ponto retornamos ao conceito apresentado por Todorov: basta a hesitação para que estejamos diante do gênero fantástico. O ambíguo, uma marca registrada de Guimarães Rosa, se faz presente e contribui para que a narrativa se torne mais imprecisa e, portanto, mais misteriosa. Independente do objetivo de Rosa, é inegável que aqui há, sem dúvida, um estranhamento em relação a essa personagem descrita como alguém "que lembrava os retratos de Satanás".

Na sequência, a personagem protagonista volta a se encontrar com a figura estranha que havia visto antes e, depois de muito observar e conversar com o ser, temos um momento de reconhecimento.

---

[5] Em *Fausto,* Mefistófeles é o nome da personagem diabólica com a qual a personagem principal faz o pacto.
[6] O grifo é um animal fabuloso, com cabeça, bico e asas de águia e corpo de leão A águia representaria a sabedoria, e o leão, a força; o animal híbrido une as duas qualidades. Guimarães Rosa utiliza a descrição do grifo por ser uma figura do imaginário fantástico e a coloca deslocada para o convívio dos humanos como a representação do diabólico. É interessante notar que há também uma referência à imagem do grifo no conto rosiano "Cara de bronze" no qual temos a personagem Grivo.

> – "Vais já saber quem somos… Não foi sem um fim que te atraímos até aqui… Tu és o predestinado, o eleito para receber de nós a iniciação completa nos arcanos impenetráveis aos teus semelhantes, tão ávidos sempre do conhecimento da verdade!… Essa verdade, eu a lancei à Terra, velada pelas posições variantes inesgotáveis do xadrez, único tarot absoluto, chave de todo simbolismo!… Mas o que a Fatalidade lhes dera, só com o Tempo poderiam os humanos decifrar!… E, através dos séculos, o xadrez não foi para quase todos senão um jogo, para alguns uma arte, e uma ciência para muito poucos… Queres saber quem somos? Os que me julgam bom, denominaram-me Providência; os que me temem, chamam-me Destino… Contudo, não sou bom nem mau, pois maldade e bondade são sentimentos puramente humanos!… Quanto ao meu companheiro, deves conhecê-lo de sobra, pois está constantemente entre os homens… E ouve bem, a Terra, os humanos, e tudo o que fazem e desfazem teus semelhantes não passam de um reflexo desta partida milenar, que estamos jogando!… Cada lance nosso vos faz mover involuntariamente à superfície do vosso minúsculo planeta, como formigas inconscientes e vaidosas!…" (Rosa, 2011, p. 64-65).

Não é uma cena de reconhecimento típica na qual uma personagem reconhece outra que lhe é familiar ou que não havia reconhecido antes por alguma espécie de erro ou equívoco. Estamos diante de uma personagem que reconhece uma divindade, tal como ocorre no mito de Aracne (Ovídio, 2017, p. 317) que ao reconhecer Atena, e ao insistir em desafiá-la, tem um final trágico. Aqui Zviazline está diante de algo que lhe é dado e que ele não conhecia previamente: uma entidade que supera o entendimento e as expectativas do humano.

O fantástico aqui é fatal tal como nas tragédias antigas: "Mas o que a Fatalidade lhes dera, só com o Tempo poderiam os humanos decifrar! " (Rosa, 2011. p. 64), essa sentença é sintomática porque mais uma vez entrelaça duas potências e mostra como o humano é ínfimo diante de tais potências. Aqui tempo (Chronos) e destino (Anagke) estão entremeados e entrelaçados na narrativa, tanto na mesa de xadrez quanto no curso do universo e na vida de Zviazline. O que está por trás das linhas aparentes só pode ser desvendado com tempo. O milenar jogo de xadrez, que para os humanos é apenas um jogo, na narrativa é apresentado como um tabuleiro que determina os rumos da vida na terra: "Cada lance nosso vos faz mover involuntariamente à superfície do vosso minúsculo planeta, como formigas inconscientes e vaidosas!…" (Rosa, 2011, p. 65)

Estamos diante de uma narrativa que a um só tempo conversa com *Fausto* de Goethe – por sua carga enigmática ligada à busca do conhecimento filosófico – e contemporânea, ao apresentar uma personagem que de alguma forma é capaz de escapar à vontade e ao poder das divindades. Zviazline não é totalmente dono de seu destino, mas quando lhe é outorgado o poder de decidir, escolhe o caminho que parece menos sedutor, mas que ele espera que lhe garanta felicidade e tranquilidade constituindo-se um novo Ulisses. O arquétipo de Ulisses é presentificado em Zviazline quando ele decide deixar o enxadrismo e a glória que dele poderia advir.

era uma vez um herói: tempo, destino e antiguidade

O tema do jovem com poucos recursos que deseja alcançar um objetivo aparentemente impossível não é novidade na literatura. Se procurarmos personagens com objetivos ainda mais específicos, como o casamento, nos deparamos com obras como a narrativa bíblica de Jacó e Raquel, a história de "Aladim e a lâmpada maravilhosa",[7] diversos contos de fadas,[8] e a peça teatral *O mercador de Veneza*, de William Shakespeare. Na maior parte dos episódios dessa espécie, o herói deve demonstrar que possui recursos financeiros ou provar sua inteligência e/ou bravura para alcançar seu objetivo final; no conto rosiano não é diferente: a protagonista passa por uma prova intelectual a fim de obter recursos financeiros para realizar seu casamento.

Em "Aladim", a presença do fantástico se constrói através de um objeto mágico (a lâmpada) e uma criatura (o gênio) que auxiliam o protagonista a vencer os desafios que o separam de seu objetivo. Em *O mercador de Veneza*, o jovem Bassânio conta apenas com elementos convencionais – a sorte, a inteligência e a própria mulher amada – para alcançar seus propósitos. Nesse ponto, Zviazline se aproxima das duas personagens porque tem a chance de experimentar a ajuda do fantástico como Aladim, mas escolhe seguir o mesmo caminho que Bassânio.

No conto rosiano, Zviazline busca alcançar o casamento com a jovem Ephrozine, mulher que faz parte de seus sonhos de glória "doméstica".[9]

> Zviazline era talvez o mais novo dos concorrentes à sensacional disputa. Já conquistara, todavia, alguns louros importantes na curta carreira de amador, e trouxera da pequenina cidade natal, no coração da Ukraina, um mundo de esperanças e ilusões. Além de tudo era pobre, e o elevado prêmio em dinheiro permitir-lhe-ia desposar Ephrozine, figura gentil e mulher intimamente unida aos seus sonhos de glória (Rosa, 2011, p. 56).

Esse trecho talvez funcione como explicação para Zviazline ter escolhido o amor de Ephrozine e a vida simples em lugar do brilhantismo de ser um grande enxadrista e deter conhecimento ilimitado. O protagonista rosiano permanece inabalável em sua decisão mesmo depois de estar frente a uma escolha que alteraria para sempre o curso de sua vida. Zviazline não se deslumbra com a cidade grande nem se rende ao fascínio de poder e conhecimento irrestrito, contenta-se com o prêmio que lhe é devido e que será o bastante para alcançar seu objetivo.

Zviazline encarna, ainda, um paradoxo: ao mesmo tempo que é jovem, é também um vencedor promissor, é desdenhado e, ao mesmo tempo, temido pelos oponentes mais experientes: "Ele era o *parvenu*, o jogador moço e sem passado, e, principalmente a ameaça da geração nova, a luta certa, a resistência provável e a possível victoria" (Rosa, 2011, p. 56-57). O protagonista é uma personagem dupla, dúbia, ambígua, que dialoga diretamente com a atmosfera do conto rosiano. Zviazline têm muitas expectativas mas acredita ter encontrado o caminho que permitirá satisfazê-las.

---

[7] Narrativa presente na coletânea *As mil e uma noites.*

[8] "Com exceção do conto de fadas, todas as histórias sobrenaturais são histórias de terror, que nos obrigam a nos perguntar se o que se crê ser pura imaginação não é, no final das contas, realidade" (Penzoldt, P. *The Supernatural in Fiction*. Londres: Peter Nevil, 1952 apud Todorov, 2004, p. 41).

[9] Há algo de irônico na formulação rosiana.

O protagonista é posto em desvantagem quando é colocado em uma posição em que fica impossibilitado de saber se está diante de acontecimentos da realidade ou se trata-se de uma experiência de delírio: "O jovem enxadrista acordou cedo e bem-disposto. Como de costume, o criado lhe trouxe o café preto, ainda fumegante. E, logo após, começavam os efeitos estramonizantes de uma droga criminosamente misturada!..." (Rosa, 2011, p. 61). A partir desse momento, realidade, delírio e algo de sobrenatural se misturam na narrativa. O leitor, tanto quanto o protagonista, percebe-se envolvido em uma bruma da qual não consegue se desvencilhar.

O encontro dessas duas divindades representaria a inevitabilidade do trágico na vida do grande enxadrista. De um lado temos *Chronos*, o tempo, e de outro *Anagke* que não permite escapar a esse destino. As personagens fantásticas aparecem para o protagonista rosiano em um local em que muitas outras pessoas estão presentes, mas já no início do conto as duas personagens impressionam Zviazline tanto pela aparência quanto pelas ações:

> Zviazline aproximou-se dos dois jogadores, que pareciam estátuas de tão embrenhados na profundeza dos seus cálculos! Um deles era bem o seu antigo conhecido, o homem do clube, o personagem misterioso dos pesadelos. Envolvido em ampla capa preta, ele se delineava ao bruxuleio baço das tochas, como a silhueta fantástica de um morcego. O outro tinha cabelos e barbas cor de neve, mas a fisionomia austera e majestosa não era absolutamente a de um velho. Ele parecia acima das idades! Tinha uma ampulheta ao seu lado num canto da mesa. […] A atenção do moço voltou-se para o tabuleiro e as peças. Mas em vão tentou analisar a posição. Eles jogavam de uma maneira tão acima do seu entendimento, que a partida lhe pareceu um divertimento desordenado de crianças (Rosa, 2011, p. 63).

Ao mesmo tempo que experimenta um momento epifânico de reconhecimento de uma figura divina que já permeava seus sonhos, Zviazline, em sua insignificância, não é capaz de compreender as vontades e caminhos dos deuses. Em narrativas tradicionais e canônicas, frequentemente personagens humanas se veem frente a frente com personagens fantásticas e esse encontro determina seu destino.

Zviazline recebe a oferta de conhecimento infinito sem que o tenha pedido ou cobiçado, este talvez seja um contraste com o Fausto de Goethe que deseja este conhecimento. A personagem protagonista está diante de um dilema que não pode ser solucionado ou compreendido, uma encruzilhada: o destino só pode ser desvendado com o tempo e, quando é desvendado não há mais tempo para agir de acordo com a previsão. Essa constatação nos leva até o Oráculo, determinante em várias narrativas do mundo antigo.

as linhas tortas do oráculo

O que o oráculo realmente revela? O futuro, a verdade. Mas é um futuro turvo e a verdade aparece por caminhos tortuosos. O oráculo fala por enigmas e não deixa ver o fim, é traiçoeiro. O oráculo, essa força superior que antevê e tudo sabe mas que fala por enigmas, parece costurar tempo e destino em um tecido que, sendo infinito, pode ao

mesmo tempo romper-se inesperadamente. A ampulheta do tempo (*Chronos*) é frágil e o novelo do destino (*Anagke*) está sempre por um fio.

Zviazline, Aquiles, Páris, Macbeth e Édipo. Essas personagens têm em comum a experiência de estar diante de um dilema que tem o poder de definir o curso de suas vidas. Curiosamente, entre eles, apenas a personagem Zviazline – um Ulisses moderno – parece ter realizado uma escolha sábia: o retorno, a volta para a mulher escolhida[10] e a casa. Ulisses, em seu caminho de volta para casa, é seduzido e aprisionado pelas sereias, por Circe, por Calipso, por monstros, pelo naufrágio causado por Poseidon e uma infinidade de obstáculos, mas permanece perseverante em seu objetivo de rever Ítaca, Penélope e Telêmaco. Ulisses procura voltar para algo que já é seu, enquanto Zviazline quer voltar para algo que ainda pretende conquistar. Zviazline se aproxima de Ulisses porque ambos são reconhecidos como homens sábios e detentores de estratégias e artimanhas. O casal do conto rosiano parece ter se tornado tão feliz quanto Ulisses e Penélope ao final do poema épico.

Em outra narrativa temos personagens que fazem escolhas totalmente distintas quando julgam ter o destino nas mãos: três bruxas aparecem para Macbeth e profetizam seu futuro, que só parece se cumprir graças às suas próprias escolhas e decisões. Em *Édipo Rei* o destino é implacável e mostra que quanto mais dele se procura fugir mais impossível se torna adiar sua concretização. Os pais do príncipe troiano Páris/Alexandre recebem um oráculo com a previsão de que ele seria a causa da ruína de Tróia:

> Filho mais novo de Príamo e Hécuba. Um prodígio precedeu seu nascimento: já no termo da gravidez, a mãe sonhou que dava à luz uma tocha que punha fogo à cidadela de Tróia. Príamo pediu a explicação desse sonho a Ésaco (nascido de uma mulher chamada Arisbe), que afirmou que a criança que ia nascer causaria a ruína de Tróia e aconselhou-o a eliminá-la à nascença (Grimal, 2005, p. 355).

Inicialmente, os monarcas decidem obedecer ao oráculo a fim de evitar a previsão trágica, mais tarde decidem contrariá-lo e pagam com a vida deles e de seus súditos. Previsões e profecias sempre estiveram presentes nas mais diversas narrativas e as personagens responsáveis por essas previsões são constantemente associadas tanto à sabedoria e à divindade quanto ao mal, ao diabólico e ao inescapável. A profecia é sobre destino e sobre o que o humano é ou não capaz de fazer para modificá-lo.

Do início ao fim (a começar pelo título) a narrativa mimetiza um encontro com uma esfinge e, ao mesmo tempo, com um oráculo: avança permeada por palavras com significados múltiplos, enigmas e situações envoltas em penumbra e mistério. Se por um lado temos suspense, por outro, acompanhamos uma história aparentemente simples. Nessa dubiedade está o destino: a história de Zviazline, aparentemente simples esconde elementos complexos e determinantes. Mais uma vez encontramos em Zviazline um eco de Fausto quando a personagem rosiana reproduz o tema principal de Goethe.

Édipo escolhe seu destino sem ter a chance de uma previsão clara. Quando sabe da previsão funesta do oráculo de Delfos, foge de Corinto pensando deixar para trás a desgraça futura mas corre em direção àquilo que pensava ter escado. Ao final da peça temos a seguinte fala:

[10] A etimologia do nome Euphrosýne configura a escolha de Zviazline.

> ÉDIPO: Eu não saberia te dizer não: minha ansiedade é grande demais. Que confidente mais preciosa eu poderia ter senão tu, em meio a tal provação? Meu pai é Pólibo – Pólibo de Corinto. Mérope, minha mãe, é uma dória. Eu desfrutava o maior prestígio, entre os cidadãos daquela cidade, quando ocorreu um incidente, que merecia minha surpresa, sem dúvida, mas não que o levasse tão a sério como o levei. Durante um banquete, no momento do vinho, da embriaguez, um homem chamou-me "filho suposto". A expressão me incomodou, foi difícil suportar aquele dia, e logo no dia seguinte fui interrogar meu pai e minha mãe. Eles se mostraram indignados contra o autor dessas palavras; mas, embora a atitude deles me tranquilizasse, a expressão continuava a me ferir e aos poucos se alastrava em meu coração. Então, sem avisar meu pai nem minha mãe, parto para Delfos; lá chegando, Apolo manda-me embora sem sequer dignar-se a responder àquilo pelo qual eu viera, mas não sem antes predizer ao infortunado que eu tinha o mais horrível, o mais lamentável destino: eu estaria no leito de minha mãe, faria o mundo ver uma raça monstruosa, seria o assassino do pai de que eu nascera! Após ouvir isso, deixo Corinto e seu território para sempre, intempestivamente, fujo para lugares onde não pudesse ver se realizarem as ignomínias que o terrível oráculo me predizia. E eis que meu caminho me conduz ao lugar onde dizes que esse príncipe teria perecido… A ti, mulher, direi toda a verdade. No momento em que, seguindo meu caminho, me aproximava da encruzilhada, um arauto e, sobre um carro puxado por potros, um homem semelhante ao que me descreves vinham em sentido contrário. O guia e o próprio velho procuram afastar-me com violência. Encolerizado, golpeio o que pretende tirar-me do caminho, o condutor. Mas o velho me vê, espera o instante em que passo perto dele e de seu carro me desfere na cabeça um golpe com seu duplo chicote. Ele pagou caro por esse gesto! Num instante, atingido pelo bastão que eu empunhava, ele cai de costas do carro e rola pelo chão – e eu mato todos eles… Se alguma ligação existe entre Laio e esse desconhecido, há nesta hora um mortal que tenha mais a temer do que este que vês? Há homem mais abominado pelos deuses? Estrangeiro, cidadão, ninguém mais pode receber-me em sua casa, dirigir-me a palavra, todos devem repelir-me. Pior ainda, eu mesmo descubro hoje ter lançado contra mim essas imprecações. Maculo a esposa do morto ao tomá-la entre estes braços que fizeram perecer Laio! Sou então um criminoso? Serei completamente impuro? Terei que me exilar, e exilado não mais rever minha gente, não mais pisar o solo de minha pátria? Caso contrário, correria ainda o risco de entrar no leito de minha mãe e tornar-me o assassino de meu pai. Esse Pólibo que me engendrou e me alimentou. É um deus cruel que me reservou esse destino? Pode-se dizer isso, e sem erro. Ó santa majestade dos deuses, não, que eu jamais veja esse dia! Ah! melhor partir e desaparecer do mundo dos humanos antes que tal infortúnio venha manchar minha fronte! (Sófocles, 2016, p. 49-52).

Nesse momento, Édipo pensa ser apenas um assassino comum e já se espanta com essa perspectiva. Ainda julga estar hábil para fugir à previsão do oráculo apolíneo. Mas Jocasta – que já conhece a previsão pois a recebeu no nascimento de seu filho – e, igualmente o leitor preveem, sem necessitar do auxílio oracular, a descoberta iminente. Aristóteles seleciona *Édipo Rei* como a peça trágica por excelência, e vale-se do texto como base para sua teoria do gênero dramático, e como ilustração da teoria das três unidades.

Cassandra[11] é uma personagem mitológica que possui uma trajetória semelhante à de Édipo: os dois conhecem o destino de antemão – Cassandra talvez um pouco mais

[11] "Cassandra é filha de Príamo e Hécuba, é irmã gêmea de Heleno. Quando eles nasceram, Príamo e Hécuba deram uma festa no templo de Apolo Timbreu, situado fora das portas, a uma certa distância de Tróia. À tarde, partiram, esquecendo-se das crianças, que passaram a noite no santuário. […] Posteriormente as crianças revelaram o dom da profecia, que lhes tinha sido comunicado pela 'purificação'

que Édipo já que é ela quem recebe as previsões sem a necessidade de consultar um oráculo – e não conseguem escapar do fim trágico. A jovem recebe o dom da previsão, mas como quase sempre ocorre, trata-se de um dom que vem acompanhado de uma maldição: a jovem princesa troiana recebe também a descrença de todos os que a cercam. Quando ela prevê a queda de Tróia, os cidadãos troianos não lhe dão crédito e recebem Páris Alexandre de volta na cidade. Mais uma vez é possível assistir à inescapabilidade do destino: Cassandra sabe o que vai acontecer, mas é incapaz de impedir. Em se tratando de divindades, é notável que Cassandra recebe esse dom de Apolo, mesmo deus responsável pela morte de Aquiles, na versão de Ovídio.

Na mitologia, o herói Aquiles, sabendo de sua morte iminente em Tróia – Aquiles tem a chance de escolher entre uma vida longa e tranquila na Grécia ou uma vida curta mas cheia de glórias ao participar da Guerra de Tróia –, escolhe morrer jovem e ser lembrado pelos séculos. Zviazline, não segue o modelo desses heróis e escolhe o caminho oposto: a felicidade simples e imediata da Ucrânia (a nova Ítaca) em detrimento do conhecimento total e irrestrito. Não é possível ao leitor saber qual seria o destino do jovem enxadrista se ele fizesse outra escolha (se é que assim podemos chamar uma vez que o Destino é quem possui as rédeas), mas é notável que outras personagens que escolheram conhecer além do que deveriam (Pandora, Adão e Eva) se deparam com consequências funestas.

Apesar de Aquiles ser um dos protagonistas da *Ilíada* e seus feitos serem descritos na obra, sua morte é narrada na *Metamorfoses* de Ovídio como pouco heroica.

> No meio da carnificina, descobre Páris a desferir alguns dardos
> Sobre aqueus desconhecidos. Dá sinais de que é um deus
> e adianta: “Por que desperdiças flechas no sangue do povo?
> Se os teus te preocupam, volta-te para o neto de Éaco
> E vinga os teus irmãos mortos!” Depois de o informar
> e lhe mostrar o filho de Peleu com seu ferro na mão
> prostrava corpos troianos, volta para este o arco de Páris
> e, com sua mortífera destra, dispara seta infalível. Se coisa houve
> de que, depois da morte de Heitor, o velho Príamo pudesse alegrar-se
> foi esta. Tu, Aquiles, o vencedor de tão grandes guerreiros,
> foste vencido pelo medroso raptor de uma grega casada!
> Ora, se houves de cair em feminino combate,
> Melhor fora que caísses à marcha de Termodonte.
> O terror dos Frígio, glória e proteção dos Pelasgos,
> O neto de Éaco, chefe invencível na luta, fora consumido pelo fogo.
> O deus que o havia armado era o mesmo deus que o consumia.
> É apenas cinza. Do tão grande Aquiles resta apenas um não sei quê
> que mal enche uma pequena urna. Mas a sua glória, que enche
> o universo inteiro, essa vive. Esta é a medida proporcional
> a tão grande herói, e por ela, o filho de Peleu é igual a si mesmo.
> e nem conheceu o Tártaro, morada das sombras.
> (Ovídio, 2017, p. 667)

das serpentes. Outra lenda conta como Cassandra obteve do próprio Apolo o dom da profecia. O deus, enamorado dela, tinha-lhe prometido que lhe ensinaria a adivinhar o futuro, se ela cedesse aos seus desejos. Cassandra aceitou a proposta e recebeu as lições do deus, mas, uma vez ensinada, esquivou-se. Então Apolo cuspiu-lhe na boca, retirando-lhe, não o dom da profecia, mas sim o da persuasão” (Grimal, 2005, pp. 76-77).

Apolo – deus do oráculo de Delfos e protetor de Tróia – incita Páris a matar Aquiles e vingar as vidas troianas ceifadas. Mais uma vez – na *Ilíada* é comum a presença e intervenção das divindades – temos uma divindade que, através de seus conselhos, faz com que a previsão oracular se cumpra e que Aquiles morra em Tróia. Os deuses parecem alimentar-se de carnificina e destruição, são colocados de um lado da disputa, mas nem sempre parecem favorecer seus protegidos. Eles têm sede de sangue, parecendo não se importar de onde ele venha. Quando Tróia já caiu e inúmeros guerreiros foram mortos, Apolo ainda está sedento e incita Páris a provocar a morte de Aquiles.

Macbeth, por sua vez, é confrontado por seu destino mas, tal como o de Édipo, parece enevoado e difícil de interpretar. A sina de Macbeth parece com a descrição que a personagem faz do dia: feio e belo ao mesmo tempo.

> TODAS: As três bruxas, mãos unidas, por estradas não batidas, por mar e terra se vão. Três para ti, três a mim. três para nove no fim. Silêncio! O encanto está pronto. (Entram Macbeth e Banquo).
> MACBETH: Nunca vi dia assim, tão feio e belo.
> BANQUO: A que distância ainda se encontra Forres? Quem são essas criaturas tão mirradas e de vestes selvagens, que habitantes não parecem da terra e, no entretanto, nela se movem? Acaso tendes vida? Sois algo a que perguntas dirijamos? Pareceis compreender-me, pois a um tempo levais os dedos ósseos a esses lábios encarquilhados. Quase vos tomara por mulheres; no entanto vossas barbas não me permitem dar-vos esse nome.
> MACBETH: Respondei, se puderdes: quem sois vós?
> PRIMEIRA BRUXA: Viva, viva Macbeth! Nós te saudamos, thane de Glamis!
> SEGUNDA BRUXA: Viva, viva Macbeth! Nós te saudamos, thane de Cawdor!
> TERCEIRA BRUXA: Viva Macbeth, que há de ser rei mais tarde!
> BANQUO: Meu bondoso senhor, por que motivo vos mostrais assustado, parecendo recear o que de ouvir é assim tão belo? Em nome da verdade, imaginárias sereis realmente, ou o que mostrais por fora? Meu nobre companheiro foi saudado com títulos, por vós, de atual valia e grande predição de haveres nobres e de real esperança, que parece deixá-lo arrebatado. Porém nada me dissestes. Se podeis ver a seara do tempo e predizer quais as sementes que hão de brotar, quais não, falai comigo, que não procuro nem receio vosso ódio ou vosso favor.
> PRIMEIRA BRUXA: Salve!
> SEGUNDA BRUXA: Salve!
> TERCEIRA BRUXA: Salve!
> PRIMEIRA BRUXA: Menor do que Macbeth, porém maior!
> SEGUNDA BRUXA: Não tão feliz, mas muito mais feliz!
> TERCEIRA BRUXA: Gerarás reis, embora rei não sejas! Assim, viva Macbeth e viva Banquo!
> PRIMEIRA BRUXA: Viva Banquo e Macbeth! A todos, viva!

> MACBETH: Um momento, oradoras imperfeitas. Falai-me mais um pouco. Pela morte de Sinel eu fiquei thane de Glamis. Mas, Cawdor, de que jeito? Vive o thane de Cawdor, gentil-homem muito próspero; e ser rei ultrapassa os horizontes da crença tanto ou mais do que ser Cawdor. Dizei de onde tirastes tão insólita notícia e por que causa nos fizestes parar nesta charneca desolada, com saudações proféticas? Intimo-vos a me falar. (As bruxas desaparecem).
> BANQUO: A terra tem borbulhas, tal como a água. Elas são justamente isso. Mas para onde sumiram?
> MACBETH: No ar; e tudo quanto nos parecia ser corpóreo se fundiu como ao vento nosso anélito. Oh! se tivessem demorado um pouco!
> BANQUO: Aqui estiveram, mesmo, essas criaturas sobre que conversamos, ou teríamos comido da raiz malsã que deixa prisioneira a razão?
> MACBETH: Reis, vossos filhos?
> BANQUO: Chegareis a rei.
> MACBETH: E assim, thane de Cawdor. Não foi isso?
> (Shakespeare, s.d, p. 7-8).

Macbeth e Lady Macbeth – tal como Páris ao sequestrar Helena – não se contentam em apenas esperar que a previsão se cumpra e procuram abreviar o tempo; mais uma vez estamos diante do Tempo, que, furioso pela intervenção humana em seu curso, conduz a um destino funesto. Quando Macbeth procura decifrar a previsão das bruxas e entender como será possível que ele se torne rei, as entidades desaparecem sem responder ao questionamento da personagem. Esse é outro ponto que permite um diálogo entre Macbeth e Páris: durante o julgamento de beleza no qual escolhe Afrodite como a deusa mais bela, Páris não é informado sobre como alcançaria as recompensas prometidas pelas deusas caso as escolhesse.

Todas essas personagens estão diante de um oráculo e uma previsão, de alguma forma funesta, e quase todos escolhem se arriscar em busca da glória: Macbeth quer ser rei, Aquiles quer imortalizar seu nome, Páris quer permanecer junto da mulher mais bela do mundo. De todas essas personagens Édipo parece a mais trágica porque não escapa da verdade diante de seu nariz, ele quer driblar o destino catastrófico previsto e cai nas malhas das moiras.

Zviazline não dribla o destino ou o tempo porque não é capaz de fazê-lo, mas quando lhe é dado escolher seu futuro se mostra sábio o bastante para se apegar ao que o seu coração deseja desde o início, antes que ele houvesse encontrado o Tempo e o Destino e entrevisse o futuro. Apesar da turbidez da experiência, consegue escolher com clareza e discernimento e ao final da narrativa seu destino parece desviar-se do nefasto destino das outras personagens.

O oráculo escreve por linhas tortas e fala através de enigmas: os deuses não são confiáveis. Quando há uma previsão vinda da divindade quase sempre não há um tempo determinado para que ela se cumpra e, por mais que os humanos tentem evitá-la – como ocorre no caso de Édipo – ou tornar seu acontecimento mais célere – como é o caso de Macbeth – tais atitudes em nada parecem alterar o curso do destino. O que já foi determinado pelos deuses não parece passível de mudança ou retificação, não há escapatória ao que já está previsto.

anagke

A tradução de *Anagke* é fatalidade. Se analisamos os acontecimentos que acompanham Macbeth, Páris, Aquiles e Zviazline o tempo está invariavelmente atrelado ao destino dessas personagens e parece contribuir para que o final seja fatal e inevitável. Embora a personagem esteja de posse de informações sobre os acontecimentos futuros, não é capaz de escapar do que os deuses decidiram.

Anagke é a deusa do destino que porta um fuso, o fio do destino. Nem mesmo os deuses têm o poder de alterar o curso desse fio. Se a divindade não tem poder de escrever por cima do que as Moiras determinaram, como poderia um humano resistir ao poder do que foi estabelecido pelo oráculo do destino? Ela simplesmente "cancela" a construção do autor e desvia a linha do gênero: Zviazline.

Para o humano é impossível conhecer de antemão o tempo oportuno, o momento da oportunidade. O homem está à mercê do oráculo e do destino: quando um parece estar a seu favor, o outro mostra mais à frente que nada era como previsto. Quando há tempo não há forma e quando há ferramentas parece não haver tempo. O humano está constantemente diante desse paradoxo que o faz prisioneiro de uma vontade superior e incontornável.

Guimarães Rosa encerra sua narrativa envolta em mistério caindo no mundo ordinário: não nos deixa saber se Zviazline é feliz com sua escolha ou se ele se arrependeu, como Aquiles. Sabemos o que aconteceu ao protagonista como se houvéssemos recebido uma notícia de jornal, mas não nos é informado o estado de espírito da personagem. Rosa parece ter buscado não apenas palavras na Antiguidade, mas numa forma de narrar que entrega ao leitor um conto que permanece ambíguo até o fim, o mistério não é resolvido e isso permite que a narrativa alcance um patamar ainda mais enigmático e soturno.

Rosa constrói um conto que por sua ambiguidade nos remete à imagem de um labirinto: quanto mais próximo da saída ou da liberdade a personagem está, mais distante e próxima da prisão se encontra: quando Zviazline consegue desvencilhar-se das divindades e vencer a competição, fica para sempre impedido de jogar xadrez: apesar de conservar a vida, seu destino é trágico.

referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética.* Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

CARVALHO, Sérgio. Ananke ou o conceito de destino em Freud. *Arquivos Brasileiros de Psicologia Aplicada*, v. 25, n. 4, p. 31-37. Disponível em: https://periodicos.fgv.br/abpa/article/view/17016/. Acesso em: 2 fev. 2025.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana.* Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2005.

HENRIQUES, Ana Cândida Vieira. *Zoroastrismo da pérsia e catolicismo romano*: um estudo comparado entre concepções escatológicas. 2019. Tese (Doutorado em Ciências das Religiões) – Centro de Educação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, 2019.

HESÍODO. *Teogonia.* Tradução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

OVÍDIO. *Metamorfoses.* Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PLATÃO. *Protágoras.* Tradução de Eleazar Magalhães Teixeira. Fortaleza: Edições UFC, 2016.

ROSA, João Guimarães. *Chronos kai anagke (tempo e destino).* In: ROSA, João Guimarães. *Antes das Primeiras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth.* Tradução de Nelson Jahr Garcia. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000081.pdf. Acesso em: 2 fev. 2025.

SÓFOCLES. *Édipo Rei.* Tradução de Paulo Neves**.** Porto Alegre: L&PM Pocket, 2016.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica***.** Tradução de Maria Clara Correa Castelo. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TUPIASSÚ, Amarílis. Um quase inédito Guimarães Rosa (ou notas para compreender conto "Chronos kai anagke" (Tempo e destino). *Asas da palavra.* v. 11, n. 1, 2007. Disponível em: https://doi.org/10.17648/asas.v11i1.1966. Acesso em 2 fev. 2025.

Sob os pés, meu corpo inteiro (2018), de Márcia Tiburi, e _A nova ordem_ (2019), de Bernardo Kucinski: leituras distópicas do Brasil contemporâneo

Sob os pés, meu corpo inteiro *(2018), by Márcia Tiburi, and* A nova ordem *(2019), by Bernardo Kucinski: Dystopic Readings of Contemporary Brazil*

Autoria: Antonio Rediver Guizzo
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-6583-8205
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6020480281363371
Autoria: Angélica Meirelles Oliveira
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-2941-0375
Lattes: https://lattes.cnpq.br/9867541931883367
Autoria: Edriani Backes Pereira
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-6683-5540
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9668969193137836

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.221459
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/221459
Recebido em: 07/04/2024. Aprovado em: 28/01/2024.
Editores responsáveis: Leandro Antognoli Caleffi e Bruno Vitorino.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, SP, n. 25, jul./dez. 2024. eISSN: 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/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
GUIZZO, Antonio Rediver; OLIVEIRA, Angélica Meirelles; PEREIRA, Edriani Backes. Sob os pés, meu corpo inteiro (2018), de Márcia Tiburi, e A nova ordem (2019), de Bernardo Kucinski: leituras distópicas do Brasil contemporâneo. *Opiniães*, n. 25, jul./dez. p. 336-352, 2024. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.221459. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/221459. 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 *Opiniães* 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.

Sob os pés, meu corpo inteiro (2018), de Márcia Tiburi, e *A nova ordem* (2019), de Bernardo Kucinski: leituras distópicas do Brasil contemporâneo[1]

Sob os Pés, meu Corpo Inteiro *(2018), by Márcia Tiburi, and* A nova ordem *(2019), by Bernardo Kucinski: Dystopic Readings of Contemporary Brazil*

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.221459

Antonio Rediver Guizzo[2]
Professor Adjunto da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila), Foz do Iguaçu, PR, Brasil.
https://orcid.org/0000-0002-6583-8205
http://lattes.cnpq.br/6020480281363371
antonio.guizzo@unila.edu.br

Angélica Meirelles Oliveira[3]
Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila), Foz do Iguaçu, PR, Brasil.
https://orcid.org/0000-0002-2941-0375
https://lattes.cnpq.br/9867541931883367
angelicameirelles25@gmail.com

[1] Este artigo participa do projeto de pesquisa "Imaginários da violência na literatura latino-americana – literaturas do fim do mundo", financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) através de Bolsa de Produtividade em Pesquisa – CNPq – PQ-2.
[2] Doutor em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Professor Adjunto da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila). Professor no curso de graduação Letras – Espanhol e Português como Línguas Estrangeiras (LEPLE). Professor do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (PPGLC-Unila). Bolsista de Produtividade CNPq – PQ-2.
[3] Pós-graduação lato sensu em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, pelo Centro Universitário Dinâmica das Cataratas (UDC-2013). Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Literatura Comparada (PPGLC), pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila). Professora da Educação Básica no município de Foz do Iguaçu, PR.

Edriani Backes Pereira[4]
Aluna especial do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (PPGLC) da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila), Foz do Iguaçu, PR, Brasil.
https://orcid.org/0000-0002-6683-5540
http://lattes.cnpq.br/9668969193137836
adri.ane.backes@gmail.com

[4] Aluna especial do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (PPGLC) da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila). Graduada em História pela Universidade Cesumar (Unicesumar) e pós-graduada em Educação Especial e Inclusiva e em Psicologia Educacional (Uniasselvi). Professora de História, Geografia, Sociologia, Artes e Música na rede Estadual e privada de Foz do Iguaçu, PR. Professora Regente na APAE de Porto Alegre (RS). Especializada em Educação Especial e Inclusiva.

Resumo
Neste artigo, analisamos comparativamente dois romances distópicos brasileiros contemporâneos, *A nova ordem* (2019), de Bernardo Kucinski, escrito antes da pandemia de Covid-19 e logo após o início do governo de Jair Bolsonaro, figurando caricaturalmente o destino de um país sequestrado por forças antidemocráticas e movido por um projeto nacional liderado pelos interesses de militares, evangélicos e do agronegócio; e *Sob os pés, meu corpo inteiro* (2018), de Márcia Tiburi, em que, através de um diálogo entre o passado ditatorial e a ascensão da extrema direita ao poder, figura uma São Paulo assolada pela devastação ambiental e aterrorizada pela violência de um governo totalitário. A partir de diferentes autores que estudam o fenômeno do crescimento do gênero distópico na contemporaneidade e suas causas, observamos que ambas as obras analisadas poderiam ser consideradas novelas de intervenção (como Kucinski define seu romance), visto que, frente a ascensão de um governo com características autocráticas no país, os romances se utilizam amplamente de elementos do mundo extratextual para aproximar os enredos do presente e do cotidiano vivenciados pelos leitores e, assim, contextualizar o teor crítico da narrativa e promover uma reflexão a materialidade histórica em que vivemos.

Palavras-chave
Literatura brasileira contemporânea. Distopia. Novelas de intervenção. Democracia em crise.

Abstract
In this article, we comparatively analyze two contemporary Brazilian dystopian novels: *A nova ordem* (2019), by Bernardo Kucinski, written before the pandemic period and shortly after the beginning of Jair Bolsonaro's government, depicting the fate of a country kidnapped by anti-democratic forces and moved by a national project led by the interests of the military, evangelicals and agribusiness; and *Sob os pés, meu corpo inteiro* (2018), by Márcia Tiburi, in which, through a dialogue between the dictatorial past and the rise of the extreme right to power, a São Paulo ruined by environmental devastation and terrified by the violence of a totalitarian government is represented. From different researchers who study the growth phenomenon of the dystopian genre in contemporary and its causes, we observe that both works analyzed could be considered intervention novels (as Kucinski himself defines his novel). In the face of the rise of a government with autocratic characteristics in the country, the novels make extensive use of elements from the extratextual world to bring the plots closer to the present and the daily life experienced by readers and, thus, contextualize the narrative critical content and promote a reflection on the historical materiality that we live.

Keywords
Contemporary brazilian literature. Dystopia. Intervention novels. Democracy in crise.

introdução

Neste artigo, inserido na área da literatura comparada, analisamos as obras *Sob os pés, meu corpo inteiro* (2018), de Márcia Tiburi, e *A nova ordem* (2019), de Bernardo Kucinski, narrativas em que se evidencia um intencional tom crítico em relação ao contexto sociopolítico contemporâneo, bem como o estabelecimento de relações entre o presente e o período da Ditadura Militar no Brasil.

Márcia Tiburi é autora de uma ampla e variada produção bibliográfica, que abrange desde a literatura infantil, *Filosofia brincante* (2010), até obras de divulgação filosófica de grande circulação – *Como conversar com um fascista* (2015) e *Feminismo em comum* (2018). Dentre os mais de vinte livros publicados, *Era meu esse rosto* (2012), *Olho de vidro* (2011) e *Magnólia* (2005) já foram indicados ao Jabuti. A trajetória da autora é protagonizada, sobretudo, por obras relacionadas a reflexões sobre a luta pela igualdade de direitos das minorias e sobre o contexto sociopolítico brasileiro – dois temas que atravessam de forma substancial o romance *Sob os pés, meu corpo inteiro*.

Quanto ao estilo literário, Tiburi destaca que seus últimos romances publicados estão ligados à questão do exílio e revelam sujeitos viajantes ou perdidos entre mundos distópicos. As personagens figuram habitantes de corpos confusos, que vivem às margens entre tempos e espaços. "São todos sujeitos que partiram, que são incapazes de voltar, que voltam, quando voltam, para lugares que já não existem" (Tiburi, 2019, p. 45). Em relação ao livro *Sob os pés*, *meu corpo inteiro*, a autora afirma que é um romance de cunho político no sentido real da palavra.

> Ele fala da importância da memória e de sermos todos, querendo ou não, vítimas da história da qual muitas vezes nos recusamos a fazer parte. É o romance no qual a figura da mulher dupla deve mostrar esse enigma da vida: viver pela metade, viver no mundo sem aquilo que o liga ao mundo. Viver relacionado com o objeto perdido, tornar-se estranho a si mesmo e buscar desesperadamente um retorno à casa quando ela já não existe mais (Tiburi, 2019, p. 47).

Em *Sob os pés, meu corpo inteiro*, acompanhamos a história de Lúcia através do ponto de vista narrativo da própria protagonista. No presente do romance, a personagem vive em uma São Paulo distópica – na dimensão política, fanáticos religiosos e um permanente Estado de Exceção, também relacionado a aspectos históricos do período da Ditadura Militar, estruturam o cenário; na dimensão ambiental, crises hídricas e a poluição tornam São Paulo uma cidade quase inóspita, na qual máscaras de gás são um acessório obrigatório. Apesar dos elementos distópicos presentes no enredo, as relações com o contexto político e social brasileiros contemporâneos são evidentes, característica composicional que torna ainda mais intensa a experiência da leitura e o potencial crítico da obra. Além da dimensão social e política, a construção em primeira pessoa leva o leitor a uma imersão nas emoções e experiências de Lúcia, expondo outra face da personagem, na qual as cicatrizes da tortura vivida e a tentativa de reconstrução de laços familiares destruídos pela Ditadura Militar constituem uma subjetividade fragmentada.

Bernardo Kucinski também é um escritor reconhecido por tratar de temas relacionados a Ditadura Militar e o contexto sociopolítico brasileiro. Seu primeiro livro, *Pau de arara* (1971), escrito na França em parceria com Italo Tronca, é considerado a primeira obra que denuncia sistematicamente as arbitrariedades, violações e horrores que

aconteceram no Brasil durante o regime militar. Na literatura, Kucinski estreou somente em 2011, com a obra *K. Relato de uma busca,* na qual narra a experiência do pai de Ana, professora de Química da USP que, em 1974, foi presa, torturada e morta pela Ditadura Militar. O romance explora os sentimentos de culpa, dor e angústia do pai na tentativa frustrada de encontrar a filha e elucidar o que lhe aconteceu, e expõe ao leitor as violências cometidas pelo Estado durante o período da Ditadura Militar (a narrativa foi finalista do prêmio São Paulo de Literatura e do prêmio Portugal Telecom em 2012).

Segundo Ernani Mügge (2015), a obra *K. Relato de uma busca* explora na tessitura ficcional referências a contextos geográficos, sociais, políticos e econômicos do período retratado, assim como faz referências a personalidades da época, enriquecendo a narrativa com elementos do mundo extratextual e conferindo, dessa forma, uma aproximação singular com a história da Ditadura Militar. Para Mügge (2015), tal estratégia composicional possibilita ao leitor uma consciência da realidade extratextual ao longo do processo de leitura e, desse modo, atua como complemento do texto histórico. Na avaliação do pesquisador, o livro de Kucinski congraça habilmente duas áreas do conhecimento, a História e a Literatura.

Essa mesma característica pode ser encontrada em *A nova ordem* (2019) e em *O colapso da nova ordem* (2022), sendo que esta última dá continuidade ao enredo iniciado na obra anterior. Entretanto, já não encontramos apenas traços de um passado histórico nas obras, mas acontecimentos presentes, diretamente relacionados ao governo da época, como também alguns elementos do enredo que vieram a se concretizar na realidade política do país, demonstrando a contundência do olhar crítico do escritor, capaz de antecipar consequências das ações governamentais vivenciadas no período.

A nova ordem (2019) foi escrita antes da pandemia de Covid-19 e logo após o início do governo de Jair Bolsonaro, e retrata de maneira irônica e hiperbólica o destino de um país sequestrado por forças antidemocráticas e movido por um projeto nacional liderado pelo agronegócio, por militares e por religiosos, no qual a maior parte da população torna-se desnecessária aos interesses econômicos e, logo, descartável. *O colapso da nova ordem* (2022), por sua vez, foi escrita após o período pandêmico e durante o final do governo de Jair Bolsonaro, e também figura caricaturalmente um Brasil afligido por uma pandemia e sob a gestão de um governo ainda mais cruel e ambicioso, que pretende utilizar a crise sanitária para amplificar e concluir o projeto de exploração econômica do país iniciado em *A nova ordem.*

Nas seções subsequentes, buscamos aproximar comparativamente os romances *A nova ordem*, de Bernardo Kucinski, e *Sob os pés, meu corpo inteiro*, de Márcia Tiburi, a partir do gênero distópico, procurando caracterizar as obras como novelas de intervenção (como Kucinski mesmo define sua novela), visto que os dois livros recorrem a elementos do mundo extratextual para construir ficcionalmente formas totalitárias de governo e suas consequências funestas, ilustrando criticamente, através de elementos distópicos, os perigos do autoritarismo e os riscos à democracia presentes no cenário político e social contemporâneo, como também incentivando os leitores a refletir sobre esse momento.

1. Distopias: a temporalidade na constituição da crítica social

Gregory Claeys (2017) observa que a palavra distopia deriva de duas palavras gregas, *dus* e *topos*, que significam conjuntamente lugar doente, defeituoso, feio. Para o

autor, as narrativas distópicas acompanharam toda a existência da espécie humana; entretanto, a partir da modernidade, evidencia-se a transformação temática do gênero: enquanto no passado os medos naturais (deuses, monstros, eventos climáticos) foram protagonistas, desde o século XX as distopias são cenários para a figuração dos medos sociais (governos totalitários, perversão no uso da tecnologia, consequências da destruição ambiental), do medo da capacidade do homem de destruir a própria espécie.

Nas últimas décadas, pesquisadores e críticos têm observado a multiplicação das narrativas distópicas e apontado a percepção negativa das transformações políticas, sociais e econômicas contemporâneas como o *leitmotiv* da ascensão do gênero (Reati, 2006; Pérez Gras, 2017; Moylan, 2018; Gonnermann, 2019; Vassenden, 2022; Guizzo; Grade, 2022). Segundo Jill Lepore (2017), vivemos a era de ouro da distopia e das figurações pessimistas do mundo. Dias e Ribeiro (2021) também observam a transformação temporal e espacial de tais narrativas, da figuração de épocas futuras e espaços insólitos para enredos cada vez mais próximos do presente e do cotidiano do homem comum.

Na literatura distópica contemporânea brasileira, temas como a ascensão de governos totalitários ao poder e as consequentes ameaças à democracia, o radical agravamento das assimetrias econômicas e a progressiva degradação ambiental perpassam, além dos romances objetos deste estudo, diferentes obras publicadas nos últimos anos, tais como *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* (2018), *A morte e o meteoro* (2019), *Corpos secos* (2020), *Meu corpo ainda quente* (2020), *O riso dos ratos* (2021), *A extinção das abelhas* (2021), *De cada quinhentos uma alma* (2021), *O último gozo* (2021), *O deus das avencas* (2021), *O colapso da nova ordem* (2022), entre outros; sendo a figuração da pandemia causada pelo coronavírus SARS-CoV-2 e as consequências de políticas equivocadas adotadas pelo Governo Federal à época também presente nas obras mais recentes. Em outras palavras, é notável a gradativa progressão do pensamento distópico no imaginário social contemporâneo e a crescente figuração literária do fenômeno.

No romance *Sob os pés, meu corpo inteiro* (2018), é perceptível a construção temporal da narrativa através de um diálogo entre o passado ditatorial e a ascensão da extrema direita ao governo no país. Como dito anteriormente, o enredo se passa em uma São Paulo distópica, assolada pela devastação ambiental e aterrorizada pela violência de um governo totalitário. A narrativa se inicia com o retorno da protagonista Lúcia ao Brasil após muitos anos vivendo no exílio. Ela e a irmã Adriana haviam sido perseguidas, presas e torturadas durante a Ditadura Militar. Enquanto Adriana não sobreviveu, Lúcia conseguiu escapar. Porém, nome verdadeiro de Lúcia é Alice. A identidade falsa de Lúcia foi conseguida pela irmã para tentar fugir do país, e foi herdada por ela após o assassinato de Adriana pela Ditadura Militar.

No início da obra, ao visitar o cemitério em que o corpo da irmã havia sido sepultado, a protagonista reencontra seu nome escrito na lápide "Alice de Souza, nascida em 3/12/1953, falecida em 6/4/1972", e encontra, fortuitamente, Betina, a filha de sua irmã, que havia ido ao cemitério visitar o que acreditava ser a sepultura da tia – "Muita gente conseguiu fugir, como foi o caso de minha mãe, mas não de Alice. Ela morreu na tortura." (p. 14). Juntas, Betina, sem saber que visitava o túmulo da própria mãe, e Lúcia, ocultando a verdadeira identidade à sobrinha, vão protagonizar idas, vindas e impasses oriundos desse segredo e constituintes do arco narrativo familiar das personagens, a ser transpassado pelos traumas da ditadura e pelo presente desolador. Como afirma Tiburi, "Lúcia é uma personagem que representa o sujeito fraturado, que a literatura consegue

mostrar tão bem" (2019, p. 47). Lúcia também é uma personagem marcada por uma perspectiva pessimista e passiva diante do cenário trágico que se projeta, característica comum em personagens de distopias contemporâneas (Gonnermann, 2019).

Embora a figuração literária se localize no futuro, o manuseio intermitente entre o período histórico ditatorial e o presente totalitário da narrativa apresentam uma analogia crítica evidente ao contexto político vivenciado na época da escrita da obra. Como observa Bueno Arbo,

> Tal deslocamento nos permite fazer o que, de outra forma, fora da ficção, pareceria impossível: historicizar o presente, recontextualizar o presente, que aparece, na distopia como passado, de forma a vê-lo como parte do contínuo histórico, bem como especular sobre como teríamos chegado do presente do autor ao presente da narrativa (nosso futuro hipotético), o que exige que extrapolemos as premissas da nossa forma de vida e organização social às suas consequências lógicas (Arbo, 2022, p. 40).

Nesse ponto, as recorrentes referências ao presente contexto sociopolítico, econômico e ambiental brasileiro amplificam o tom crítico da obra, bem como objetivam conduzir o leitor à reflexão sobre a situação do país, sobretudo ao imprimir uma visão pessimista do possível futuro ao qual nos encaminhamos, como percebemos no diálogo entre Lúcia e Betina – "As coisas vão mal politicamente, a violência, o racismo, a alimentação industrial. Comemos plástico, […] a falta de água, Lúcia, não nos permitirá continuar nessa cidade." (p. 21). E o diálogo do presente da narrativa com o passado ditatorial também explicita o propósito da obra de compreender o momento atual como a continuidade de uma tragédia anterior não devidamente exorcizada; ao contrário, precariamente silenciada durante a transição à democracia, transição marcada por políticas de anistia e de conveniente esquecimento dos crimes cometidos pelo regime.

> Tiburi, situada neste futuro pós-anos 2000, que agora é seu presente, lança um olhar para outro futuro, um futuro no qual sobrevivem as feridas da ditadura, impedidas de cicatrizar pelo silêncio. A relação, portanto, entre presente, futuro e História em Sob os pés, meu corpo inteiro nos leva a refletir sobre o passado do Brasil como não sendo, na verdade, passado; como não tendo tido de fato um fim. Nosso passado ditatorial e totalitário se faz sentir no presente, e a confusão sobre onde estamos e para onde vamos não é apenas especulativa, e sim real (Arbo, 2022, p. 39-40).

A partir dessa perspectiva, a obra intercala a rememoração da violência do regime militar – "Ela morreu na tortura […] Assassinada pelo Estado", (p. 10) – com a pulsão predatória do capitalismo neoliberal – "O coração gangrenado do capitalismo pulsa. Estamos no meio de uma de suas feridas" (p. 104) – e com as decisões equivocadas do governo da época nas áreas da segurança pública e proteção ambiental – "A violência real que governa a cidade sempre foi ocultada, assim como é a ameaça de retirada coletiva da população por falta de água" (p. 29). Conforme Jade Bueno Arbo (2022), em um futuro distópico e indeterminado, a falência do presente a partir de um passado não resolvido

caracteriza o jogo de aproximação e distanciamento entre a estrutura política ficcional e a estrutura política concreta, bem como permite estabelecer analogias entre a vida da personagem e a vida da autora, conforme Márcia Tiburi destaca:

> E foi assim que eu vi que eu mesma era duas. A que escreve e a que desenha. A que é professora de filosofia e a que é escritora. A que escreve *Sob os pés, meu corpo inteiro* conta a história de uma mulher que, depois de torturada e exilada, volta ao Brasil e retoma memórias que tinham ficado abandonadas na luta pela sobrevivência e na entrega a uma vida inexpressiva, secundária, banal. A que cria irmãs e mais irmãs em cenários de mulheres duplas (Tiburi, 2019, p. 36).

Enquanto em *Sob os pés, meu corpo inteiro* a protagonista da narrativa é oprimida pelas memórias traumáticas do regime militar, além de sofrer as consequências ecológicas e políticas do presente; em *A nova ordem*, Ariovaldo, o protagonista, é um dos agentes opressores do sistema político totalitário, cientista dedicado a manter o controle da sociedade através do desenvolvimento de um nanoprocessador, "Chip de Customização de Humanos Conformados", que objetiva suprimir paixões e bloquear funções críticas e analíticas da mente humana ao ser implantado no cérebro. Nesse ponto, a escolha composicional de Kucinski é por um narrador onisciente que revela a história de acordo com a perspectiva dos algozes, o que difere a obra da técnica testemunhal de Tiburi, como também da maioria dos romances distópicos (geralmente construídos a partir do olhar das vítimas do sistema).

A nova ordem, de forma ainda mais contundente de que *Sob os pés, meu corpo inteiro*, recupera elementos do mundo extratextual a fim de aproximar ficção e realidade e provocar nos leitores uma reflexão crítica sobre a situação política do país. O principal recurso composicional utilizado para esse fim são as notas de rodapé, nas quais o romance apresenta "Éditos", decretos promulgados pelo governo militar que assumiu o poder. Os éditos trazem diferentes medidas que dialogam especulativamente com a ideologia e as ações do governo que assumiu a presidência no ano de publicação da obra, tais como a privatização de todas as estatais, liberação de agrotóxicos, ampliação das áreas destinadas à exploração agrícola, fim de reservas indígenas, precarização da previdência social e das leis trabalhistas, extinção de cursos universitários das áreas de humanas, entre outras.

> Édito 4/2019 da Nova Ordem Social […] o artigo 3 extingue o Ministério dos Direitos Humanos e a Secretaria Nacional da Cidadania e federaliza o combate ao crime organizado; o artigo 4 declara caducos o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) e o Estatuto do Desarmamento; o artigo 7 cria o princípio da Exclusão de Ilicitude, popularizada como licença para matar, que impede o indiciamento de Policiais Militares por infrações no exercício de suas funções, mesmo em confrontos com morte; o artigo 8 cria o Termo Circunstanciado, que permite ao agente policial registrar um incidente resultante de abordagem, dispensando o B.O a Polícia Federal criou o corpo especial de Atiradores de Elite para abater criminosos (Kucinski, 2019, p. 29).

Também observamos referências à Ditadura Militar em *A nova ordem*, não através da rememoração como acontece em *Sob os pés, meu corpo inteiro*, mas, sobretudo, a partir de uma estrutura de repetição do passado no presente: a nova ascensão dos militares ao poder e a adoção de políticas de silenciamento, perseguição, tortura e morte de opositores (estes, na obra, são chamados de utopistas). Isto é, é como se Kucinski, a partir do tom icônico e farsesco com que a obra é construída, referenciasse a famosa frase atribuída a Karl Marx sobre a história acontecer primeiro como tragédia, depois como farsa.

No primeiro capítulo do livro, já encontramos a descrição do assassinato de vários professores e pesquisadores durante a "Operação Cátedra",[5] representando a morte do pensamento crítico. A forma da execução também se assemelha ao *modus operandi* de um regime militar – "Os soldados fazem com que os catedráticos se alinhem ao longo do fosso, do lado oposto ao dos montes de terra […] A um comando do coronel, os soldados metralham" (p. 19). Nesse diálogo entre elementos do passado e do presente do país, diferentemente de *Sob os pés, meu corpo inteiro*, que ocorre em um futuro não exatamente determinado, Kucinski localiza temporalmente *A nova ordem* no presente de sua publicação. Segundo o autor, a obra é uma "uma montagem de textos que […] já tinha escrito anos antes […] para intervir no momento atual. É uma novela de intervenção" (Kucinski, 2021, p. 130).

Na obra, os éditos e a violência do governo militar possibilitam a sujeição de praticamente todo o país, e as medidas governamentais adotadas pelo regime destinam-se ao benefício de militares, das igrejas evangélicas e do agronegócio (grupos de interesse predominante vinculados ao governo de Jair Messias Bolsonaro, recém eleito Presidente da República à época da escrita do romance); também o objetivo das políticas de repressão descritas na obra dialogam com as declarações oficiais de representantes do governo: combater toda a ideologia ou movimento não condizente com a família e os valores da Nova Ordem.

Outra característica em diálogo é o domínio através da desinformação e do medo, também explorado na narrativa: todos são obrigados a ter em seus celulares o aplicativo da Nova Ordem para receber automaticamente instruções e alertas; na televisão, é transmitida uma série sobre uma seita anticristã de vestes vermelhas que sacrifica criancinhas num ritual macabro; para conseguir a cooperação de religiosos, agentes mostram fotografias de igrejas fechadas na China, freiras violentadas por anarquistas na Espanha, mártires da igreja na Hungria. Na dimensão cultural, o Édito 10/2019 extingue a Lei Rouanet, o Fundo Nacional de Cultura, a Agência Nacional do Cinema e do Audiovisual (Ancine) e o Fundo Setorial do Audiovisual, além disso cria a Agência Nacional de Difusão dos Valores Morais da Nova Ordem (Andivano) com a atribuição de conceder o *Nihil Obstat* às novas produções culturais e compilar um *Index Prohibirotum* de obras nocivas à Nova Ordem (aqui uma referência explícita tanto à censura da Ditadura Militar quanto às críticas do governo brasileiro da época a políticas de incentivo cultural).

O controle total da sociedade, contudo, não ocorre nem pela violência nem pela manipulação ideológica, é o "Chip de Customização de Humanos Conformados", criado por Ariovaldo, que suprime os pensamentos divergentes e imprime os valores e diretrizes

[5] Para ilustrar o que queremos dizer com estrutura de repetição do passado, a "Operação Cátedra", por exemplo, pode ser relacionada ato realizado pelos militares durante a Ditadura Militar que ficou conhecido como o "Massacre de Manguinhos", quando, em 1970, dez cientistas do Instituto Oswaldo Cruz, hoje Fiocruz, foram sumariamente cassados e tiveram seus direitos políticos suspensos.

da Nova Ordem. O chip torna-se obrigatório e, após a implementação, a pessoa recebe o Certificado de Pessoa Customizada (CPC), necessário para obter emprego não manual ou ingressar no serviço público.

Como os estímulos de obediência e conformismo não se ajustavam à formação de mentes vocacionadas ao comando, Ariovaldo desenvolve o "Chip de Customização de Humanos Dirigentes" (CCHD), destinado às estirpes de dominação oligárquica identificadas através do cruzamento entre dados sobre patrimônio pessoal e a ideologia paterna. Aqui, a metáfora da manipulação artificial do cérebro humano figura uma crítica à estrutura de promoção de informações falsas, favoráveis ao governo da época, veiculadas por apoiadores por meio de redes sociais, prática que contribuiu para concretizar o apoio de milhares de pessoas ao governo. A diferenciação dos chips, por outro lado, parece criticar decisões políticas que privilegiaram e favoreceram setores específicos da sociedade.

2. Distopias: um alerta sobre o estado de exceção e a banalização da vida

Como observado na seção anterior, os dois romances, por meio de diferentes estratégias composicionais, mas ambos recorrendo a elementos do gênero distópico, constroem enredos em evidente diálogo com a situação política e social do país, a fim de expor criticamente ao leitor uma compreensão extratextual da realidade vivida. Leomir Cardoso Hilário, quanto ao gênero distópico enquanto ferramenta de análise da sociedade, observa que

> O romance distópico pode então ser compreendido enquanto aviso de incêndio, o qual, como todo recurso de emergência, busca chamar a atenção para que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos, embora já em curso, sejam inibidos (Hilário, 2013, p. 202).

Ao retomar a metáfora de Hilário (2013), Marcondes (2020) e Kruger e Marques (2020) corroboram a ideia de que essas distopias alertam para o "aviso de incêndio" e procuraram criticar a imobilidade da nação diante do avanço de um governo totalitário que se encaminha a uma evidente devastação cultural, social, ambiental e econômica. Marcondes, sobre a obra de Bernardo Kucinski, ainda afirma que o romance "como todo recurso de emergência, busca chamar a atenção para que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos […] sejam inibidos" (p. 88). Krüger e Marques, sobre a obra de Márcia Tiburi, retomam a metáfora e afirmam que a narrativa se compreende como o alerta, já que "é a projeção para o futuro, o aviso que permite que o pior seja evitado […] pois mesmo com as marcas dos seus danos – as cinzas – precisa ser apagado" (2020, p. 37).

Os traumas do período ditatorial e a inércia da sociedade frente a possível ascensão de uma nova forma de totalitarismo também é observado por Kruger e Marques em *Sob os pés, meu corpo inteiro*:

> Nessa obra, portanto, parece que o aviso é a retomada de uma história, os fatos que se repetem que direcionam para um acontecimento caótico e que foi vivenciado por muitos indivíduos que ainda estão vivos e que, interessantemente, parece se repetir com a mesma naturalidade anterior.

> O não estranhamento de muitos diante de fatos preocupantes também parecem reforçar uma sociedade apática, que acaba aceitando tudo aquilo que é retirado de direitos e/ou não suprido pelo estado, quando isso deveria ser uma das coisas que ele deveria fazer (Kruger; Marques, 2020, p. 45).

Marcondes (2020, p. 88), por sua vez, compreende *A nova ordem* como um "aviso com relação à sociedade brasileira atual, pois a analisa através da narrativa da experiência de sujeitos que assistem sem reagir à ascensão de um governo autoritário"; ou seja, as escolhas composicionais de Kucinski transparecem um caráter ainda mais emergencial à crítica estabelecida na obra.

Nesse sentido, o gênero distópico configura-se como o caminho temático e estético pelo qual os autores encontraram uma forma de figurar literariamente uma percepção de mundo que parece não ser possível de ser expressa através de uma tradição realista de representação. Entretanto, não há nenhuma intenção de que tais obras sejam lidas como exageros poéticos, fica evidente a intenção dos autores sobre a necessidade de tratá-las com mais seriedade.

Outro elemento de forte ligação entre os romances é a figuração da banalização da vida. No início da narrativa de Tiburi, o leitor é apresentado ao túmulo da irmã da protagonista, vítima da Ditadura Militar, "durante anos, pensei em visitar o túmulo em cuja lápide aparece meu nome" (p. 6), e a troca de identidades que possibilitou a Lúcia (Alice) sobreviver ao período.

> Ela morreu na tortura, finaliza como quem se concentra para conseguir dizer o que diz. Assassinada pelo Estado, é a conclusão que abre o chão e me faz ver um abismo onde a infelicidade tem milhares de rostos que me olham e não me veem (Tiburi, 2018, p. 10).

Contudo, a vida é apenas isso: sobreviver – "Viver e morrer são dois lados da mesma moeda […]. Respiro o ar pesado tomada por essa questão de tempo que é a vida" (p. 6); sobreviver em um mundo sem perspectivas, ter sobrevivido ao passado sem poder nomear a existência presente como uma verdadeira vida – "O túmulo com a bizarra pirâmide sem palavras talvez seja meu próprio e verdadeiro lugar no mundo, e estar viva talvez não passe de alucinação de um filme de terror." (p. 11). E esse estado de sobrevivência não marca exclusivamente a narradora, está presente em todas as partes, em todos os corpos que transitam a caótica São Paulo, na qual a morte é uma presença constante. Em um caos sem alternativa, mesmo o suicídio é visto apenas como paliativo – "Sei que o suicídio é apenas um modo de amenizar o peso desse fim que demorou tanto a chegar" (p. 131); entretanto é a escolha de muitos habitantes da cidade.

> Não há parapeito. Todas as janelas da cidade são fechadas por ordem judicial desde as últimas ondas de suicídio. A Câmara de Vereadores propôs uma lei que criminaliza a morte aplicada a si mesmo e pune o morto com proibição de funeral e o confisco dos bens (Tiburi, 2018, p. 142).

E somente a tomada de consciência da banalidade da vida que permite prosseguir – "[…] recobro a capacidade de tornar banal a vida, característica que me ajudou a chegar

até aqui" (p. 12). Entretanto, a precarização da vida, a transformação da população em *homines sacri* (Agamben, 2002), não atinge a todos igualmente.

> O shopping Higienópolis, ocupado por pessoas que antes moravam nas ruas, inclusive crianças, mantém uma loja do Starbucks no térreo como se nada de diferente tivesse acontecido […] Os guardas do café que impedem a invasão dos famintos têm metralhadoras nas mãos e permitem a entrada de quem está, segundo regras que eu desconheço, adequadamente vestido (Tiburi, 2018, p. 10).

Há a vigência de um Estado de Exceção que se expressa tanto no agravamento das assimetrias sociais, na constituição de hordas de habitantes excluídos de qualquer possibilidade de bem-estar social, quanto na confusão entre direito e violência, na supressão da lei, na suspensão de um ordenamento jurídico – "Na guerra entre bandidos e polícia quando já não se sabe mais quem é quem, nessa guerra comum em megalópoles gangrenadas, há certamente menos conjecturas a fazer do que balas perdidas" (p. 9).

Em *A nova ordem*, a banalização da vida e o Estado de Exceção são mais explicitamente apresentados. Como no já mencionado episódio "Operação Cátedra" que abre o romance, professores e pesquisadores universitários são presos, assassinados e enterrados clandestinamente, e a violência totalitária é transparentemente expressa no diálogo entre os personagens "– Morrer!? Você acha que vão nos matar!?/ – Não tenho a menor dúvida! Quando quis pegar meus rascunhos, o tenente disse que eu não ia mais precisar de papel nenhum" (p. 17).

A violência totalitária em *A nova ordem* também apresenta características mais destacadas ao recuperar a transparência da vida exposta à morte como elemento da estrutura política. De um lado, o soberano, de outro, o *homo sacer*; e o Estado de Exceção como regra – conforme destaca o personagem General Lindoso Fagundes, "o poder supremo, o de ditar quem pode viver e quem deve morrer" (p. 63). Mas não só, aliada à violência soberana, a técnica disciplinar de manipulação psíquica como mecanismo de coerção alcança outro patamar com o implante dos chips. A submissão dos indivíduos a imperativos ortopédicos e neuropédicos ocorre no nível cirúrgico da manipulação dos corpos.

Consequentemente, as tanatotécnicas da Nova Ordem também reavivam na memória dos leitores práticas das ditaduras militares ao determinarem os corpos não passíveis de luto. A ocultação dos cadáveres e o descarte coletivo de corpos são discutidos no romance a partir de critérios de viabilidade, rapidez, economia e não rastreabilidade. Assim surge a "Operação Quimera", que consiste em jogar os cadáveres no oceano (ação que revive na memória dos leitores uma das maiores atrocidades históricas cometidas pelas ditaduras militares na América Latina: o desaparecimento das vítimas).

> Amarraremos um lastro em cada corpo para impedir que flutuem e sejam avistados por alguma embarcação. – Quantos aviões serão necessários? Pergunta o general Epaminondas. Quem responde é o General-Brigadeiro Feitosa, o mais antigo do corpo de brigadeiros. – Dez Hércules, fazendo duas decolagens por dia. Em seis dias é possível dispor de seis mil corpos. Não é conveniente prolongar. Talvez um dia mais, se houver mau tempo (Kucinski, 2019, p. 29).

Em *Sob os pés, meu corpo inteiro*, a banalização dos corpos acontece através de semelhante expediente; entretanto, determinado por um recorte de classe – "Há cremações de todos os preços. Para os muito ricos, para os pobres, mas não para os miseráveis que são lançados em riachos. A prefeitura, ocupada em pintar de cinza a cidade, nem sempre recolhe os cadáveres abandonados pelas ruas" (p. 135).

Em *A nova ordem*, também a delimitação das vidas descartáveis ocorre progressivamente: a "Operação Cátedra" que elimina os intelectuais; a "Operação Sodoma" que elimina os homossexuais; a perseguição, prisão e execução continuada dos opositores; e, por fim, a "Operação Cândida" que visa a eliminação da crescente população de moradores de rua. Em síntese, a Nova Ordem conclui que "O Brasil da Nova Ordem não precisa de 210 milhões de habitantes. Basta um mercado interno de 30 milhões de famílias, já que o agronegócio é voltado essencialmente para a exportação" (p. 126). Além disso, o "saneamento demográfico", como é chamado no romance, engloba outras medidas que ecoam hiperbolicamente radicalismos racistas e excludentes que ressurgem nas redes sociais juntamente ao fenômeno da ascensão global da extrema direita

> E haverá outras ações, vamos deportar os negros retintos para a África, de onde nunca deveria ter saído, os chamados azulões, e haverá banimentos de indesejáveis, vamos expulsar bolivarianos, argentinos, vamos acelerar a esterilização das mulheres pobres, enfim, um conjunto de ações (Kucinski, 2019, p. 129).

Por fim, a tirania do cotidiano da Nova Ordem, "[…] ponto em que a decisão sobre a vida se torna decisão sobre a morte, e a biopolítica pode deste modo converter-se em tanatopolítica" (Agamben, 2002, p. 128), não se restringe apenas aos indesejáveis, o banimento (a matabilidade) também atinge ao Coronel Humberto Cardoso, condenado por traição em um julgamento no qual não se evidenciam provas. Esse acontecimento expressa outra característica da tirania, todos são *homines sacri* frente ao soberano, todos são passíveis de ficar à mercê da vida nua, qualificados pela matabilidade, pelo descarte motivado pela vontade soberana. Vontade que é indiscernível da lei no totalitarismo.

Últimas palavras: distopias, por quê? para quê?

As características representacionais e figurativas analisadas nas obras permitem observar a rememoração dos dramas da história do Brasil ditatorial, a figuração da reaparição contemporânea de um governo com tendências totalitárias e a conivência e engajamento de parte da população aos discursos e políticas de intolerância, segregação e ódio, evidentemente marcados por formas de racismo, machismo e classismo ainda mais virulentos. Adesão que ocorre não através de um golpe de Estado, mas de forma democrática (com ressalvas a indústria das *fake news*), através da eleição de um governo que desde o princípio deixou evidente as políticas sociais, culturais, ambientais e econômicas a serem adotadas; bem como do apoio popular à aprovação de tais políticas realizada por meios legítimos como decretos e leis. Em síntese, a ascensão consentida de uma política do ódio que, conforme Kiffer e Giorgi (2019), instituiu a necropolítica no lugar que outrora criamos um pacto civilizatório.

Essa inflexão contemporânea da democracia, consentida por parte significativa da população, eleva o gênero distópico (e as narrativas apocalípticas e pós-apocalípticas) à forma composicional privilegiada para a figuração da negatividade percebida nas transformações políticas, sociais, culturais, ecológicas e econômicas de nossa época. Figuração distópica que cria espaços e temporalidades cada vez mais próximos à nossa realidade presente, apontando para o sentimento de emergência do colapso e constituindo, de certo modo, distopias realistas – compartilhando cada vez mais traços de um realismo tradicional. Em outras palavras, se a distopia tomou o lugar da utopia na modernidade, como observa Pone (2014); na contemporaneidade, o gênero parece figurar contextos políticos e sociais que a representação realista tradicional não consegue satisfatoriamente responder (o que pode indicar o porquê autores brasileiros que nunca haviam transitado pelo gênero começam a publicar obras com características distópicas, como Natália Borges Polesso, Daniel Galera, Bernardo Carvalho e os próprios Bernardo Kucinski e Márcia Tiburi).

As ideias acima desenvolvidas sugerem que, possivelmente, uma das funções da literatura distópica de cunho político seja suscitar a reflexão crítica do leitor ao evidenciar as diferentes facetas do totalitarismo. Esse tom de denúncia é observável nas obras analisadas nesta pesquisa, que enfatizam perigos iminentes à democracia que surgem da manipulação da população através da disseminação do ódio contra opositores e grupos minoritários e do medo da criminalidade, da decadência moral e do colapso financeiro que supostamente seria perpetrado por um inimigo que, como afirma Clays (2017), é tanto mais eficaz quanto mais imaginário (o comunismo, a ideologia de gênero etc.).

A população – que tem o bem-estar social progressivamente precarizado em nome de políticas fiscais de austeridade que, na realidade, transferem os recursos públicos da educação, saúde e cultura para pequenos grupos de interesse econômico, e é preterida das condições necessárias para o exercício de uma cidadania plena –, sem compreender as reais causas estruturais da progressiva pauperização e iludida pelas promessas da meritocracia, embarca no discurso neoliberal contemporâneo; discurso este que apenas atualiza em outros termos a falácia do "Primeiro temos de fazer o bolo crescer para depois dividi-lo", como dito pelo ministro da economia da Ditadura Militar Delfim Netto (ministro entre 1967 e 1974).

Promover a reflexão crítica sobre essa realidade através de distopias evidentemente engajadas política e socialmente e reavivar a ideia de bem comum rechaçada pelo individualismo neoliberal parecem ser o objetivo de Márcia Tiburi e B. Kucinski. Os retratos do futuro apresentados nas obras aqui discutidas são mais presentes do que nunca, e é para essa proximidade que os autores convidam os leitores a refletir. São obras inquietantes e desconfortantes, sem arcos narrativos de redenção, sem finais felizes, e assim que pretendem emancipar seus leitores, conduzi-los a outra percepção do mundo, um mundo que não precisa ser distópico, mas, para isso, é preciso transformá-lo.

referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*: O poder soberano e a vida nua. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ARBO, Jade Bueno. Sob os pés, meu corpo inteiro, de Marcia Tiburi: uma reflexão sobre distopias passadas, presentes e futuras. *Tenso Diagonal*, n. 13, p. 29-42, 2022. Disponível em: https://www.tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/article/view/369. Acesso em: 20 jan. 2024.

ARBO, Jade Bueno. Pintaram tudo de cinza: Sob os pés, meu corpo inteiro. *PIXO - Revista de Arquitetura, Cidade e Contemporaneidade*, v. 3, n. 9, 2019. Disponível em: https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/pixo/article/view/17459. Acesso em: 20 jan. 2024.

CLAEYS, Gregory. *Dystopia*: A Natural History. A study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its literary Diffractions. Oxford: Oxford University Press, 2017.

DIAS, Ângela Maria; RIBEIRO, Maria Aparecida. Distopia na literatura e na arte contemporâneas: estéticas de resistência ou de submissão?. *Gragoatá*, v. 26, n. 55, p. 451-461, 2021. Disponível em: https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/49847. Acesso em: 20 jan. 2024.

GONNERMANN, Annika. The Concept of Post-Pessimism in 21st Century Dystopian Fiction. *The Comparatist,* v. 43, p. 26-40, 2019. Disponível em: https://muse.jhu.edu/article/739696/. Acesso em: 20 jan. 2024.

GRADE, Maíra Soalheiro; GUIZZO, Antonio Rediver. Como as distopias nascem? Literatura distópica contemporânea e a política brasileira. *Literatura e Autoritarismo*, n. 39, p. 87-98, 2022. DOI: https://doi.org/10.5902/1679849X67827. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/67827. Acesso em: 20 jan. 2025.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de Literatura*, v. 18, n. 2, p. 201-215, 2013. DOI: https://doi.org/10.5007/2175-7917.2013v18n2p201. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201. Acesso em: 21 jan. 2025.

KRÜGER, Luana Carvalho de; MARQUES, Eduardo Marks de. A ciclicidade distópica em Sob os pés, meu corpo inteiro, de Márcia Tiburi. *Litterata: Revista do Centro de Estudos Hélio Simões*, v. 10, n. 2, p. 35-52, 31 ago. 2021. Disponível em: https://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/2723. Acesso em: 21 jan. 2025.

KIFFER, Ana.; GIORGI, Gabriel. *Ódios políticos e política do ódio*: gestos e escritas do presente. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

KUCINSKI, Bernardo. *A Nova Ordem*. São Paulo: Alameda, 2019.

LEPORE, Jill. A Golden Age for Dystopian Fiction: What to Make of Our New Literature of Radical Pessimism. *The New Yorker*, New York, 29 de maio de 2017. Disponível em: https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/05/a-golden-age-for-dystopian-fiction. Acesso em: 21 jan. 2025.

MARCONDES, Thaís Sant'Anna. Tudo é invenção, mas quase tudo está acontecendo: B. Kucinski e A nova Ordem. *Revista Escrita*. n. 10, p. 85-99, 2021. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/49708/49708.PDF. Acesso em: 21 jan. 2025.

MOYLAN, Tom. Further Reflections on Being a Utopian in These Times. *Open Library of Humanities*, v. 4, n. 2, p. 1-11, 2018. DOI: https://doi.org/10.16995/olh.264. Disponível em: https://olh.openlibhums.org/article/id/4510/. Acesso em: 21 jan. 2025.

MÜGGE, Ernani. K. – relato de uma busca: a ficção a serviço da revisão da história nacional. *Signo*, v. 41, n. Especial, p. 95-104, 2016. Disponível em: https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/7331. Acesso em: 21 jan. 2025.

PÉREZ GRAS, María Laura. Novelas anticipatorias del siglo XXI: una aproximación a un género que crece en la Argentina en crisis. *Revista de Literaturas Modernas*, v. 47, n. 2, p. 87-108, 2017. Disponível em: https://bdigital.uncu.edu.ar/12393. Acesso em: 21 jan. 2025.

PONE, Pedro Felipe Martins. O momento histórico das distopias: Uma leitura de The Handmaid's Tale, de Margaret Atwood, e Never Let Me Go, de Kazuo Ishiguro através do conceito de forças produtivas. *RevLet: Revista Virtual de Letras*, v. 6, n. 2, p. 221-235, 2014. Disponível em: http://www.revlet.com.br/artigos/244.pdf. Acesso em: 12 fev. 2020.

REATI, Fernando. *Postales del porvenir*. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999). Buenos Aires: Biblos, 2006.

SILVA, Erico Monteiro da. A literatura distópica e a sua obscura utopia. *Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação*, v. 7, n. 12, p. 1375-1393, 2021. DOI: https://doi.org/10.51891/rease.v7i12.3580. Disponível em: https://periodicorease.pro.br/rease/article/view/3580. Acesso em: 21 jan. 2025.

SCHARGEL, Sergio; UCHOA, Camila Wielmowicki. Ecos de um totalitarismo brasileiro: entrevista com Bernardo Kucinski. *Revista Moara*, n. 59, 2021. Disponível em: https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/11747/8138. Acesso em: 21 jan. 2025.

TIBURI, Márcia. Entre Literatura e Filosofia: um relato. *Revista Cerrados*, v. 28, n. 51, p. 16-49, 2020. Disponível em: https://www.periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/28122. Acesso em: 20 jan. 2025.

TIBURI, Márcia. *Sob os pés, meu corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

VASSENDEN, Eirik. Hope in the Age of Dystopia: The Ghost in the Machine in Øyvind Rimbereid's Solaris korrigert. *Scandinavian Studies*, v. 94, n. 2, p. 221-243, 2022. Disponível em: https://sca.uwpress.org/content/94/2/221. Acesso em: 20 jan. 2025.

Expressões metarromanescas em Machado de Assis: o caso *Memorial de Aires*
Metarromantic Expressions in Machado de Assis: The Memorial de Aires *Example*
Autoria: Ghabriel Ibrahim Ermida Tinoco Alves
ORCiD: https://orcid.org/0009-0004-9953-8851
Lattes: http://lattes.cnpq.br/3891087589394589
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227319
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/227319
Recebido em: 23/07/2024. Aprovado em: 02/02/2024.
Editores responsáveis: Leandro Antognoli Caleffi e Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, SP, n. 25, jul./dez. 2024. eISSN: 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/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
ALVES, Ghabriel Ibrahim. Expressões metarromanescas em Machado de Assis: o caso do Memorial de aires. *Opiniães*, n. 25, jul./dez. p. 353-370, 2024. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227319. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/227319. 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 *Opiniães* 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.

expressões metarromanescas em machado de assis: o caso *memorial de aires*

Metarromantic Expressions in Machado de Assis: The Memorial de Aires *Example*

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227319

Ghabriel Ibrahim Ermida Tinoco Alves[1]
Mestrando no Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
https://orcid.org/0009-0004-9953-8851
http://lattes.cnpq.br/3891087589394589
ghabriel.ibrahim@hotmail.com

[1] Mestrando em Literatura Brasileira com foco em Letras Coloniais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Resumo
O artigo propõe ecos de uma teoria do romance machadiana a partir das próprias obras românticas, tendo como foco seu romance derradeiro, o *Memorial de Aires.* Nesse sentido, após empreender revisão crítica sobretudo dos romances da segunda fase do autor, estabelecendo um diálogo entre estas obras e certas propostas de Schlegel, o artigo passa a analisar, tendo como foco a particularidade formal de um diário íntimo ficcionalizado (caso do *Memorial*), propostas acerca da própria concepção de ficção subjacente ao *corpus* machadiano. Engaja criticamente com a teoria de Blanchot acerca do diário íntimo e propõe uma leitura acerca das constantes citações a Shelley ao longo do romance, visando articular essa recorrência a uma maneira particularmente machadiana de lidar com questões como verdade, mentira, ficção e dissimulação.

Palavras-chave
Machado de Assis. Metarromance. Dissimulação. P. B. Shelley.

Abstract
The article propones echoes of a theory of the novel by Machado de Assis based on his own novelistic work, emphasizing his last novel, the *Memorial de Aires*. As such, after performing a critical revision specially from his Second Fase works and establishing from this moment a relation between those and certain propositions by Schlegel, the article aims to analyze, focusing on the formal specificity of a fictional diary (as is the case with the *Memorial*), suggestions about the concept of fiction itself underlying Machado's *corpus*. The article engages critically with Blanchot's theory on the intimate diary and brings upon a reading on the constant quotations from Shelley throughout the novel with the intention of articulating such recurrence to a particularly Machadian way of dealing with questions such as truth, lie, fiction and dissimulation.

Keywords
Machado de Assis. Metanovel. Dissimulation. P. B. Shelley.

introdução

A tarefa de propor uma chave de leitura convincente para obras produzidas após a generalização da perspectiva romântica – isto é, do ocaso paulatino de certa noção de *adequação* a uma tradição como valor em si em favor da ideia de *originalidade*, composição esteticamente orientada por uma subjetividade individual – é um processo inegavelmente complexo e, muitas vezes, ingrato. Sobretudo quando lidamos com o gênero "romance", qualquer movimento crítico, para que sequer se inicie, deve deixar em suspenso, como uma perturbadora música de fundo, uma série de questões que permeiam o próprio caráter desse gênero desde que se iniciaram as reflexões sobre ele: questões como a temporalidade da narrativa e o encadeamento de seus eventos (ou a própria ocorrência da narração de algo que se possa considerar um evento per si), sua relação mais ou menos direta com o mundo externo à obra e mesmo questões concernentes à sua forma ocupam a mente de um leitor mais atento assim que se inicia o movimento de abertura de um livro; mas o melhor que se pode fazer, normalmente, é deixar que a obra, enquanto entidade particular, forneça as direções para a solução ou complexificação desses elementos.

No caso dos romances da chamada segunda fase de Machado de Assis, a estranheza com que praticamente todas as dimensões dos romances foram recebidas não deixa de ser um pouco engraçada, embora levar a sério as questões colocadas pelos primeiros críticos possa, mesmo num leitor contemporâneo, transformar facilmente a graça em constrangimento. Ao cabo, as questões guardam ainda desconfortável pertinência. "As *Memórias póstumas de Brás Cubas* serão um romance?", pergunta Capistrano de Abreu ainda em 1881, no que ele próprio responde que "são mais alguma cousa" (Abreu, 1881, apud Guimarães, 2008, p. 29). De fato, só temos a certeza de que as *Memórias*, *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, por exemplo, são efetivamente romances, na medida em que introjetamos que a estranheza da forma, a volubilidade narrativa, a fragmentação, a constituição algo híbrida de todas elas só podem caber dentro do gênero romance. Em outras palavras, são um romance porque não podem ser outra coisa. O estatuto ficcional é inegável, há técnicas narrativas empregadas com maestria, de modo que nenhum leitor confundiria as *Memórias* com uma autobiografia ou o *Memorial* com um diário; mas o pacto narrativo proposto já nos títulos de ambas as obras – isto é, entende-se desde então que o andamento narrativo não será o usualmente esperado – obrigará o leitor a abandonar certos pressupostos acerca do que efetivamente *é* uma obra de romance, arremessando-o numa tessitura de casos de tal modo que a pergunta "seria *isso* um romance" é não só pertinente, mas quase inevitável.

Em artigo de inegável utilidade intitulado "O impacto da obra de Machado de Assis sobre as concepções de romance", Hélio de Seixas Guimarães (2008) reúne algumas das avaliações dos críticos contemporâneos a Machado para refletir sobre o que propõe abertamente no título. Para além da pergunta retórica, embora não menos pertinente, de Capistrano de Abreu, há três outros posicionamentos bastante interessantes sobre Brás Cubas recuperados por Guimarães.

Urbano Duarte aponta que o *Brás Cubas* é, em conteúdo, "deficiente" (na melhor das hipóteses) ao diagnosticar uma escrita desorientada quanto ao seu enquadramento moral, e não menos deficiente na forma porque "não há nitidez, não há desenho, mas bosquejos, não há colorido, mas pinceladas ao acaso" (Duarte, 1881, apud Guimarães, 2008, p. 30). Artur Azevedo, já em 1900, afirma sem muitos rodeios sobre *Dom Casmurro*

que "romance propriamente dito" quase não havia naquelas páginas. Já José Veríssimo (1892, p. 1-2 apud Guimarães, 2008, p. 36), tratando do *Quincas Borba*, nota certa impossibilidade no enquadramento de Machado, posto que ele não seria "nem um romântico, nem um naturalista, nem um nacionalista, nem um realista, nem entra em qualquer dessas classificações em *ismo* ou *ista"*.

Hélio Guimarães conclui, após recolher e comentar os fragmentos da crítica que o interessavam, que a inovação machadiana tão chocante até hoje era fruto, na verdade, de certo retorno às origens de uma concepção particular de romance. De modo perspicaz, aponta que Machado

> rompia com as enormes limitações colocadas de início para o romance no panorama romântico local, recuperando de certa maneira as potencialidades associadas ao gênero nas origens do romantismo: o romance nem tanto como um gênero, mas como um *meio* de expressão dos mais diferentes gêneros, forma literária *aberta, reflexiva, fragmentária e crítica por excelência* (Guimarães, 2008, p. 39, grifos nossos).

Assim Machado teria tentado (e aparentemente conseguido, embora não sem resistência), "ampliar as noções do que era, poderia ou deveria ser um romance produzido no Brasil" (ibidem).

O *Memorial de Aires*, último romance de Machado (e, diga-se, pensado pelo autor para sê-lo), em alguma medida é a culminância dos estudos das potencialidades que se apresentam ao compreender o romance como *meio.* Isso pode em alguma medida sugerir a razão pela qual, mesmo guardando relevância na produção machadiana, possui fortuna crítica bastante inferior, por exemplo, às *Memórias Póstumas* ou ao *Casmurro*. Muito do que se pode dizer sobre o *Memorial,* embora evidentemente seu "redator", Aires, imponha certo estilo particular na forma de lidar com a coisa narrada, não acrescentaria tanta *novidade* ao portifólio do autor. É exatamente nisso que defendo que está o grande ponto de interesse na obra: o *Memorial* em suas várias entradas, que de algum modo garantem certo polimento a uma estética do fragmento na medida que o legitima, fornece de forma mais sintética e consciente certos aspectos *metarromanescos* úteis para adentrar nos demais romances de Machado – principalmente, mas não só, os da chamada segunda fase. Cabe, antes de avançarmos em propostas de leitura das obras, propor uma síntese dessa perspectiva de lidar com o romance.

1. O *memorial de aires* e a economia interna da obra machadiana

Friedrich Schlegel, representante do *Jenaer Frühromantik*, resolveria algumas das questões apresentadas pelos críticos contemporâneos de Machado de Assis de forma algo tautológica, conforme notado pelo próprio alemão. Em sua *Carta sobre o romance,* responde a um pedido de definição do gênero: "Romance é um livro romântico – para você, isso não passará de uma tautologia que não diz nada. Mas quero primeiro chamar sua atenção para o fato de que, quando pensamos num livro, pensamos numa obra, num todo existente por si" (Schlegel, 2016, p. 536). E quanto ao "romântico" que adjetiva o objeto livro, afirma:

> […] o romântico não é tanto um gênero quanto um elemento da poesia, que pode dominar ou retroceder um pouco mais ou um pouco menos, mas nunca faltar de todo. Do meu ponto de vista, tem de estar evidente para você que exijo e por que exijo que toda poesia seja romântica, desprezo o romance, na medida em que quer ser um gênero particular (Schlegel, 2016, p. 536).

Posteriores à consolidação da ideia de romântico como uma etiqueta unificadora de uma estética particular, Artur Azevedo reclama da ausência de "romance" nas páginas do *Dom Casmurro*, enquanto Veríssimo afasta de Machado a classificação de romântico. Talvez esse último movimento tenha seu valor na medida em que as reflexões primeiro-românticas não se consolidaram como constituintes da compreensão generalizada do "ser romântico", de modo que afirmar um Machado romântico seria pouco proveitoso à época. Entretanto, são precisamente essas primeiras reflexões, talvez românticas por excelência, que consideramos fundamentais para pensar a obra de Machado de Assis.

Schlegel, trabalhando com a ambiguidade que o caracterizou, propõe um direcionamento para uma "teoria do romance", buscando, em suas palavras, o sentido original do termo.

> Se tais exemplos viessem à luz, eu criaria coragem para compor uma *teoria do romance* que fosse uma teoria no sentido original da palavra: uma intuição espiritual do objeto. […] Tal teoria do romance teria de ser ela mesma um romance, que restituísse fantasticamente cada tonalidade eterna da fantasia (Schlegel, 2016, p. 538).

Andréa Werkema explicita o que está em jogo nessa proposta:

> uma teoria que se funde ao seu objeto, que toma o seu lugar, que prescinde da forma, ou que executa o arabesco. Sim, o arabesco, forma do infinito, metáfora perfeita do gênero romântico, que 'ainda está em devir', cuja 'verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada' (Werkema, 2018, p. 9).

Recolhendo algumas leituras do período de publicação do *Memorial,* derradeiro romance, Maria Helena Werneck (2008) nota que seus primeiros leitores tenderam a um trato biologizante para com o texto. Brito Broca atesta sem pestanejar que "o Conselheiro Aires… Todo mundo sabe que este personagem constituía a encarnação de Machado de Assis na maturidade" (Broca, 1957, p. 30 apud Werneck, 2008, p. 225). Já Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 270) considerou que Machado "refugiava-se cada vez mais na pessoa do Conselheiro Aires, que não era mulato nem doente, que podia sorrir de tudo, livre dos dramas interiores. Saía de si, sem sair inteiramente […]". Podemos enxergar nesta leitura uma compreensão quase terapêutica da escrita do romance. A biógrafa, em sua obra de maior relevância, recordava-se que Oliveira Lima, em palestra na Sorbonne, teria dito que Brás Cubas seria uma "fotografia da alma" de Machado. Fato é que tanto em um como em outro romance tem-se o que Márcia Lígia Guidin (2000, p. 120) chama de "modos de dissimulação romanesca na primeira pessoa". Em termos do *funcionamento* das obras, porém, essa parece ser uma questão um tanto secundária, e apesar de *Dom Casmurro* e

Esaú e Jacó também serem romances em que essa dissimulação é estruturante (embora neste último seja uma dissimulação de terceira pessoa) a ficcionalização de um narrador mais ou menos parecido com Machado-ele-mesmo no sentido de serem "fotografias de sua alma" ou "encarnações" do autor não justificam o impacto estético e a relevância literária das obras.

Aqui também vemos paralelo interessante com a proposta primeiro-romântica: ainda em sua *Carta sobre o romance*, Schlegel afirma que, para ele, "romântico é precisamente o que nos expõe uma matéria sentimental numa forma fantástica" (Schlegel, 2016, p. 533). O "sentimental" é aí ressignificado, e recuperamos novamente uma importante síntese de Werkema (2018, p. 13): "O sentimental é dado confessional na obra, já que carrega as marcas do autor, sua presença, sua autobiografia – mas nunca em sentido empírico, ou psicológico, como tenderíamos a pensar contemporaneamente". "Sentimental" e "ironia" são termos com profunda afinidade na perspectiva schlegeliana. No esforço de opor o romance enquanto novidade ao gênero épico clássico, retoricamente regulado, Schlegel argumenta de modo que a particularidade do romance romântico frente a este último é "a visibilidade da disposição individual, as marcas do autor no romance, suas pegadas, seu humor, o jogo do espírito. Disposição autoral equivale a ironia" (Werkema, 2018, p. 17). Reduzir a construção desse movimento de dissimulação em primeira pessoa à produção de uma "fotografia da alma" ou mesmo à sua "encarnação" não dão conta dos processos de criação literária que conferem ao texto seu impacto; por outro lado, que seja possível realizar essas reduções de modo mais ou menos aceitável por parte da crítica expõe certo teor romântico constituinte da obra machadiana. Avancemos, finalmente, a um breve resumo do *Memorial* a fim de estreitar algumas de suas questões a leituras mais recentes do *corpus* de Machado.

Abrindo o *Memorial,* temos em lugar de prefácio uma advertência de um M. de A. que se presta ao papel de editor, relembrando ao leitor que a primeira aparição de Aires teria se dado em romance anterior, *Esaú e Jacó*. Se um narrador em primeira pessoa que se apresenta como um autor ficcional não foi uma novidade machadiana (mas um defunto-autor, em seu primeiro romance de segunda fase, sim), há que se notar que o artifício de se colocar como editor de um texto "encontrado" ficcionaliza o próprio ofício da edição e força o leitor a explicitar o pacto ficcional que já se faria implicitamente – uma vez consolidada a ideia de um público leitor de ficção. Esse primeiro estranhamento reforça o caráter movediço do solo em que se pisará, submetendo o texto a uma dupla camada de invenção. O editor assume que realizou seu trabalho de corte e seleção sem efetuar, por outro lado, significativo esforço de *romantização* – afirmação que não poderemos comprovar –, de modo que o leitor que se dispõe a lidar com a obra deve lidar também com essa terceira figura (para além do autor *de facto* e do "autor" ficcional) quando for pesar o que é dito e, de forma tão ou mais importante, o que não é dito.

Propriamente iniciando o romance, tem-se o memorial em forma de diário íntimo, redigido em entradas marcadas por datas e horários, em que o Conselheiro Aires, tendo se aposentado e, portanto, estando de forma derradeira de volta ao Brasil, expõe suas impressões de cerca de dois anos (1888 e 1889). Aires era diplomata não só de ofício, mas de vocação: lembra que na época da escola não tomava nem o lado de seus colegas, nem o de seus mestres, "e se alguma vez estes eram extremados e discutiam", diz, fazia de sua alma "um compasso, que abriam as pontas aos dous extremos" (Assis, 2001a, p. 174). Sua irmã, Rita, não tinha cultura, mas tinha finura, e tendo vivido todo esse tempo entre seus compatriotas tratará de estreitar os laços com as demais figuras de interesse do romance, além de servir como interlocutora privilegiada de Aires. É graças à sua vontade

de ir ao túmulo da família acompanhada do irmão, que Aires avista pela primeira vez a viúva de nome sugestivo Fidélia, que com sua beleza, somada às provocações de mana Rita, acaba tomando boa parte dos pensamentos do conselheiro. É que Rita tinha certeza de que Fidélia se manteria viúva, fiel até *post mortem*, ao mesmo tempo em que brincava com o irmão sobre ele tomar o lugar que pertencera ao morto. Fidélia, que nos modos parecia reforçar sua modéstia e fidelidade, era como filha postiça do casal Aguiar e D. Carmo, que não pôde ter herdeiros. Não fora a primeira, porém: o casal apadrinhara Tristão, rapaz filho de família com menos recursos, que com algum grau de incômodo por parte dos velhos fora estudar em Coimbra. Retornando ao Brasil, no fim acaba sendo o novo par de Fidélia, fazendo com que ambos abandonem o casal Aguiar à solidão de dois.

A vocação de Aires é descrita por ele próprio em *Esaú e Jacó*, obra anterior com a qual o *Memorial* divide personagem. Lá afirma em raro tom categórico: "a vocação é descobrir e encobrir. Toda diplomacia está nestes dois verbos parentes" (Assis, 1994, n.p.). Esse movimento "diplomático" por excelência (segundo o conselheiro) poderíamos estender à própria segunda fase da obra de Machado?

No caso das *Memórias póstumas,* por exemplo, a leitura clássica de Schwarz já aponta de forma bastante convincente um esforço de apuração técnica de Machado no sentido de buscar soluções formais para a expressão de certas contradições experienciadas para além da obra. Já no capítulo I nota-se um exemplo interessante desse movimento: a preocupação aparentemente funcional acerca de como começar o livro ("algum tempo hesitei se devia abrir essas memórias pelo princípio ou pelo fim") se resolve não com uma avaliação racional acerca da validade de uma e outra escolha, mas por uma busca vaidosa pelo que seria mais galante. Essa é a primeira de muitas piruetas efetuadas pelo defunto autor para que assegure "uma supremacia, qualquer que fosse" (desejo que o próprio nota em seu amigo de infância, Quincas Borba). Acumuladas, constituem uma "guerrilha sistemática contra os bons sentimentos do leitor" (Schwarz, 1998, p. 49) e, neste romance que inaugura a chamada segunda fase, acabam por consolidar a primeira vez que Machado consegue transpor uma preocupação que vinha exprimindo enquanto *assunto* – a crítica a uma vontade arbitrária que "respeita e desrespeita a regra segundo as conveniências do seu amor-próprio" (Schwarz, 1998, p. 50) – para o campo da *forma.*

Essa mudança de forma estabelece relação dialética com uma mudança de ângulo, que passa dos dependentes para os proprietários. Em *Memórias póstumas* há, de modo mais extravagante, esse movimento de descobrir-encobrir, na medida em que Machado faz uso de seu virtuosismo exibindo na cara do leitor a volubilidade de uma figura ilustrada e caprichosa, construindo uma narrativa cuja mobilidade é característica central. Em cada estilhaço dos escombros que vão se amontoando graças à "guerrilha sistemática" é possível ter um vislumbre das veleidades constituintes da *psique* do proprietário. Nas palavras de Schwarz,

> O movimento se completa no plano da forma, pela babel das modalidades literárias: trocam-se estilos, escolas técnicas, gêneros, recursos gráficos, tudo comandado pelo mesmo afã de uma superioridade "qualquer". […] *Digamos então que no curso de sua afirmação a versatilidade do narrador faz pouco de todos os conteúdos e formas que aparecem nas* Memórias, *e os subordina, o que lhe proporciona uma espécie de fruição* (Schwarz, 2000, p. 30-31, grifos do autor).

A importância da vocação de descobrir e encobrir – traço "biográfico" que estreita a diplomacia de Aires e a escrita de Machado – importa mais que qualquer traço de afinidade moral, filosófica (no sentido de visão de mundo) ou nosológica que possa haver entre autor real e autor ficcional para a compreensão propriamente literária do *corpus* machadiano. Em artigo intitulado "Brás Cubas em três versões", Bosi (2006) sintetiza três grandes linhas de leitura desse romance seminal. Uma delas, exemplificada por estudos de Merquior, Enylton de Sá Rego e Sérgio Paulo Rouanet, ele chamou de construtiva; outra, cujo maior expoente seria Augusto Meyer, foi intitulada de expressiva; e por fim, as leituras de ímpeto semelhante às de Schwarz (e como as de Astrojildo Pereira e Raimundo Faoro) categorizou como miméticas. A primeira delas, preocupada com as influências formais da sátira menipeia e de romances como *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*, é fruto de um esforço de erudição respeitável que possibilita o estabelecimento de ligações intertextuais deliberadas que contribuem sobremaneira para as outras duas. Tomada em si como matriz, concordamos com Bosi (2006, p. 38) que é uma leitura formalizante. Ora, a forma é o que mais praticamente se apresenta, é o que *aparece* (para além da escolha de nomear explicitamente suas referências, como Machado faz no prefácio, ou mesmo de haver referências que sequer notara) de modo que a esta leitura não podemos atribuir o movimento de descobrir-encobrir.

À segunda leitura, porém, esse movimento já se apresenta de modo mais claro. Em verdade, Augusto Meyer coloca a questão da função dissimuladora da forma de modo bastante explícito. Comparando Machado com Sterne, afirma que

> A vivacidade de Sterne é uma espontaneidade orgânica, necessária, a do homem volúvel que atravessa os minutos num fregolismo vivo de atitudes, gozando o prazer de sentir-se disponível. Sterne é um *molto vivace* da dissolução psicológica. Em Machado de Assis a aparência de movimento, a pirueta e o malabarismo são disfarces que mal conseguem dissimular uma profunda gravidade. Toda a sua trepidação acaba marcando passo (Meyer, 2008, p. 15).

Uma das mais marcantes características desse primeiro romance da segunda fase machadiana, o humor, demandou especial atenção de Meyer e sua proposta. Bosi destaca que Meyer chega a construir uma "fenomenologia do humor machadiano" (2006, p. 28) a partir da qual nota que o estado de ânimo do narrador das *Memórias* "oscila entre a móvel jocosidade na superfície das palavras e um sombrio negativismo no cerne dos juízos" (*ibidem*) Superfície *versus* cerne, a pirueta como disfarce, a subordinação da pluralidade de formas como fonte de prazer por si: temos que Meyer e Schwarz, não desprezando a existência de um projeto literário fruto de longo acúmulo de leituras que se desdobram esteticamente, notam, cada um com seu foco, o duplo movimento de descobrir e encobrir como central.

Em *Dom Casmurro,* certa duplicidade pode ser notada na constituição do narrador: embora redija sua "peça acusatória" contra Capitu já na maturidade, a redação mesma da obra, na transição de Bentinho para Casmurro, vai se tingindo cada vez mais de um ressentimento violento fruto da introjeção do papel de patriarca proprietário. Na leitura de um Schwarz (1994), que Bosi, como já mencionado, nomeia "mimética" (Bosi, 2006, p. 37), a ordem social do romance aparece como "um modelo reduzido da sociedade brasileira" (Schwarz, 1994, p. 368). Segundo Schwarz, no que se refere à "dupla" Bentinho e Dom Casmurro, "as duas fisionomias do narrador, tão discrepantes, têm de

ser alimentadas por uma escrita sistematicamente equívoca, passível de ser lida como expressão viva de uma como de outra, do marido ingênuo e traído com como do patriarca prepotente" (*ibidem*, p. 378).

Introduzindo sua leitura, Schwarz nota que "o livro tem algo de armadilha" (*ibidem*, p. 361). Sob uma construção literária particular – "raciocínios truncados, precisões que se diriam supérfluas, interpretações descabidas, incoerências de vária espécie, lugares comuns anódinos, procedimentos artísticos arbitrários" (*ibidem*, p. 363) – está posta uma declaração sobre o narrador e seu tipo social. Schwarz completa, referindo-se sobretudo à primeira parte do romance, que "a singeleza amaneirada do tom, favorita das antologias de colégio passa a funcionar como um ápice de duplicidade" (*ibidem*, p. 363) na medida em que esconde a violência enraizada de uma classe que tem a prerrogativa de fazer do particular o universal, e de conferir à própria vontade o foro de lei.

A armadilha, porém, não é desarmada de forma intuitiva – pelo menos não o foi historicamente. Schwarz aponta que, se numa primeira leitura não conseguimos notar as manobras acusatórias de Casmurro, que produz um texto em que o pressuposto é que Capitu o traiu (restaria saber se essa disposição imoral já residia nela desde menina ou se foi desenvolvida), é porque "a arte literária do casmurro dirige a nossa desconfiança noutro sentido" (*ibidem*, p. 367). Os diversos episódios de ciúme de Bentinho são dissimulados como fatos desimportantes, comuns em determinadas idades, ocorrências pontuais.

Notemos, por exemplo, o ocorrido no capítulo LXII: ao perguntar a José Dias sobre Capitu, ouve uma resposta que o empalidece. A menina estava alegre, o que era informação suficiente para que Bentinho se vitimizasse e questionasse os sentimentos da amada. "A notícia de que ela vivia alegre, quando eu chorava todas as noites, produziu-me aquele efeito, acompanhado de um bater de coração, tão violento, que ainda agora cuido de ouvi-lo" (Assis, 2004, p. 103). Reação exagerada? O narrador logo dá conta de dirimir a preocupação do leitor, aludindo a demandas comuns da produção discursiva. Mais que isso, porém, adverte, quase pedindo: "não esqueças que era a emoção do primeiro amor" (*ibidem*, p. 103).

Em sequência, Bentinho nota que fora acometido por "um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme […]" (*ibidem*, p. 103). Esclarece: desconhecia esse sentimento precisamente por amar de modo puro demais, por focar exclusivamente na amada; mas bastou que o agregado fizesse alusão a um absolutamente hipotético novo parceiro de Capitu para que ele brotasse. Ocorre que "a alegria de Capitu confirmava a suspeita" (*ibidem*, p. 103) de que algum "peralta" já havia entrado em cena. O amargo Casmurro, rememorando Bentinho, confessa o desejo de ir agarrar a traidora e inquiri-la sobre seus amantes, certo de que o leitor o compreenderá lendo o restante do livro. No capítulo seguinte, encontra novo culpado: não mais a pureza do primeiro amor, mas o próprio sexo feminino, "que perturbava assim a adolescência de um pobre seminarista" (*ibidem*, p. 104). Já no cap. LXXIII, ao lembrar de um dândi que passava abaixo da janela de Capitu, associa o destino a um contrarregra: ali o universo estaria colocando aquele personagem, no auge de sua suspeição, para alertá-lo dos problemas vindouros. Bentinho entra em desespero, desejoso de estrangular e matar a amiga. "Vão lá raciocinar com um coração de brasa, como era o meu!" (*ibidem*, p. 121). Tratava-se, porém, de "crise de amor adolescente" (*ibidem*, p. 122), conforme nota no capítulo LXXVII, não sem uma confissão: há prazer em lembrar do aborrecimento, das crises, de ser vítima.

A prosa, de modo análogo ao que ocorre nas *Memórias* – mas não idêntico, já que *Dom Casmurro* não dispõe da lepidez, mesmo que superficial, de seu antecessor –, faz uso de um expediente fragmentário e volúvel que ao mesmo tempo que encobre a

violência do patriarcalismo da família Santiago é seu grande sintoma. Schwarz destaca que "a malversação da credibilidade narrativa, a seu modo uma quebra de contrato – o procedimento crucial do romance – estende as unilateralidades desta relação de poder ao plano da forma, onde elas, desde que notadas, aparecem como intoleráveis infrações" (Schwarz, 1994, p. 375).

É no plano da forma, talvez numa dimensão mais aparente que a analisada por Schwarz, que se expressa uma diferença bastante relevante entre essas duas obras e o *Memorial de Aires*: embora todas façam uso de "gêneros confessionais", as duas primeiras são autobiografias e o *Memorial* é um diário íntimo. Mesmo um olhar descuidado para as páginas dos livros atesta essa diferença: o *Memorial* se organiza por entradas, marcações cronológicas que são símbolos da subordinação do autor ficcional ao tempo. Isso enseja uma mudança significativa no trato com o conteúdo: Aires parece menos crítico, irônico, ácido – afinal, sua escrita é mais estritamente condicionada à observação que a do defunto autor Brás Cubas, cujo domínio sobre o tempo passado é fornecido por sua (in)existência na eternidade (Guidin, 2000). O diário íntimo e sua escrita impressionista oferecem menos possibilidades de construir as armadilhas que Machado cuidadosamente elaborou em obras pretéritas. Por outro lado, Guidin defende que "no *Memorial* não há a mais tênue intenção de se exigir do leitor uma posição independente ou antinômica em relação ao narrador ou aos personagens" (*ibidem*, p. 123). É no contraste entre esses modos de narrar que se evidencia uma questão que permeia a obra machadiana e que novamente nos remeterá ao princípio da teorização romanesca: uma suspeição para com a própria linguagem.

Foi Antonio Candido em seu "Esquema de Machado de Assis" (1995) que, num esforço de sintetizar alguns dos principais problemas pensados por Machado, notou que se destaca a "relação entre o fato real e o fato imaginado" (Candido, 1995, p. 25), apontando que é também uma preocupação presente em Proust e que ambos os escritores a analisam a partir do prisma do ciúme. Essa é uma preocupação que podemos notar desde *Ressurreição,* seu primeiro romance, mas que grita aos ouvidos em *Dom Casmurro.* É uma consideração feita por inúmeros outros críticos, mas fiquemos com os termos de Cândido: "[…] não importa muito que a convicção de Bento seja falsa ou verdadeira, porque a consequência é exatamente a mesma nos dois casos: imaginária ou real, ela destrói a sua casa e a sua vida" (*ibidem*). Em *Ressurreição,* o possível casamento entre Félix e a viúva Lívia recebe uma pá de cal quando Félix, lendo uma carta anônima que denunciava sem qualquer evidência a infidelidade de Lívia, decide suspendê-lo. Ao voltar atrás em sua volubilidade típica de jovem proprietário, Lívia o rechaça, e um Machado ainda em processo de amadurecimento não se furta a um comentário moralizante: "Dispondo de todos os meios que o podiam fazer venturoso, segundo a sociedade, Félix é essencialmente infeliz. A natureza o pôs nessa classe de homens pusilânimes e visionários, a quem cabe a reflexão do poeta: 'perdem o bem pelo receio de buscar'". (ASSIS, 1994, n.p.).

Em artigo de imensa felicidade, Silviano Santiago (1978) busca estudar como Bento Santiago se utiliza de uma "retórica da verossimilhança" para convencer o leitor da má índole de Capitu. Para tanto, recupera também a situação narrada em *Ressurreição* afirmando que para Félix "[…] contava mais a *verossimilhança* da situação criada pela carta do que a *verdade* proporcionada pelo exame detido dos fatos […]" (Santiago, 1978, p. 34). Bento, advogado e quase sacerdote, teria feito uso de suas habilidades retóricas para construir sua armadilha que tem como principal isca precisamente a verossimilhança. Ao conceituar essa expressão retórica específica, aponta que "outro traço preciso e

importante para definir a retórica da verossimilhança é o predomínio da *imaginação* sobre a *memória* na investigação do passado" (Santiago, 1978, p. 37), destacando que na construção do texto fica evidente em mais de um momento que nessa disputa a vitória é da fantasia. A reconstrução interessada do passado por Bento Santiago passa por uma manipulação deliberada da memória. Defendo, porém, que parece haver um problema maior para Machado: a impossibilidade de uma lembrança "pura", não conspurcada pelo sujeito que "lembra" – sobretudo a partir do gesto de escrita.

O *Memorial,* diário íntimo, não é gênero pensado para convencimento de outrem como o híbrido meio autobiografia, meio peça acusatória de Santiago. Como não é pensado para publicação, não pressupõe como fim a obtenção da glória e da fama que as *Memórias póstumas* tinham. Estas últimas, produzidas por um autor ficcionalizado livre das amarras do tempo, faz uso mirabolante da manipulação cronológica em nome da galhardia, da ironia, de uma "supremacia, qualquer que fosse" (Assis, 2001b, p. 95). O *Memorial*, obra de fim de vida de um diplomata, é ordenado numa progressão que é também em alguma medida contagem regressiva para a morte. Não há motivos para duvidar do narrador, tampouco há armadilha a se desmontar. Há, porém, a armadilha que é a própria escrita, na qual Aires se enreda com frequência.

O sofisticado diplomata de vocação exprime ao longo de toda a obra certa preocupação estilística. Diz da escrita de Fidélia: "letra rasgada e firme, estilo correntio, linguagem terna [...]" (Assis, 2001a, p.129), reflete sobre diferenças estilísticas entre meios ("o estilo telegráfico é mais conciso, mas foi assim que Tristão mo traduziu de cor") (*ibidem*, p. 260-261) e destaca a conexão entre estilo utilizado e relação estabelecida, como quando nota, tratando de carta da mãe de Tristão, que "[…] ternura de mãe não conhece sobriedade de estilo" (*ibidem*, p. 269). É fato que a elaboração de um texto escrito, expressão mediada pela linguagem gráfica, envolve um "fazer-para" consciente que, quanto maior o repertório do escritor, maior também poderá ser a variação estilística tendo em vista o fim desejado. Isto posto, o estilo existe independente de um esforço consciente e afeta dramaticamente a produção de efeitos de sentido em um texto. Inúmeras entradas no *Memorial* expressam exatamente essa questão: se há um esforço para registrar de modo objetivo o que ocorre de mais relevante no fim de sua vida, como com tanta frequência Conselheiro parece se perder nas particularidades da própria escrita?

A memória nos trai, e o movimento de reconstrução do passado é já ao menos parcialmente ficção. Permeado ou não por "circunstâncias, anedotas, descrições e reflexões" – o trabalho do editor –, o diário é necessariamente *representação.* Lembremo-nos do conto "Sobre o rigor da ciência"*,* de Borges (1982): a elaboração de um mapa com absoluta precisão requer uma escala que acaba com o propósito e utilidade de um mapa. A descrição perfeita de um fato é impossibilitada pela própria função comunicativa que qualquer descrição possui. A memória, primeiro filtro do diarista, é ainda recortada por uma intencionalidade que, por mais benigna, não consegue escapar integralmente da mentira.

A escrita de Aires, como ação, está atrelada ao seu estatuto de homem velho, sendo necessariamente afetada pela concretude da vida; e a memória não é algo que existe para além das condições do vivido. Ciente disso, o conselheiro faz escolhas. Numa segunda-feira, lembrando de um encontro com um desembargador, prefere adiar o registro: "mas agora é tarde para transcrever o que ele disse; fica para depois, um dia, quando houver passado a impressão, e só me ficar de memória o que valer a pena guardar" (Assis, 2001a, p. 49). Dia 4 de fevereiro de 1888, retomando o assunto, resume com clara preocupação estilística: "Eia, resumamos hoje o que ouvi ao desembargador em Petrópolis acerca do casal Aguiar. Não ponho os incidentes, nem as anedotas soltas, e até

excluo os adjetivos que tinham mais interesse na boca dele do que lhes poderia dar a minha pena; vão só os precisos à compreensão de coisas e pessoas" (*ibidem*, p. 49-50). Aires mira a objetividade do registro, a compreensão, com a consciência de alguém que fez da palavra seu ofício, mas fracassa. No exercício recorrente de releitura, a entrada do dia 5 de fevereiro é clara: "relendo o que escrevi ontem, descubro que podia ser ainda mais resumido, e principalmente não lhe pôr tantas lágrimas" (*ibidem*, p. 61). Sobre Tristão, o objetivo era escrever "meia dúzia de linhas", número em muito ultrapassado; sobre Aguiar, nada sobre sua vida financeira – não seria isso relevante à "compreensão de coisas e pessoas"?

Guidin (2000, p. 131) nota que o narrador do diário é cauteloso pois "se dispõe a abonar sua escrita sob a semântica *impressionista* do 'parece que'". A autora aponta que o Conselheiro preza por uma "subserviência à impressão dos fatos" (*ibidem*, p. 133): em realidade, nos parece que há um esforço para demarcar o registro impressionista a fim de que se evite a falsidade. Muito o agradaria ser capaz de escrever somente o necessário para a "compreensão de coisas e pessoas", e a impressão é explicitamente colocada em polo oposto ao "que vale a pena guardar", mas é inescapável porque o registro é feito por um sujeito atravessado por afetos, experiências, enfim, pela própria vida – da qual caminha para se despedir.

O processo de escrita passa a encantar o Conselheiro, que destaca "certo gosto deitar ao papel coisas que querem sair da minha cabeça, por via da memória ou reflexão" (Assis, 2001a, p. 146). A escrita vai quase se autonomizando, se servindo da figura capaz de seu gesto, que percebe com alguma surpresa: "aí está; tinha resolvido não escrever mais, e lá vai uma página com a sombra da sombra de um assunto" (*ibidem*, p. 146). Até que ponto há controle sobre a escrita? Na entrada identificada por dia 7 de abril de 1888, durante uma caminhada, Aires se sente obrigado a desviar seu olhar para Fidélia e Dona Carmo, e reflete: "poderia fazer outra coisa? É aqui que eu quisera possuir tudo o que a filosofia tem dito e redito sobre o livre arbítrio, a fim de o negar ainda uma vez, antes de cair onde ele perde a mesma aparência de realidade; acabaria a página de outra maneira. Mas não posso" (*ibidem*, p. 74). Ao fim, a reflexão se inicia a partir do gesto do olhar, mas cabe também para a própria vontade não satisfeita de escrever. O livre arbítrio se afasta não exatamente da realidade, mas de sua *aparência,* o que talvez seja mais relevante – ao menos quando se trata da escrita. Aires lembra, na entrada do dia 17 de agosto de 1888, que lera "um soneto verdadeiramente pio de um rapaz sem religião, mas necessitado de agradar a um tio religioso e abastado" (*ibidem*, p. 240). "[…] Uma coisa é citar versos, outra é crer neles" (*ibidem*): o que fica dos versos após a morte do autor? Do que nos convencem uma vez vivos, em circulação plena?

Instauram, certamente, outro regime de Verdade, cujo pacto há de ser ou não firmado pelo leitor. Há, porém, uma questão severa: a possibilidade de esse novo regime se confundir com verdades externas. Nem sempre isso é um problema, e na maior parte do romance é representado como não o sendo. É curiosa a citação a um cronista português como João de Barros, partícipe de uma tradição proto-historiográfica de influência sentida num Camões, cuja obra é sabidamente fundamental para a consolidação da língua portuguesa. Assemelhando a relação que tinha com sua irmã a um diálogo entre um rei de África e os portugueses, atesta: "a imagem era viva, e se não foi a própria ouvida ao rei de África, era contudo verdadeira" (Assis, 2001a, p. 255). A escrita, com seu poder de permanência, combinada a uma adequação comunicativa e valorização do emissor, em casos particulares transborda do papel.

Há alguns exemplos anedóticos que aludem com alguma despretensão a essa possibilidade: cortando os "intermediários", condensando temporalmente escrita e fato e assumindo de pronto que o que antecedeu o acontecido foi devaneio, quando não mentira pura e simples, o efeito pode ser de uma comicidade típica das que sentimos ao nos depararmos com uma coincidência que parece bem amarrada. É o caso da situação do leiloeiro. A entrada de 18 de maio de 1888 começa com um pedido de informação por parte de Rita para seu irmão: quer saber de um leiloeiro específico. Ocupado, Aires foge da responsabilidade decretando a morte do homem. Pouco tempo depois, quando a morte se faz concreta, reflexão importante sobre as fronteiras entre ficção e verdade: "[…] o acaso também é corregedor de mentiras. Um homem que começa mentindo disfarçada ou descaradamente acaba muita vez exato e sincero" (Assis, 2001a, p. 88).

E a mentira, quando usada adequadamente em determinadas situações sociais, é ela própria valiosa. Não chega a haver aí grande novidade, mas a escolha de palavras acrescenta tonalidade especial à questão. Aires narra uma situação em que chega em casa e se depara com seu criado "à sua espera" (embora muito provavelmente estivesse à porta de casa se distraindo vendo criadas alheias). A resposta de José, porém, reforçando seu senso de dever, mesmo que absolutamente falsa, é mentira nobre. Entre verdade e mentira, qual seria o estatuto da ficção frente ao improvável que ocorre e ao provável que não convém ocorrer? Como o leitor, que tem o texto como único acesso aos acontecimentos, deve lidar com "aumentos de realidade" (Assis, 2001a, p. 116), com as tensões entre o poético romanesco e a prosaica realidade possível? Sob camadas de ironia, Aires nota em seu diário – de modo que Machado nota em seu romance – que certa "paridade de sucessos" do meio de setembro de 1888 não poderia ocorrer em uma novela, e força novamente o leitor a desnaturalizar o pacto ficcional ao explicitar a proximidade entre dia/entrada e capítulo. Não sendo um diário real, as divisões são precisamente capítulos; mas a trama desenvolvida se articula de modo por vezes tão conveniente que não caberia na ficção.

Por tudo isso, o *Memorial* desafia a perspectiva de Blanchot sobre o gênero diário porque atesta que não é possível, nem sob a "regularidade feliz" que pressupõe, "protegermo-nos da escrita" (Blanchot, 1987, p. 193 apud Guidin, 2000, p. 125). Escrever guarda consigo o risco da representação, nunca totalmente superado sequer pela perspectiva mimética aristotélica. A suspeição platônica espreita na complexa dialética entre intencionalidade e recepção, que por sua vez se adensa conforme a distância (espacial ou temporal). A "rebeldia" (Guidin, 2000, p. 134) necessária para aprisionar no diário a efemeridade do que se vive, preenchendo-a com a permanente tinta da escrita, é ato arriscado. A escolha por ter como interlocutor tão frequente o próprio papel ganha nova densidade uma vez que demarca um *meio* que sustenta essa permanência

Bosi (2006) nota que na aproximação proposta por Meyer entre Machado e Dostoievski, mais especificamente entre Brás Cubas e a figura do homem subterrâneo, emerge integrando o narrador machadiano à figura do "espectador de si mesmo". Uma relação obsessiva para com a análise permite a Meyer enxergar no homem subterrâneo que "fala, fala, fala mas não sai do lugar" (Meyer, 2008, p. 17) uma explicação para a "contração cadavérica" (Assis, 2001a, p. 172) notada pelo próprio Cubas. Recuperando o ensaísta, Bosi (2006, p. 31) resume: "o demônio da análise nasce da cisão entre o homem que age e a mente que se vê agir e analisa a si mesma". Brás Cubas explica a relação entre a obsessão analítica, que não pode prescindir da autoanálise, e a profusão de palavras e gestos expressa na "forma livre": "vulgar coisa é ir considerar no ermo. O voluptuoso, o esquisito, é insular-se o homem no meio de um mar de gestos e palavras, de nervos e

paixões, decretar-se alheado, inacessível, ausente" (Assis, 2001b, p. 202). Fugindo da possibilidade da pura objetividade no registro escrito, a releitura, mesmo no diário, escapa de ser um "procedimento narcisista" porque muitas vezes ao realizá-la o autor não mais se encontra, ou crê não se encontrar – sempre acrescenta algo mais ou algo menos. De forma parcialmente oposta, mas complementar, o que *Dom Casmurro* apresenta na sua armadilha é uma escrita repleta de intencionalidade e objetividade que paulatinamente vai perdendo a capacidade de esconder o veneno de Bento Santiago: ali o horror é justamente que o leitor o encontra e ele, finda sua peça, prescinde da releitura para ir direto à *História dos subúrbios*.

Nesse sentido, o aspecto metarromanesco do *Memorial* reside em explicitar a dimensão equívoca da linguagem como representação, o que foi mais explorado na dimensão da forma em romances anteriores. No caso do *Memorial*, a forma aparentemente menos inventiva se liga diretamente a essa reflexão posto que ensejaria uma escrita objetiva e sincera que acaba se fazendo ausente amiúde, o que é sentido pelo próprio Conselheiro nas frequentes releituras de capítulos anteriores.

Todo esse problema tem relação próxima com a produção teórica de uma figura associada ao romantismo e mencionada frequentemente no romance: Shelley, poeta e ensaísta inglês. O receio para com a linguagem poética e para com a escrita surge quase junto com a própria tradição filosófica ocidental, tendo como exemplo mais extremo Platão e suas defesas do banimento dos poetas e da memória. No diálogo *Íon,* afirma que um dos riscos da fruição poética é conhecer as coisas *apenas por um ponto de vista*. Esse é o grande problema de Íon, rapsodo aficionado por Homero que não tem conhecimento real de artes militares, mas possui profundo conhecimento das artes militares *conforme* Homero. Esse conhecimento parcial, parece concluir o diálogo, é mais perigoso do que não ter conhecimento nenhum. O torpor a que o rapsodo se submete na declamação poética, moderadamente transmitido aos espectadores, fornece uma nociva aparência de conhecimento.

Shelley, por sua vez, em seu ensaio "Defesa da poesia", vê nesse diálogo uma grande valorização do poeta, fazendo uso de suas reflexões a fim de refutar seu interlocutor principal, Thomas Love Peacock. Peacock afirmara que a poesia seria inútil em termos práticos. Shelley se apropria positivamente da ideia de *inspiração* presente no texto platônico (embora lá desvalorizada - e não foi o único a fazê-lo) e chega a afirmar de forma surpreendente que "Platão era essencialmente poeta" (Shelley, 2014). O pesquisador Nickolas Pappas nota, a partir disso, que "a admiração pretérita pelo *Íon* parece fundada num erro interpretativo"[2] (Pappas, 1989, p. 381, tradução nossa). Por outro lado, o que parece ter ocorrido com os admiradores românticos de Platão foi exatamente que se apropriaram de um aspecto de sua crítica de forma algo arbitrária para produzir através desse erro interpretativo uma nova concepção da poesia: no período em que se consolida a ideia de um sujeito particular, a capacidade que a literatura possuiria de expressar de forma bem acabada e harmoniosa uma representação parcial é exatamente o que faria dela algo positivo. Shelley é como o cronista João de Barros e Platão é seu rei africano.

No entanto, o *corpus* Machadiano nega a supervalorização individual e parcial dos mais fervorosos representantes da escola romântica. Sua obra acima de tudo problematiza a parcialidade, e o faz evidenciando sua inevitabilidade. Ao criar narradores em primeira pessoa que fazem uso de artifícios poéticos para *descobrir* e *encobrir*, abre

[2] No original: "Past admiration for the *Ion* therefore seems founded upon an interpretive mistake".

espaço para que se pense que também um pouco do próprio Machado haja em Cubas ou em Aires, menos como biografia que como disposição autoral, ao mesmo tempo em que alerta, sobretudo no *Memorial*: aquilo que se escreve corre sempre o risco de fundar um outro; esse outro corre sempre o risco de ser ainda mais eu.

considerações finais

O contato parcial com a vastíssima fortuna crítica de Machado de Assis é o suficiente para que se evidencie a profundidade de sua obra. Desde o período de publicação, a produção machadiana se abre a leituras de notável diversidade, e embora decerto a qualidade seja variável, o efeito que se tem sobre ela é inegavelmente enriquecedor.

O artigo que ora se finda, mas não se quer defunto – embora seu meio de circulação afaste o risco de ser roído por qualquer verme – busca se inscrever nesta aparentemente infinita fortuna com a humildade devida de um não-especialista. Reconhecendo Machado como um autor crítico – ou "crítico-autor", a indagação que moveu as reflexões que se desenvolveram aqui foi: "por que Shelley?", e tal indagação pode guardar alguma pertinência se se considera a relevância da menção explícita a Shakespeare em *Dom Casmurro*, por exemplo. O esforço foi de recusar a gratuidade das repetidas menções ao poeta inglês, propondo uma interpretação que o situasse no nível da estruturação da narrativa. Nesse movimento, acabou-se chegando a hipóteses – sem dúvida ainda embrionárias – acerca de elementos produtores de certa unidade sobretudo na chamada Segunda Fase da produção romanesca de Machado.

Se essas hipóteses se mantêm, e provavelmente se manterão, com seu estatuto provisório e movediço, a incorporação das citações de Shelley ao nível do *mythos* devem guardar ao menos alguma utilidade. Por fim, notamos que este artigo não integra de modo decisivo nenhuma das três linhas de interpretação sintetizadas por Bosi. Não sendo propriamente construtiva, tampouco expressiva ou mimética no sentido tratado, pode ser pensada, talvez, como mimética num sentido mais *latu*: em vez de fronteiras entre ficção e não-ficção serem atravessadas no sentido que vai desta para aquela, propomos uma leitura em que a escrita ficcional necessariamente contamina o real através do gesto da escrita e de sua estabilização.

referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro.* Barcelona: Editorial Sol90, 2004.

ASSIS, Machado de. Esaú e Jacó. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: https://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/30-esau-e-jaco. Acesso em: 22 jan. 2024.

ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2001a.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas.* Cotia: Ateliê Editorial, 2001b.

ASSIS, Machado de. Ressurreição. In: *Obra completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: https://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/38-ressurreicao. Acesso em: 22 jan. 2024.

BORGES, Jorge Luís. Sobre o Rigor na Ciência. In: *História Universal da Infâmia.* Tradução de José Bento. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões:* estudos machadianos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários Escritos.* 3. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 1995.

GUIDIN, Márcia Lígia. *Armário de vidro:* velhice em Machado de Assis. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. O impacto da obra de Machado de Assis sobre as concepções de romance. *Machado de Assis em Linha*, RJ, n. 1, 2008. Disponível em: https://machadodeassis.fflch.usp.br/sites/machadodeassis.fflch.usp.br/files/u73/num01artigo04.pdf. Acesso em: 2 fev. 2025.

MEYER, Augusto. *Machado de Assis (1935-1958).* Rio de Janeiro: José Olympio/ABL, 2008.

PAPPAS, Nickolas. Plato's Ion: The Problem of the Author. *Philosophy*, v. 64, n. 249, p. 381-389. Disponível em: https://doi.org/10.1017/S0031819100044727. Acesso em: 22 jan. 2025.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis*: estudo crítico e biográfico. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 29-48.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. A novidade das Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: SECCHIN, Antonio Carlos *et al*. *Machado de Assis*: uma revisão. Rio de Janeiro: In-folio, 1998.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: PIZARRO, Ana. (Org). *América Latina*: palavra, literatura e cultura. Volume 2: Emancipação do discurso. São Paulo: Memoria; Campinas: Unicamp, 1994. p. 361-382.

SCHLEGEL, F. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803):* seguido de Conversa sobre poesia. Tradução e notas de Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

SHELLEY, P. Defesa da Poesia. In: ACÍZELO, Roberto (Org). *Do mito das musas à razão das Letras*. Textos seminais para os Estudos Literários. Chapecó: Argos, 2014. p. 894-931.

WERKEMA, Andréa Sirihal. Uma teoria primeiro-romântica do romance: forma do caos. In: WERKEMA, Andréa Sirihal; TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi; ARAÚJO, Nabil (Orgs.). *Variações sobre o romance II*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2018. Disponível em: https://www.edicoesmakunaima.com.br/wp-content/uploads/2022/07/variacoes_sobre_o_romance_2.pdf. Acesso em: 2 fev. 2024.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*: Machado de Assis na escrita das biografias. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

Protofantasia brasileira oitocentista: manifestações iniciais de um gênero do insólito
19th Century Brazilian Protofantasy: First Manifestations of an Uncanny Genre
Autoria: André Karasczuk Taniguchi
ORCiD: https://orcid.org/0000-0003-2182-0385
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2487471699408948
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.221580
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/221580
Recebido em: 06/04/2024. Aprovado em: 02/12/2024.
Editores responsáveis: Bruna Martins Coradini e Irana Timóteo

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 25, jul./dez. 2024. eISSN: 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/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
TANIGUCHI, André Karasczuk.. Protofantasia brasileira oitocentista: manifestações iniciais de um gênero do Insóito. *Opiniães*, n. 25, jul./dez. p. 371-389, 2024. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.221580. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/221580. 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 *Opiniães* 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.

protofantasia brasileira oitocentista: manifestações iniciais de um gênero do insólito

19th Century Brazilian Protofantasy: First Manifestations of an Uncanny Genre

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.221580

André Karasczuk Taniguchi [1]
Doutorando no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), São Paulo, SP, Brasil.
https://orcid.org/0000-0003-2182-0385
http://lattes.cnpq.br/2487471699408948
andrekarasczuk@gmail.com

[1] Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Comunicação e Letras da Universidade Presbiteriana, orientado pelo Prof. Dr. Cristhiano Motta Aguiar. Áreas de atuação: estudos do insólito ficcional, literatura fantástica, literatura de fantasia, insólito brasileiro. É bolsista do programa Proex-Capes. É editor-assistente da revista *Cadernos de Pós-Graduação em Letras* (CPGL), da Universidade Presbiteriana Mackenzie (2022-atual).

Resumo
A Fantasia, parte da macrocategoria do Insólito Ficcional, é um gênero originário da literatura britânica oitocentista que se propagou no século XX até atingir o nível de alta popularidade. No contexto brasileiro, a disseminação da Fantasia foi relativamente tardia, assim como as suas produções inaugurais; entretanto, histórias do Insólito eram frequentes entre autores nacionais, algo já amplamente documentado pela historiografia literária. Nesse sentido, a proposta deste artigo é refletir acerca dos possíveis protótipos e marcos iniciais da Fantasia na produção brasileira, partindo de alguns aspectos primordiais para o gênero. Para o presente exercício, analisamos três narrativas oitocentistas: "As bruxas" (1861), de Fagundes Varela, "O país das Quimeras" (1862), de Machado de Assis, e o romance *A ilha maldita* (1879), de Bernardo Guimarães.

Palavras-chave
Historiografia literária. Literatura brasileira. Fantasia.

Abstract
Fantasy, a part of the Fictional Uncanny, is a literary genre originated from 19th century British literature that spread during the 20th century until it reached high levels of popularity. In the Brazilian context, the dissemination of Fantasy was relatively late, as well as its first publications; however, Uncanny stories were frequent among national authors, a fact already documented by literary historiography. In this sense, the objective of this article is to reflect upon the possible Fantasy prototypes and initial publications in Brazilian production, based on essential aspects for the genre that will be explained in the text. For this exercise, we analyze three 19th century narratives: Fagundes Varela's "As bruxas" (1861), Machado de Assis's "O país das Quimeras" (1862) and Bernardo Guimarães's novel *A ilha maldita* (1879).

Keywords
Literary historiography. Brazilian literature. Fantasy.

introdução

O conceito de Insólito Ficcional surge no debate literário brasileiro como uma espécie de macrocategoria (Matangrano; Tavares, 2018) que abrange uma diversidade de gêneros nos quais o sobrenatural é o principal tema. Nessa perspectiva, as narrativas Góticas, o Fantástico Oitocentista, o Neofantástico, o Horror, a Fantasia, entre outros, são parte de uma mesma família, embora com estilos e temáticas distintas.

O desenvolvimento desses gêneros no decorrer dos séculos XIX e XX é complexo. No entanto, uma breve contextualização se faz necessária: em meio às influências do Romantismo, o sobrenatural passa a ser um tema recorrente na produção literária ocidental; em um primeiro momento, ele é explorado em um sentido ameaçador ou perturbador, tal como encontramos nos escritos de E.T.A. Hoffmann (1776-1822), ou Edgard Allan Poe (1809-1849), autores que posteriormente seriam categorizados por Tzvetan Todorov (2019) como pertencentes ao Fantástico. No entanto, na metade do século XIX, influenciado pelos contos de fadas e pelas narrativas medievais, surge um outro gênero do Insólito Ficcional, a Fantasia, sendo o romance *Phantastes* (1858), de George MacDonald (1824-1905), o seu provável marco inaugural.

São muitas as caraterísticas da Fantasia, mas podemos resumi-las em três aspectos principais: a presença inquestionável da magia, a existência de uma aventura ou jornada, e a proeminência do feérico na narrativa. O primeiro ponto é estabelecido por Tolkien (2020) como uma das maiores exigências do gênero: a Fantasia não permite a dúvida, pois nela a magia é dada como uma verdade, o questionamento não possui espaço. A presença de uma jornada ou aventura é uma herança da literatura medieval, sobretudo do romance cortês, cuja principal premissa era acompanhar um cavaleiro em diversas aventuras e provações; esse aspecto também pode ser encontrado nos contos de fadas, que comumente possuem aventuras. Por fim, a proeminência do feérico também é um contraponto ao Fantástico e ao Horror, embora o ameaçador esteja muitas vezes presente na Fantasia, esse não é o aspecto principal do gênero, que depende da transmissão de um *sense of wonder*[2] – senso de maravilhamento – para o leitor; a magia deve ser uma parte natural do universo ficcional, ora se manifestando de forma benevolente, ora como um obstáculo, mas um equilíbrio de representação é necessário, ao contrário do que ocorre no Horror.

As relações entre Fantástico, Horror e Fantasia podem ocasionar determinadas confusões teóricas, mas as reflexões contemporâneas acerca do tema têm auxiliado em uma maior compreensão. David Roas (2013) equipara a literatura fantástica ao Horror, concluindo que o fantástico é uma narrativa de ameaça, ou seja, uma ficção na qual o elemento sobrenatural é amedrontador ou aterrorizante. O autor ressalta que esse efeito ameaçador pode se referir à realidade, mostrando que a instabilidade do mundo representada pela ficção de horror é seu próprio efeito

[2] Efeito encontrado principalmente na Fantasia e na Ficção Científica, transmite um sentido de fascínio perante a um objeto ou evento mágico ou tecnológico. A *Encyclopedia of Science Fiction* [Enciclopédia de Ficção Científica] atribui ao *sense of wonder* o efeito de despertar determinados sentimentos no leitor, algo fundamental para o funcionamento desse tipo de ficção. Disponível em: https://sf-encyclopedia.com/entry/sense_of_wonder. Acesso em: 12 nov. 2024.

amedrontador. Um hipotético monstro em uma narrativa é um fator ameaçador, mas a possibilidade de sua existência possui uma carga ainda maior na escala do Horror.

Por sua vez, a Fantasia, tal como discute Brian Attebery (2014), é um gênero que se contrapõe ao Horror ao introduzir narrativas nas quais o heroico, o aventuresco e o divino estão em primeiro plano. A Fantasia, nesse sentido, absorve as inúmeras lendas e mitos das mais diversas culturas para desenvolver uma espécie de "ficção feérica"; o gênero seria a relação contemporânea entre a humanidade e o mito. Não nos parece coincidência que a Fantasia tenha seu marco inaugural no século XIX, um período de grandes avanços tecnológicos e sociais, os quais contrastam com o imaginário mítico de outrora; a reimaginação de antigas narrativas seria uma resposta a um mundo cada vez mais racional.

Na primeira fase da Fantasia, as produções literárias são majoritariamente de origem anglófona, e é apenas a partir do século XX que encontramos evidências desse gênero em publicações brasileiras. Entretanto, dada a diversidade de autores oitocentistas nacionais que exploraram o insólito de alguma maneira, é possível que alguns textos dialoguem com a Fantasia, mesmo que não pertençam ao gênero. Nesse sentido, a proposta deste artigo é investigar possíveis protofantasias brasileiras publicadas durante o século XIX, analisando alguns aspectos relevantes à Fantasia, e concluindo acerca da possibilidade da existência desse gênero no Brasil nesse período. Para esse objetivo, selecionamos três textos pertinentes: os contos "As bruxas" (1861), de Fagundes Varela, e "O país das Quimeras" (1862), de Machado de Assis, e o romance *A ilha maldita* (1879), de Bernardo Guimarães.

a protofantasia oitocentista

O verdadeiro marco inicial da literatura brasileira é comumente discutido. Teria ele surgido nas primeiras cartas dos navegadores portugueses ou apenas após a Independência em 1822? A despeito dessa discussão, como é documentado por Lajolo e Zilberman (2019), o cenário da produção literária e da leitura no Brasil antes e durante boa parte do século XIX foi consideravelmente precário: poucos escritores conseguiram adquirir rendas significativas apenas da escrita literária, e os altos índices de analfabetismo impediam uma maior acessibilidade à literatura.

No entanto, também é notável que o mercado literário cresce no decorrer dos anos de 1800, até uma rápida ascensão em suas décadas finais, quando o acesso aos textos e livros é amplificado e a alfabetização dá pequenos sinais de melhora. El Far (2004) aponta que as livrarias do Rio de Janeiro no fim do século eram abarrotadas de livros sobre os mais diversos assuntos. Embora esse recorte histórico considere apenas a então capital do Brasil, o crescimento ainda é considerável e teria desenvolvimentos maiores no século XX.

De fato, a literatura era um mercado em ascensão, mas como era a perspectiva da produção do insólito no Brasil? Nestarez (2022) e Niels (2018) nos mostram que tal produção era considerável. O insólito oitocentista brasileiro foi rico e contou com a participação de inúmeros escritores, muitos provavelmente esquecidos do cânone literário, mas também de muitos autores icônicos: Álvares de Azevedo (1831-1852), Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882), Fagundes Varela (1841-1875), Bernardo Guimarães (1825-1884), Aluísio Azevedo (1857-1913), Machado de Assis (1839-1908), Inglês de Souza (1853-1918), Coelho Neto (1864-

1934), Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), entre outros, são constantemente listados e discutidos como autores que exploraram o sobrenatural em seus escritos, principalmente utilizando as estéticas do fantástico e do estranho, por vezes se aproximando do horror. É válido relembrar que partes da literatura oitocentista brasileira foram marcadas pelo Romantismo, e, consequentemente, por estéticas como o gótico, pela predileção pelo sombrio, pelo mórbido e pelo sobrenatural, que de forma geral estiveram presentes em nossa produção.

Matangrano e Tavares (2018) apontam para a possibilidade de que a primeira narrativa fantástica nacional seja o conto "Um sonho" (1838), de Justiniano José da Rocha (1812-1863), mas tanto Niels (2018) quanto Nestarez (2022) privilegiam a antologia *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, como a obra inaugural do insólito brasileiro. Fortemente influenciado pelo Romantismo, o texto de Azevedo (1855) se aproxima do Horror ao incluir elementos macabros e sombrios, lidando com cadáveres, suicídios, mistérios etc.

Tanto o Horror quanto a Ficção Científica tiveram suas origens algumas décadas antes da Fantasia, e por essa razão, encontramos mais produções brasileiras próximas a esses gêneros. O nascimento relativamente tardio também influenciou na acessibilidade geral da Fantasia no Brasil, principalmente se considerarmos que as duas obras inaugurais, *Phantastes* (1858) e *Alice no País das Maravilhas* (1865), receberam traduções muitas décadas depois da publicação em inglês. Enquanto o romance de Carroll foi traduzido em 1931, apenas no século XXI foi possível ler o livro de MacDonald em português.

Seguindo uma trajetória similar, o gênero-parente da Fantasia, os contos de fadas, teve suas primeiras obras traduzidas no Brasil nos anos finais do século XIX (Lajolo; Zilberman, 2022) em compilações de escritos dos Irmãos Grimm, Perrault e Andersen nos livros *Contos da Carochinha* (1894), *Histórias da avozinha* (1896) e *Histórias da baratinha* (1896).

Em contrapartida, El Far (2004) discute um curioso fenômeno ocorrido no Rio de Janeiro oitocentista envolvendo a alta popularidade das histórias de aventuras publicadas em folhetos. Tratava-se de histórias francesas, espanholas, britânicas e portuguesas sobre reis e nobres que passavam por provações, jornadas, combates e paixões; um exemplo citado por El Far (*ibidem*, p. 98) é *A história de Carlos Magno e os doze pares de França*. Esses textos circulavam pelo Rio de Janeiro desde as primeiras décadas do século XIX, e eram vistos com incompreensão por certos críticos, que não compreendiam o sucesso das histórias entre as classes mais baixas. Embora não seja possível localizar as versões originais dessas traduções, podemos supor que os textos derivam da tradição do Romance Cortês, um dos pilares da Fantasia.

Considerando esse cenário, é notável que o acesso às obras inaugurais e influenciadoras da Fantasia foi precário no Brasil oitocentista, apesar de narrativas próximas possuírem certa demanda. É possível que indivíduos privilegiados tivessem contato com os textos nas línguas originais, mas não encontramos evidências literárias das influências de MacDonald ou Caroll na Fantasia brasileira do século XIX. Com efeito, também é possível afirmar que não existe uma tradição oitocentista de Fantasia brasileira.

A Fantasia possui características específicas, e poucos escritos brasileiros do século XIX apresentam similaridades com ela. *Phantastes* (1858), de MacDonald, estabeleceu alguns dos principais elementos do gênero: viagem a

mundos fictícios nos quais monstros e magia são corriqueiros; interações com reis, rainhas, fadas e feiticeiros; ambientações medievais ou bucólicas; além de missões de resgate e embates corporais. Em nossa investigação, encontramos protótipos brasileiros que contém proximidades com a Fantasia, discorreremos acerca deles a seguir, em ordem cronológica de publicação.

O primeiro caso pertinente é o conto "As bruxas",[3] de Fagundes Varela (1841-1875), publicado em 1861 no jornal *Correio Paulistano*. Esse texto se aproxima do Horror, mas alguns aspectos remetem à Fantasia. O conto de Varela é o relato de alguns marinheiros brasileiros que, passando a noite dentro de um navio mercante ancorado em um porto, ouvem barulhos estranhos no convés; ao investigarem o tumulto, descobrem que o barco fora sequestrado por um grupo de mulheres. Em meio a uma espécie de ritual, a embarcação passa a voar pelos mares, viajando rapidamente até chegar ao destino final; os marinheiros descem do navio e exploram a praia desconhecida até encontrarem um grande palácio e uma fogueira com muitas pessoas dançando em volta, a qual chamam de "terra das feiticeiras" (Varela, 2011, p. 57). Pouco depois, os marujos reencontram as bruxas, que saíam do palácio carregando ouro, e passam a voar atrás delas de volta ao navio, mas não sem antes recolherem algumas plantas do local; a embarcação retorna ao Brasil na mesma noite. No dia seguinte, o capitão vai até o navio e os marinheiros narram o ocorrido, ao fim do relato, ele conclui que as bruxas os levaram até a Índia, pois as plantas coletadas no dia anterior eram especiarias daquela região. O conto se encerra com os marinheiros agradecendo a Deus por nenhum mal lhes afligir.

Em um primeiro momento, consideremos as categorias de Todorov contidas em *Introdução à literatura fantástica* (2019).[4] Por esse prisma, "As bruxas" (2011) não é um conto do Fantástico, mas sim uma narrativa pertencente ao Maravilhoso, uma vez que o sobrenatural é confirmado; a viagem dos marujos à Índia não foi uma alucinação, pois a evidência das especiarias convenceu até mesmo o capitão. Não restam dúvidas acerca da veracidade do relato, mas é possível categorizar o conto de Varela como Fantasia?

De fato, há uma espécie de feérico na narrativa, a imagem de um navio voando em alta velocidade pela noite proporciona uma atmosfera mágica muito próxima das tradicionais histórias de Fantasia:

> Entretanto o navio não perdia tempo; – corria, corria, corria, e na desabrida carreira, como o lúgubre cavaleiro de Burger, deixava atrás de si a terra, as ilhas, as árvores e as nuvens, como um bando de aves fugitivas. A cada porção de espaço que rompia – o ar tornava-se mais azul e carregado, as estrelas maiores e mais vívidas. No zimbório imenso do firmamento a lua se equilibrava como uma lâmpada de prata inundada de nardo, na cúpula dos

[3] Nesta análise, utilizamos uma versão contida em *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*, organizado por Maria Cristina Batalha (Editora Caetés, 2011). É possível encontrar uma republicação do conto no *Jornal do Recife* em uma digitalização feita pela Biblioteca Digital de Literatura de Países Lusófonos. Disponível em: https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=132285. Acesso em: 12 nov. 2024.

[4] Todorov (2019) estabelece três gêneros para narrativas sobrenaturais: o Fantástico, o Maravilhoso e o Estranho. Enquanto no Fantástico não existe uma confirmação acerca da existência do insólito, as histórias do Maravilhoso confirmam, e o Estranho propõe uma justificativa racional.

> templos orientais. As ondas erguiam-se como Leviatãs, em cujo dorso escamoso brincavam os raios de uma luz fosforescente, e a embarcação desenhava-se rápida e fugaz nas águas, como a sombra do corcel de Giaour nas plantas do ervaçal (Varela, 2011, p. 55).

O narrador enfatiza a presença das luzes durante a viagem: destaca a cor do ar, a vividez das estrelas, o brilho da lua e a luz das ondas. Constrói-se uma imagem mágica do evento, que contrasta com a tensão anterior das bruxas sequestrando o navio. Outras referências literárias presentes nesse fragmento contribuem para a construção da cena sobrenatural: as menções ao cavaleiro de Burger e ao corcel de Giaour – a primeira provavelmente se refere ao poema Gótico *Lenore* (1774), de Gottinger Burger, enquanto a segunda remete ao poema *The Giaour* (1813), de Lord Byron –, e a comparação das ondas com Leviatãs, criaturas Bíblicas. O conto de Varela é a aventura de uma noite, mas há uma espécie de conflito temático que nos impede de considerá-lo como uma Fantasia. A presença da jornada ao desconhecido é fundamental para a Fantasia, mas devemos nos atentar ao foco da narrativa, e ele não está na aventura ou na magia, mas sim na ameaça.

A classificação mais apropriada para "As bruxas" (2011) é o Horror, pois a trajetória do conto enfatiza a ideia da ameaça e do diabólico. A abertura do conto já constrói essa ideia em suas primeiras palavras: "As bruxas são mulheres velhas que, invejosas dos encantos e venturas da mocidade, pactuam com o diabo, e recebem dele um poder infernal." (p. 53). A narrativa não busca ilustrar as bruxas invasoras ou o grupo que dança em volta da fogueira em tonalidades positivas ou neutras, pelo contrário, ambos são vistos como ameaças em potencial para a integridade dos marinheiros. Por essa razão, em dois momentos, o conto enfatiza o medo sentido por eles: "É a terra das feiticeiras! Queira Deus que não nos custe caro" (p. 57), ao presenciarem o ritual na Índia; e "bendito seja Deus que nenhum mal nos sucedeu" (p. 58), no encerramento da narrativa.

Tudo que é visto pelos marinheiros durante a viagem – à exceção das paisagens naturais – passa a ser rotulado como infernal, desde as bruxas invadindo o navio até a cena no palácio indiano. Não há um verdadeiro maravilhamento perante o mágico, muito menos um conflito com as forças ameaçadoras, há apenas uma participação passiva, e vulnerável, dos marinheiros. Por essa razão, não é possível considerar "As bruxas" (2011) como uma Fantasia, mas alguns elementos do conto antecipam ideias que figuram nas narrativas do gênero: a existência da magia, a jornada feérica pelos mares e a presença de uma entidade maligna. Muito embora o foco da história de Varela seja a construção de ameaças, a presença do mágico é inegável.

Outro conto pertencente à categoria de protofantasia, e que pode ser considerado uma espécie de texto inaugurador do gênero na literatura brasileira, é "O país das Quimeras (conto fantástico)",[5] de Machado de Assis (1839-1908), publicado na revista *O Futuro*, em 1862; uma segunda versão do conto intitulada "Uma excursão milagrosa" foi publicada em 1866 no *Jornal das Famílias*. De acordo com Magalhães Júnior (1981), "O país das Quimeras" foi o segundo conto

[5] Texto integral em domínio público. A versão utilizada nesta análise está disponível na seção das referências bibliográficas.

literário da carreira de Machado. O autor não se limitaria a apenas essa empreitada no insólito ficcional, e muitos escritos machadianos podem ser encontrados em compêndios de narrativas fantásticas brasileiras; um exemplo é a coletânea *Medo imortal* (2019), publicada pela Editora Darkside, no qual encontramos alguns de seus contos, tais como "A Igreja do Diabo" (1884), "A vida eterna" (1870) e "A causa secreta" (1885). O insólito machadiano é geralmente mais próximo do Horror, apresentando situações desesperadoras ou ameaçadoras.

Entretanto, "O país das Quimeras" (1862) segue um caminho diferente dos outros escritos machadianos. Ele narra a aventura de Tito, um poeta falido que vende seus versos para um homem rico. Numa noite, diante das dificuldades da vida e das desilusões amorosas, ele ouve três batidas na porta e se depara com a visita de uma fada. A mulher o convida para uma viagem, Tito aceita e ambos voam para além da atmosfera e da Terra, passando por muitos planetas até aterrissarem em um planeta sem nome, o país das Quimeras. Nesse novo mundo, o poeta é apresentado para uma corte e ao monarca, o Gênio das Bagatelas, e à rainha Moda; a excursão lhe introduz ao povo quimérico e ao povo da utopia, além de expor alguns costumes do universo. Próximo ao fim da jornada, Tito descobre que o nome da fada é Fantasia, e então percebe as pessoas e o ambiente se evaporando; o chão desaparece e ele cai ileso na frente de sua casa. A experiência é transformadora, e o protagonista nunca mais foi o mesmo após a viagem ao país das Quimeras.

Embora o conto apresente uma espécie de metáfora como crítica social, é inegável que a sua narrativa percorre um trajeto similar ao que encontramos na Fantasia: protagonista pertencente ao mundo real, um auxiliar-guia o transporta para outro mundo, introdução a uma nova realidade com hierarquias e culturas distintas, transformação do herói etc. Machado de Assis, provavelmente alheio à recém surgida Fantasia, produziu uma narrativa muito similar ao que caracterizaria o gênero até a contemporaneidade.

Em um primeiro momento, é possível que o fato de a história ser uma alucinação de Tito pareça um empecilho para a classificação de "O país das Quimeras" (1862) como Fantasia, mas há um contraponto para essa questão que discorreremos durante a análise. A principal evidência para a alucinação surge quando uma Utopia diz a Tito que já o conhecia; quando indagada pelo poeta, esta é a sua resposta: "– Não te lembras? À noite, cansado das lutas do dia, recolhes-te ao aposento, e aí, abrindo velas ao pensamento, deixas-te ir por um mar sereno e calmo. Nessa viagem acompanham-te algumas raparigas… somos nós, as Utopias, nós, as Quimeras" (Assis, 1862, p. 7). As Utopias e as Quimeras acompanham Tito durante as suas divagações noturnas, habitam seus sonhos e imaginações, não são verdadeiramente criaturas de outra dimensão. Outra evidência é a queda do poeta ao final do conto, quando o país das Quimeras evapora e ele aterrissa próximo de casa sem nenhum dano físico, reforçando a probabilidade de um delírio.

Por essas razões, o mundo alternativo visitado por Tito não é real, o que dificulta a classificação da narrativa como a primeira Fantasia, afinal, a magia deve ser inquestionável. Entretanto, o conto machadiano nos apresenta elementos que, mesmo oníricos, são pertencentes ao universo discursivo da magia: fadas, viagens a outros mundos, reis, rainhas etc. A narrativa, nesse sentido, se refere ao mundo mágico, ao feérico, e isso a aproxima da Fantasia, independentemente de haver uma alucinação. Podemos argumentar que o mesmo ponto é aplicável para *Alice no País das Maravilhas* (1865), afinal, o desfecho do romance de Caroll também indica um

sonho de Alice, no entanto, mais elementos sustentam a narrativa, sobretudo a presença de inúmeros seres e monstros mágicos. O País das Maravilhas de Alice é um mundo mágico, tal como o país das Quimeras. Assim, ambos os textos estão no campo da Fantasia, embora as suas conclusões neguem a existência do feérico. Independentemente dessa questão, muitos elementos aproximam o conto machadiano da Fantasia, comentemos acerca delas.

A aparição da fada Fantasia é o primeiro momento mágico do conto. Similarmente ao que ocorre em *Phantastes* (1858) no encontro entre o protagonista Anodos e a fada no quarto, Tito é visitado por uma mulher sublime:

> Mas, ó, pasmo! mal o poeta abriu a porta, eis que uma sílfide, uma criatura celestial, vaporosa, fantástica, trajando vestes alvas, nem bem de pano, nem bem de névoas, uma coisa entre as duas espécies, pés alígeros, rosto sereno e insinuante, olhos negros e cintilantes, cachos louros do mais leve e delicado cabelo, a caírem-lhe graciosos pelas espáduas nuas, divinas, como as tuas, ó Afrodite! (Assis, 1862, p. 3).

A fada Fantasia é descrita por vários adjetivos que a elevam ao patamar de divindade sobrenatural; ela é "celestial, vaporosa, fantástica", "divina", uma "Afrodite", vestindo roupas que não são nem materiais, nem imateriais. Tito se encanta por Fantasia da mesma forma que Anodos é hipnotizado pela Dama de Mármore, e o paralelo com o romance de MacDonald não para nisso, pois também é após um encontro com uma fada que o herói viaja para um mundo alternativo. É de senso comum que Machado de Assis possuía contato com a literatura britânica, mas a possibilidade do contato dele com a obra de MacDonald ou de outros autores iniciais da Fantasia é desconhecida. A pequena distância temporal entre *Phantastes* (1858) e "O país das Quimeras" (1862) diminui a probabilidade de uma influência direta, porém, é possível traçar paralelos.

Tito e Anodos são protagonistas com dificuldades pessoais no mundo real, ambos partem para uma jornada rumo ao mundo secundário,[6] no qual conhecem as respectivas particularidades e costumes; ambos os mundos refletem partes da psicologia dos protagonistas, proporcionando uma mudança mental permanente ao fim das aventuras. O diferencial é que em *Phantastes* (1858) encontramos uma presença marcante da magia e de monstros, ao passo que "O país das Quimeras" (1862), apesar do nome, é povoado por homens e mulheres.

Apesar disso, a aura feérica do conto machadiano permanece desde a aparição da fada até o "despertar" de Tito. O narrador mantém um tom de descoberta e de exotismo ao apresentar as minúcias do país das Quimeras, fortalecendo o senso de aventura. Consideremos a viagem do poeta e da fada para o mundo secundário:

> E ela tomou-o nos braços, subiu com ele até o teto, que se rasgou, e passaram ambos, visão e poeta. A tempestade tinha, como por encanto, cessado; estava o céu limpo, transparente, luminoso, verdadeiramente celeste, enfim. As estrelas fulgiam com a sua

[6] "Mundo secundário" é o termo atribuído para um mundo ficcional paralelo à realidade.

> melhor luz, e um luar branco e poético caía sobre os telhados das casas e sobre as flores e a relva dos campos.
> Os dois subiram.
> Durou a ascensão algum tempo. Tito não podia pensar; ia atordoado, e subia sem saber para onde, nem a razão por quê. Sentia que o vento agitava os cabelos louros da visão, e que eles lhe batiam docemente na face, do que resultava uma exalação celeste que embriagava e adormecia.
> […]
> Em breve começou Tito a ver os planetas fronte por fronte. Era já sobre a madrugada. Vênus, mais pálida e loura que de costume, ofuscava as estrelas com o seu clarão e com a sua beleza. Tito teve um olhar de admiração para a deusa da manhã. Mas subia, subiam sempre. Os planetas passavam à ilharga do poeta, como se fossem corcéis desenfreados. Afinal penetraram em uma região inteiramente diversa das que haviam atravessado naquela assombrosa viagem. Tito sentia expandir-se-lhe a alma na nova atmosfera. Seria aquilo o céu? O poeta não ousava perguntar, e mudo esperava o termo da viagem. À proporção que penetravam nessa região ia-se a alma do poeta rompendo em júbilo; daí a algum tempo entravam em um planeta; a fada depôs o poeta e começaram a fazer o trajeto a pé (Assis, 1862, p. 4).

Notemos como a aura feérica se mantém por toda a viagem, é um fragmento da magia atravessando o conto de Machado: a fada tomando o protagonista nos braços e alçando os céus, interrompendo a tempestade e revelando um céu luminoso; o narrador destaca as flores e as relvas em uma paisagem quase idílica. Ressalta-se a cor dos cabelos da fada e seu aspecto celestial, ela é um ser mágico embriagante, hipnotizador, a musa que guia o poeta até o mundo da Fantasia. A viagem pelos planetas também merece destaque: o planeta Vênus – a Afrodite romana – espelha a fada, sendo descrita como "mais pálida e loura que de costume" e emitindo uma luz ofuscante. O narrador proporciona a noção de velocidade de ambos quando destaca a passagem dos planetas como "corcéis desenfreados", e então o céu se expande enquanto aterrissam no país das Quimeras.

O tom de aventura é marcante nesse fragmento, produzindo imagens de um longo voo por meio da magia. Muitas décadas antes do primeiro avião e quase um século antes das expedições especiais, Machado de Assis inclui uma cena possível – ao menos até então – apenas pelas mãos de uma fada. Juntamente ao conto de Fagundes Varela, temos os primeiros exemplos de jornadas mágicas na literatura brasileira.

O senso de aventura continua após a aterrissagem, dando início às descrições do país das Quimeras:

> Caminhando, os objetos, até então vistos através de um nevoeiro, tomavam aspecto de coisas reais. Tito pôde ver então que se achava em uma nova terra, a todos os respeitos estranha: o primeiro aspecto vencia ao que oferece a poética Istambul ou a

> poética Nápoles. Mais entravam, porém, mais os objetos tomavam o aspecto da realidade. Assim chegaram à grande praça onde estavam construídos os reais paços. A habitação régia era, por assim dizer, uma reunião de todas as ordens arquitetônicas, sem excluir a chinesa, sendo de notar que esta última fazia não mediana despesa na estrutura do palácio (Assis, 1862, p. 4).

Os detalhes do novo mundo são revelados na medida em que Tito os vê. Primeiro, a visão é ofuscada por um nevoeiro, então se concretizam como aspectos reais; quanto mais adentram, mais as formas se materializam. O narrador descreve de forma a transmitir ao leitor um senso de constante descoberta, revelando aspectos que ao todo formam uma imagem concreta do país das Quimeras. O palácio real sendo uma fusão entre todas as arquiteturas mundiais é outro indicativo de que esse mundo reflete a mente de Tito, não há nada de alienígena ali – ao contrário do que se deveria esperar de outra dimensão –, há apenas fragmentos de culturas da realidade.

Por essa razão, mesmo quando a corte do país é apresentada a Tito, há pouco de verdadeiramente estranho nos costumes desse povo. O Gênio das Bagatelas, monarca, senta-se em um trono com adornos, recebe o gesto do beija-mão de seus súditos sem excessivas estranhezas. Talvez o fato mais inusitado seja quando o Gênio pergunta a Tito sobre o pronome de tratamento que ele recebia na Terra, o qual responde que era "uma triste Mercê" (Assis, p. 5), esta é a réplica do monarca e a cena que se sucede:

> – Só isso? Pois há de ter o desprazer de ser acompanhado pelo cicerone comum. Nós temos cá a Senhoria, a Excelência, a Grandeza, e outras mais; mas, quanto à Mercê, essa, tendo habitado algum tempo este país, tornou-se tão pouco útil que julguei melhor despedi-la.
>
> A este tempo a Senhoria e a Excelência, duas criaturas empertigadas, que se haviam aproximado do poeta, voltaram-lhe as costas, encolhendo os ombros e deitando-lhe um olhar de través com a maior expressão de desdém e pouco caso (Assis, 1862, p. 5).

Em um episódio de humor no conto, descobrimos acerca da personificação dos pronomes de tratamento, algo inusitado, mas possível no país das Quimeras. A Senhoria, a Excelência e a Grandeza são cicerones, funcionárias do palácio, e a simples Mercê já havia sido demitida. Mesmo que a narrativa não possua abundantes elementos mágicos, esse universo alternativo é construído e explicado de forma a se parecer com um mundo de mágica. No caso desse trecho, a própria linguagem assume um papel que transita entre o sobrenatural e o absurdo. "O país das Quimeras" (1862) possui uma aura feérica em decorrência da narração que fornece tons incríveis à jornada – sonhada ou não – de Tito.

Embora o país das Quimeras pareça realista em certo grau, um outro momento do conto remete à magia da Fantasia. Nesse caso, Tito presencia a fabricação de um produto específico e sobrenatural:

> Em uma das salas um grupo de cem pessoas ocupava-se em adelgaçar uma massa branca, leve e balofa. Naturalmente este lugar é a ucharia, pensou Tito; estão preparando alguma iguaria singular para o almoço do rei. Indagou do cicerone se havia acertado. O cicerone respondeu:
> – Não, senhor; estes homens estão ocupados em preparar massa cerebral para um certo número de homens de todas as classes: estadistas, poetas, namorados, etc.; serve também a mulheres. Esta massa é especialmente para aqueles que, no seu planeta, vivem com verdadeiras disposições do nosso país, aos quais fazemos presentes deste elemento constitutivo.
> – É massa quimérica?
> – Da melhor que se há visto até hoje (Assis, 1862, p. 6).

A massa quimérica – massa cerebral – é o produto fabricado pelas Quimeras, destinado para as pessoas da Terra que vivem com a mesma disposição delas; Tito toca em uma porção da massa e ela instantaneamente se desfaz, sugerindo que a massa cerebral das pessoas é vazia ou volátil. Não é confirmado se essa produção é exportada à Terra, mas a ideia de um povo produzir massa cerebral para consumo de terceiros é uma forma de sistematização de um elemento sobrenatural, traço marcante da Fantasia.

Por essas razões, podemos afirmar que "O país das Quimeras" (1862) é um conto que apresenta elementos fundamentais da Fantasia que figurariam nas narrativas do gênero. Nesse sentido, podemos considerá-lo uma espécie de marco inicial para o gênero na literatura brasileira, muito embora a "tradição" da Fantasia fosse relativamente recente. Relembremos que o romance inaugural é de 1858, e apenas quatro anos depois já possuímos registros de uma narrativa brasileira que replica alguns dos elementos do recém formado gênero.

O último caso que destacamos para o século XIX é o do romance *A ilha maldita* (1879),[7] de Bernardo Guimarães (1825-1884). Assim como nos últimos dois exemplos, essa narrativa não é uma Fantasia, mas ainda possui alguns elementos que remetem ao gênero. Com efeito, o romance de Guimarães é mais próximo do fantástico por alguns motivos que discutiremos brevemente, ao passo que mantém um certo tom de aventura particular à Fantasia.

A ilha maldita (2019) gira em torno da misteriosa Regina, uma jovem e belíssima mulher que fora resgatada quando criança na praia de uma pequena cidade. A origem da moça é desconhecida, mas os moradores suspeitavam que ela viesse da lendária ilha que por vezes aparecia no horizonte do mar. A maior parte do romance se passa durante a vida adulta de Regina, quando três irmãos se apaixonam perdidamente por ela; descrita muitas vezes como uma "fada" ou uma "sereia", muitos homens enlouqueceram de amores, e os três irmãos seguem o mesmo caminho de perdição. Após esse relato, a narrativa faz um salto temporal e foca no casamento de Regina com um marinheiro e o sucessivo assassinato do noivo por parte dos três irmãos. Como vingança, a mulher os atrai, um de cada vez, até a ilha maldita e apunhala seus corações, à exceção do terceiro irmão, Ricardo, o qual

[7] Utilizamos a reedição modernizada e publicada pela editora Fora do Ar em 2019.

é revelado ser a verdadeira paixão de Regina. Recusando-se a efetivar a vingança contra Ricardo, os amantes e a ilha são engolidos pelo mar.

O romance de Guimarães se destaca por três aspectos relevantes à Fantasia: as origens de Regina e de seus poderes, o tom aventureiro tomado pela narrativa, e a caracterização da ilha misteriosa. Comentaremos acerca de cada elemento para ressaltar a relevância da narrativa como antecipador do gênero. No entanto, um primeiro comentário pertinente é apontar a presença da vacilação todoroviana em *A ilha maldita* (2019): não temos confirmações acerca da existência do sobrenatural em Regina ou na ilha, o mistério é mantido até os parágrafos finais; e embora a submersão da ilha indique a possibilidade da magia, o evento ainda pode ser considerado natural. Nesse sentido, a narrativa é mais próxima do Fantástico.

Apesar de nada ser confirmado, durante uma conversa com Ricardo, Regina menciona breves memórias acerca de sua infância antes de se perder no mar e ser resgatada na praia:

> Afigura-se que minha infância se passou em lugares totalmente diferentes daqueles, a que depois fui transportado. Foi como se eu tivesse morrido e depois ressuscitasse em um novo mundo que me era totalmente estranho, entre criaturas de uma natureza que me era desconhecida (Guimarães, 2019, p. 127).

Nas memórias de Regina, a sua infância se passou em outra realidade, talvez um mundo secreto com culturas e costumes distintos do restante da humanidade. Como o fragmento indica, é possível supor que até a humanidade de Regina deve ser questionada, pois para ela, o mundo real apresentava criaturas de uma natureza desconhecida. Mais adiante, a mulher traz à tona lembranças de sua mãe, descrita como uma mulher formosa adornada com muitas pedras preciosas; além disso, ela "habitava uns palácios esplêndidos no meio do mar" (Guimarães, p. 128). E rememorando seus primeiros anos de vida, Regina conta: "[…] e enquanto embalava-me em seu regaço, gentis sereias, quase tão formosas como ela, acalentavam-me ao som de cânticos de inefável melodia." (*ibidem*, p. 128).

Como mencionamos, não temos a confirmação da veracidade dessas memórias, mas elas nos auxiliam a remontar partes de um possível passado de Regina. De acordo com o seu relato, a mãe de Regina era parte de uma nobreza, como indicam os adornos de pedras preciosas e o fato de habitar em vários palácios no meio do mar. A própria existência de palácios no meio do mar é intrigante, pois indica a presença de um ou vários reinos marítimos desconhecidos ou secretos, similarmente ao mito grego de Atlântida. A menção a "outras sereias" também é uma sugestão para a natureza de Regina, filha de uma sereia que vivia entre outras do seu tipo; por jamais haver uma confirmação textual disso na narrativa, não podemos afirmar que a mulher é uma sereia, mas é possível concluir que ela ao menos crê ser uma. A protagonista, inclusive, considera a possibilidade de estar errada: "Pode ser que estas coisas que eu tenho como reminiscências do passado não sejam mais que puras ilusões de minha fantasia" (*ibidem*, p. 129).

O narrador do romance contribui constantemente para a construção de uma imagem sobrenatural de Regina. Em inúmeras ocasiões, seu nome é substituído pelas palavras "a sereia" e "a fada", apontando para uma espécie de convicção do

narrador acerca da aura sobrenatural da mulher. Descrições como a seguinte também reforçam essa noção:

> Regina era de fato uma criatura incompreensível; se não fosse um ente extranatural, seria um enigma. Ou fosse pela auréola sinistra, que circundava-lhe o nome, ou porque fosse ela realmente um misto estranho de qualidades opostas, ao mesmo tempo que inspirava simpatia e amor, causava terror e repulsão. (Guimarães, 2019, p. 34)

Regina é descrita como uma mulher excepcional em diversos aspectos; ao passo em que possui uma beleza indescritível, sua aura de mistério – e talvez um certo poder – lhe dá tons de terror e repulsão. De acordo com o narrador, não são poucos os homens que enlouqueceram de amor pela mulher, mesmo que ela não tivesse intenções de seduzir as potenciais vítimas, seu "poder de beleza e paixão" é uma força acima do controle de qualquer pessoa. E essa natureza feérica de Regina é algo reconhecido e temido pelo próprio povo da cidade, como é relatado:

> E o povo cada vez se tornava mais firme na crença de que Regina não era uma criatura pertencente à humanidade, mas apenas uma linda e mimosa figura, animada por um espírito diabólico, que não podia ser outra senão a sereia ou fada, que morava na ilha flutuante, ou pelo menos filha dela (Guimarães, 2019, p. 31).

Embora Regina jamais demonstre qualquer dom verdadeiramente sobrenatural durante a trama, a aura feérica é insistentemente repetida em toda a extensão do romance; constrói-se uma imagem mágica da mulher por meio dos adjetivos, das descrições e das percepções de outros personagens. No fragmento supracitado, notam-se os tons mais sombrios utilizados para se referirem a ela: visto que não pode ser humana, deve ser um diabo, uma sereia ou uma fada, ou então filha de uma. Regina não pode ser compreendida, então resta recorrer às referências insólitas, a única linguagem capaz de apreender os aspectos sobrenaturais que circundam a personagem.

O mistério de Regina e sua origem é um objeto pertinente quando consideramos a Fantasia. De fato, mistérios não são estranhos ao gênero, e muitas narrativas fazem uso disso para construir histórias cercadas de perguntas que posteriormente são respondidas. No caso d'*A ilha maldita*, no entanto, a falta de resolução para as perguntas é o que impede de considerarmos o romance como uma Fantasia, muito embora possua traços que remetem ao gênero.

Em um exercício de especulação, poderíamos considerar o romance de Guimarães como Fantasia caso, por exemplo, fosse revelado que Regina descendia de uma linhagem nobre de um povo marítimo secreto ou de uma espécie desconhecida de sereias. Pela ausência de fatos concretos, apenas a especulação permite que o leitor encontre respostas para os mistérios do romance, e são episódios como os da memória de Regina que auxiliam na tentativa de construir uma hipótese para a sua origem. Como sugerem suas lembranças, ela passou parte da infância em palácios no meio do mar, junto às sereias, e esse é um breve rastro de Fantasia presente no romance.

Por fim, resta também comentar acerca da ilha que dá título ao livro, a misteriosa visão que apenas Regina consegue alcançar. Desde pequena, ela navegava até a ilha com seu barquinho; quando adulta, por vezes, desaparecia ali durante alguns dias. Qualquer pescador ou navegante que tentasse se aproximar da ilha encontraria um anel de rochedos à sua volta, impossibilitando qualquer forma de atracagem. É apenas quando Regina jura vingança que outras pessoas, os três irmãos, mais especificamente, conseguem driblar os rochedos e chegar à ilha; algumas cenas dessas visitas são narradas, fornecendo ao romance tons de aventura:

> Entretanto, o afouto e vigoroso mancebo, prosseguindo com ardor sua derrota, já havia ganhado as proximidades da ilha maldita e, empregando todo o seu vigor e perícia, já lutava contra as ondas revoltas e alterosas que a rodeavam e que o repeliam jogando o seu batel em violentas guinadas e boléus desencontrados. À custa de inauditos esforços conseguira, enfim, avizinhar-se na distância apenas de algumas amarras, e avistar mais de perto a ilha, que não lhe era de todo desconhecida (Guimarães, 2019, p. 96).

Nesse fragmento, o narrador relata o percurso de um dos irmãos, Rodrigo, em meio às dificuldades do mar; notemos que a descrição se assemelha à narração de uma luta. O navegador é o guerreiro, o mar é seu oponente e a ilha é seu prêmio. Desbravar as águas é equivalente a combater; enfatiza-se a jornada, o movimento e a ação. *A ilha maldita* temporariamente abandona os mistérios de Regina e assume tons de aventura. A luta entre o homem e as águas continua:

> As ondas, horrivelmente revoltadas e cavadas rebentando em fúria umas contra as outras, traziam em torturas o seu mísero batel, que, já pesado e com a vela encharcada pelo marulhar das vagas, parecia estrebuchar como animal ferido em ânsias de agonia.
> Já Rodrigo, exausto de forças sentindo seu braço desfalecer, via extinguir-se-lhe dentro da alma o último vislumbre de esperança quando, erguendo os olhos, viu sobre uma das saliências da penedia um vulto branco (Guimarães, 2019, p. 96).

Quando o irmão está prestes a ser derrotado, ele vê um vulto branco, a figura de Regina, que então o guia entre as pedras até um caminho seguro. Constrói-se um suspense acerca da integridade do herói, que é salvo no último momento pela sereia, que, apesar de não executar nenhuma mágica, atua sobre a potencial tragédia de forma milagrosa. Notemos também como o narrador personifica os mares nesse segundo fragmento: inconstante e caótico, as águas e as ondas desistem do combate com o irmão e passam a digladiar entre si, chocando-se em fúria; a embarcação vira espectadora da nova luta, e sofre com a violência dos movimentos.

O romance de Guimarães incorpora alguns elementos de aventura, o que dialoga de forma direta com a Fantasia. Consideremos que, nessa jornada do irmão nos mares, os objetivos finais são a ilha possivelmente mágica e a provável sereia.

Rodrigo parte em uma pequena expedição de busca por certas entidades mágicas, evidentemente com a paixão como principal motivação, mas ainda possibilitando a leitura desse episódio como a missão mágica do "herói".

Resta, então, a descrição do interior da ilha, e a aura feérica é evidente na narração:

> Rodrigo ficou por momentos suspenso e absorto diante do maravilhoso espetáculo que se desdobrava ante seus olhos. Não duvidou mais da existência de encantamentos, e convenceu-se de que realmente se achava nos jardins de uma fada, pois só um poder sobrenatural, um condão de nigromante seria capaz de produzir maravilhas tais no seio daquele bronco e ignorado recinto perdido no meio do oceano (Guimarães, 2019, p. 101).

Assim como no caso das descrições de Regina, recorre-se à linguagem do sobrenatural para explicar a misteriosa ilha. Ela é apontada como verdadeiramente encantada, um produto da magia; é o lar de uma fada, e todas as maravilhas do local só poderiam ser de origem encantada. O romance interrompe a aura feérica desse episódio ao, logo em seguida, descrever a cena de Regina apunhalando o coração de Rodrigo – o que proporciona tons sombrios à sereia e inicia o flerte da narrativa com o Horror –, mas uma vez criada, a presença da magia não pode ser removida, e permanece no leitor a impressão de que o sobrenatural é uma possibilidade, se não um fato, nesse mundo.

considerações finais

Como discutimos neste artigo, as raízes da Fantasia no Brasil são pertinentes. Embora o país não possuísse o mesmo contexto de produção britânico, identificamos um número considerável de produções que se assemelham ao gênero.

Em "As bruxas" (2011), Fagundes Varela apresenta uma das primeiras viagens mágicas de nossa literatura. O foco do conto está na exploração do medo e do ameaçador, aproximando-se do Horror, mas o elemento feérico da viagem com o navio voador proporciona imagens relevantes para a Fantasia.

O conto machadiano "O país das Quimeras" (1862), por sua vez, é um caso muito específico para a literatura brasileira. Diferentemente dos outros textos discutidos, ele transcende a ideia de um protótipo, apresentando muitos aspectos da Fantasia em sua trama. Nesse sentido, podemos considerar "O país das Quimeras" (1862) como um marco inicial para o gênero, surgindo apenas quatro anos após *Phantastes* (1858). Apesar de muitas décadas separarem esse conto do romance inaugural da Fantasia brasileira, *A rainha do ignoto* (Emília Freitas, 1899), a sua importância para a historiografia literária não pode ser ignorada.

A ilha maldita (2019), tal como os outros dois contos discutidos neste artigo, é recorte do que a literatura brasileira oitocentista pode fornecer de Fantasia. Em nossas investigações, não encontramos a presença de textos que se encaixem totalmente nas definições que estipulamos, porém, é notável que o século XIX possui uma herança muito rica no campo do Insólito Ficcional.

No que concerne à Fantasia, percebemos que alguns textos anteciparam certos elementos que são recorrentes no gênero, sobretudo o senso de aventura, mas a magia – ou sua alusão – também se faz presente nessa etapa da literatura brasileira. O fato de a Fantasia ter seus romances inaugurais apenas na segunda metade do século faz com que a provável inexistência desse tipo de linguagem no Brasil seja compreensível, uma vez que o acesso às obras internacionais era consideravelmente mais difícil do que seria nas décadas seguintes. Entretanto, também não podemos ignorar a possibilidade de que novos resgates e descobertas talvez mudem nossa perspectiva acerca do século XIX, apontando para uma robusta Fantasia oitocentista brasileira. De momento, porém, podemos concluir nossa reflexão apontando que a produção insólita no Brasil, à exceção de "O país das Quimeras" (1862), se limitou a protofantasias, explorando elementos pontuais do gênero.

referências bibliográficas

ASSIS, Machado de. *O País das Quimeras*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1862. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=17476. Acesso em: 28 jan. 2025.

ATTEBERY, Brian. *Story about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação*: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GUIMARÃES, Bernardo. *A ilha maldita*. São Paulo: Editora Fora do Ar, 2019.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

MACDONALD, G. *Phantastes: um conto de fadas*. Tradução de José Fernando Cristófalo. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2021.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

MATANGRANO, B. A.; TAVARES, E. *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte e Letra, 2018.

NESTAREZ, Oscar. *Uma história da literatura de horror no Brasil: fundamentos e autorias.* Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo SP, 2022. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-05102022-192221/pt-br.php. Acesso em: 3 nov. 2023.

NIELS, Karla. *Fantástico à Brasileira: Manifestações do Fantástico no Brasil oitocentista.* Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2018. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/389502148/NIELS-Karla-M-L-fantastico-a-Brasileira-manifestacoes-Do-Fantastico-No-Brasil-Oitocentista-2018-tese. Acesso em: 3 nov. 2023.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*: aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2019.

VARELA, Nicolau Fagundes. As Bruxas. *In*: BATALHA, Maria Cristina (Org.) *O fantástico brasileiro*: contos esquecidos. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2011.

Camus, Lourenço Mutarelli, Ionesco e Jesus Kid entram num bar: diálogos do absurdo

Camus, Lourenço Mutarelli, Ionesco and Jesus Kid Walk into a Bar: Dialogues of the Absurd

Autoria: Douglas Eraldo dos Santos
ORCiD: https://orcid.org/0000-0003-1767-5998
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5364753833293193
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.221434
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/221434
Recebido em: 18/01/2024. Aprovado em: 03/12/2024.
Editores responsáveis pela avaliação do artigo: Bruna Martins Coradini e Admarcio Rodrigues Machado.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 25, jul./dez. 2024. eISSN: 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/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
SANTOS, Douglas Eraldo dos. Camus, Lourenço Mutarelli, Ionesco e Jesus Kid Entram num Bar: Diálogos do Absurdo. *Opiniães*, n. 25, jul./dez., p. 390-404, 2024. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.221434. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/221434.

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 *Opiniães* 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.

camus, lourenço mutarelli, ionesco e jesus kid entram num bar: diálogos do absurdo

Camus, Lourenço Mutarelli, Ionesco and Jesus Kid Walk into a Bar: Dialogues of the Absurd

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.221434

Douglas Eraldo dos Santos[1]
Doutorando no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), Santa Cruz do Sul, RS, Brasil.
https://orcid.org/0000-0003-1767-5998
http://lattes.cnpq.br/5364753833293193
douglaseralldo@gmail.com

[1] Licenciado em Letras pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Mestre em letras pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). Bolsista Prosuc II da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Professor de Língua Portuguesa na rede municipal de Teutônia-RS e de Ensino Médio pela Seduc-RS.

Resumo
No presente trabalho nos propomos a refletir sobre a presença do absurdo na literatura de Lourenço Mutarelli. Para tanto, nossas discussões partem do diálogo estabelecido entre a narrativa de *Jesus Kid* (2021) e o conceito do absurdo discutido originalmente por Albert Camus em *O mito de Sísifo* (1942).

Palavras-chave
Absurdo. Camus. Jesus Kid. Ionesco. Lourenço Mutarelli.

Abstract
In this work, we set out to reflect on the presence of the absurd in Lourenço Mutarelli's literature. We our discussions start from the dialog established between the narrative of *Jesus Kid* (2021) and the concept of the absurd discussed by Albert Camus in *O mito de Sísifo* (1942).

Keywords
Absurd. Camus. Jesus Kid. Ionesco. Lourenço Mutarelli.

introduzindo...

Eugênio, o narrador e protagonista de *Jesus Kid* (publicado originalmente em 2004) em determinado momento diz: "Eu perdi o apetite. Mas não sei se de nojo ou pelo absurdo da vida" (Mutarelli, 2021, p. 84). Tendo isto em vista, no presente trabalho propomo-nos a refletir acerca da possibilidade de construção de diálogo entre as narrativas de Lourenço Mutarelli, de modo mais específico *Jesus Kid,* e a lógica do absurdo discutida por Albert Camus (publicado originalmente em *O mito de Sísifo*, texto de 1942). Entretanto, devemos reforçar que elementos recorrentes no conjunto de obras do autor paulistano que tragam signos do absurdo também serão trazidos na interpretação proposta, assim como outros olhares para a noção de absurdo no campo das artes e da literatura.

"A vida é tão desnecessária" bradam os personagens construídos por Lourenço Mutarelli numa sequência múltipla, ao mesmo tempo tão circular, em que tudo se repete. Sísifos aprisionados nos espaços claustrofóbicos característicos do universo do autor, que de pardieiro em pardieiro "descem" e "sobem" a montanha encenando a tragédia do patético espetáculo da existência humana. Tal recorrência em sua literatura nos mostra que se olharmos para as personagens mutarellianas, passamos a desconfiar que, para a literatura do autor, o mundo e a existência são absurdos.

É justamente por isso que nos perguntamos: em que medida, então, o absurdo em Lourenço Mutarelli estabelece possíveis interlocuções com o absurdo de Albert Camus? Ou seja, estaria Camus entre as vozes que influenciam e ressonam polifonicamente nas narrativas de Lourenço Mutarelli? Que elementos ou indícios nos possibilitariam argumentar nesse sentido? Dito isto, cabe ressaltar que importa-nos menos encontrar respostas peremptórias às nossas questões do que a travessia interpretativa realizada nessas reflexões, pois neste trabalho nos dedicamos a uma travessia pelo absurdo, este trazido aqui como base teórica de sustentação de nossa interpretação do romance *Jesus Kid*. Para tanto, antes da discussão específica sobre este romance, que se dará na quarta seção deste trabalho, iremos percorrer um caminho que inicia traçando relações entre filosofia e literatura e, estas, com exemplos que encontramos em obras do autor. Assim, começaremos pelo vazio existencial comum às personagens mutarellianas.

1. a vida é tão desnecessária

Para Camus (2023), a privação das ilusões e das luzes constituem no homem o sentimento de ser estrangeiro. Para ele, há um "divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo" (Camus, 2023, p. 20). Comecemos por aqui, pelo divórcio entre os encenantes da vida e a própria vida.

O divórcio é signo relevante e recorrente nos protagonistas de Lourenço Mutarelli. Não necessariamente os tantos divorciados matrimonialmente em suas narrativas, mas o próprio divórcio entre tais atores e os cenários que encenam seus mundos que ruem sob a égide das múltiplas degradações. Em suma, a ruptura entre o homem e a vida é uma das principais marcas dos protagonistas de Lourenço Mutarelli, como veremos.

Em sua estreia na literatura, *O cheiro do ralo* (publicado originalmente em 2002), o autor apresenta-nos um narrador em primeira pessoa, um vil misantropo que para além da repetição do jargão "a vida é dura", em determinado momento vai dizer: "Imagino poder ver esta cena do alto, este retrato do patético, do patético dessa nossa miserável condição" (Mutarelli, 2011, p. 172); embora uma referência a cena específica, poder-se-ia estendê-la a todas as cenas de suas personagens impregnadas pelo patetecismo da existência. Encontramos lógica semelhante em *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV* (2018), pois o divórcio entre o homem e a vida não é deixado de lado: "[…] no fundo, como diria seu pai, sua vida vinha sendo bastante desnecessária" (Mutarelli, 2018, p. 60).

Nesse estranhamento da existência, o desdobramento do duplo, comum aos trabalhos de Mutarelli, é radicalizado em *O grifo de Abdera* (2015). Nele, obra em que autobiografia e ficção se fundem em algo de fronteiras tão etéreas, a certa altura o narrador diz que "a vida é uma piada de mau gosto" (Mutarelli, 2015, p. 243). Tal mantra ocorre noutras passagens da narrativa, inclusive no encarte *XXX, O livro do Duplo*, uma HQ interna ao romance. Lá, o termo "a vida é tão desnecessária" (Mutarelli, 2015) repete-se outras vezes. Ou seja, a vida sob o olhar das personagens de Mutarelli inegavelmente surge de modo peculiar, estranho e incômodo. Entretanto, tais sentimentos não mostram-se elementos apenas de parte de suas narrativas, como os citados romance de estreia ou obras mais recentes. Vejamos *O natimorto* (2009), que, numa estrutura que acena ao texto dramático, os protagonistas performam o seguinte diálogo:

> A Voz – Que horror! Do jeito que você fala, parece que a vida é uma doença.
> O Agente – Alguém já disse que a vida é uma doença fatal e sexualmente transmissível (Mutarelli, 2009, p. 81).

Tal ridículo da existência também está presente em *Jesus Kid* (2021), romance que será discutido especificamente na seção quatro; nele, para além de seus próprios absurdos, encontraremos inúmeras referências intertextuais ao absurdo tratado pela filosofia e pela teoria da arte. Nesse romance o patetecismo existencial também surge como elemento relevante:

> – Você não poupa ninguém, nos expõe ao ridículo.
> – Nós somos isso… Somos ridículos. Não há exceção.
> – É verdade. Somos patéticos.
> – É isso que somos (Mutarelli, 2021, p. 132).

Considerando esta breve amostragem trazida até o momento, ocorre-nos que as personagens de Lourenço Mutarelli talvez estejam impregnadas com o sentimento do absurdo exposto por Albert Camus. De acordo com o autor:

> Esse mal-estar diante da desumanidade do próprio homem, essa incalculável queda diante da imagem daquilo que somos, essa "náusea", como diz um autor dos nossos dias, é também o absurdo. Tanto quanto estranho que, em certos instantes, vem ao nosso encontro num espelho, o irmão familiar e no entanto

> inquietante que encontramos nas nossas próprias fotos também é absurdo (Camus, 2023, p. 29).

Pensado em diálogo com a literatura mutarelliana, o trecho acima é deveras interessante, afinal, encontramos nos personagens criados por Lourenço Mutarelli indivíduos atravessados por tal mal-estar com a existência. Aliás, talvez aqui pudéssemos estabelecer conexões entre esse mal-estar disruptivo com o conceito do *infamiliar (das umheimliche)*, de Sigmund Freud. Para ele, o infamiliar, também traduzido como inquietante, "diz respeito ao aterrorizante, ao que suscita angústia e horror" (Freud, 2019, p. 29). Em seu texto canônico, Freud relaciona o infamiliar com o fenômeno do duplo, este também um dos elementos marcantes e característicos da literatura de Mutarelli. Pensamos que esse espelho duplo, triplo, múltiplo de que se constituem as narrativas de Lourenço Mutarelli amplificam e radicalizam o mal-estar de seus personagens e os levam em direção ao absurdo, pois: "Essa densidade e essa estranheza do mundo, isto é o absurdo" (Camus, 2023, p. 29).

No entanto, isso seria suficiente para dizer que em Lourenço Mutarelli temos reverberações do absurdo camusiano? Lembremos que "o sentimento do absurdo não é, portanto, a noção do absurdo. Ele a funda, simplesmente" (Camus, 2023, p. 43). Para alcançar o absurdo nos termos de Camus é preciso ir além de sua fundação; nesse sentido, a estranheza do mundo ecoada pelos personagens de Lourenço Mutarelli não inicia uma afirmação nossa de que estejam demarcadas por esse absurdo, apenas principiam nossas reflexões, pois que, antes de avançarmos nesta questão, devemos nos perguntar sobre as possíveis imbricações entre filosofia, romance; entre Mutarelli e Camus. A tal tarefa nos dedicamos na próxima seção.

2. Filosofia e literatura, Camus e Mutarelli

O leitor de Lourenço Mutarelli bem o sabe que todas as suas publicações são carregadas de citações e referências a autores, filósofos e toda sorte de experiências de linguagem, estejam elas implícitas ou explícitas. Não seria exagero dizer que cada romance de Mutarelli é constituído de uma imensa biblioteca referencial que percorre do popular ao erudito. Contudo, não se trata este trabalho de uma descrição do conjunto dessas referências, até porque este seria um trabalho muito denso que o espaço de um artigo não comportaria. Além disso, como nesta seção nos dedicamos brevemente às interconexões entre literatura e filosofia em sua obra, é relevante demonstrar que uma miríade de filósofos são citados em suas narrativas e, mais que isso, constituem-se como elementos estruturantes de visões de mundo vivenciadas por tais personagens nos universos ficcionais em que atuam.

Em determinado momento de o *Cheiro do ralo* seu narrador entrega-nos um pouco de sua biografia do leitor: "Eu lembro do que Strindberg falou no Inferno. Eu sei o que Freud falou sobre o medo" (Mutarelli, 2011, p. 34). *O cheiro do ralo* é exemplar nesse sentido, com uma profusão de citações tanto da filosofia como da literatura; autores como Glauco Mattoso, Ferréz, Kafka, Burroughs, Borges entre tantos outros, percorrem suas obras com alguma recorrência. O já citado filósofo Albert Camus também ressoa nesta obra de estreia "'[…] Mas há sempre moscas e

coceiras. É por isso que a vida é difícil de viver.' Assim falou Camus" (Mutarelli, 2011, p. 157). Nos livros de Mutarelli, mesmo personagens mundanos como o policial Miguel, de *Miguel e os demônios* (2009) são dotados de conhecimento filosófico: "Nunca ouviu falar na mosca sartriana? […] Para Sartre as moscas são o símbolo do remorso" (Mutarelli, 2009, p. 37). Estes não são os únicos exemplos, eles estão em toda sua bibliografia e a importância dessas referências se torna ainda mais evidente na recente publicação *O livro dos mortos – uma autobiografia hipnagógica* (2022).

O romance é narrado por Pompeu, um homem que vive de contar histórias para outras pessoas e cuja memória não apenas resgata suas questões e demônios particulares, como está em meio a um processo de inquisição promovido pelo Diabo. Um dos detalhes desse livro é que sua narração está entrelaçada com quase duas centenas de notas de rodapé. Ao fazer a sugestão da leitura dessas notas o autor afirma que elas "servem quase como ilustrações. São uma forma de dividir o que de mais marcante li em minha vida. E são, principalmente, uma forma de eu me dar mais" (Mutarelli, 2022, p. 7). Nesse livro temos quase que uma autobiografia testamentária, cuja parte do espólio é a afirmação das múltiplas influências em sua literatura, das referências populares e inesperadas, passando por manuais ocultistas, pela leitura de romances e de textos religiosos e pelo vasto mundo da filosofia.

Em suma, considerando as notas de rodapé de *O livro dos mortos,* somadas à presença da influência de filósofos nas referências de suas obras, podemos considerar que há o reconhecimento de Mutarelli das relações entre filosofia e literatura. Tais relações são discutidas por Camus em *O mito de Sísifo*, especialmente no capítulo "A criação absurda" em que Camus propõe aproximações entre a filosofia e a forma romanesca:

> Pensar é antes de mais nada querer criar um mundo (ou limitar o próprio, o que dá no mesmo). É a partir do desacordo fundamental que separa o homem de sua experiência, para encontrar o terreno de entendimento segundo a sua nostalgia, um universo engessado de razões ou iluminado por analogias que permita resolver o divórcio insuportável. O filósofo, mesmo que seja Kant é criador. Tem seus personagens, seus símbolos e sua ação secreta. Tem seus desenlaces. Ao contrário, a vantagem do romance sobre a poesia e o ensaio representa apenas, e apesar das aparências, uma maior intelectualização da arte. Entendamo-nos: trata-se sobretudo dos maiores […]. O número de romances ruins não deve fazer esquecer a grandeza dos melhores. Estes, justamente, trazem consigo seu universo. O romance tem sua lógica, seus raciocínios, sua intuição e seus postulados. Tem também suas exigências de clareza (Camus, 2023, p. 117).

Em outras palavras, o que nos diz Camus é que sobretudo os grandes autores conseguem alcançar o filosófico em seus romances. Tal afirmação mostra-se mais enfática quando ele afirma que os "grandes romancistas são romancistas filósofos, ou seja, o contrário de escritores com teses" (Camus, 2023, p. 118). Mesmo autores que demonstram diferenças entre filosofia e literatura, como

Benedito Nunes (2019, p. 460) ao afirmar que "marcadas por irredutíveis diferenças, a filosofia e a literatura relacionam-se através da linguagem, como o elemento comum do pensamento que ambas participam" e embora distintas, ele observa que há casos em que o romance pode aproximar-se da filosofia. A diferença com Camus é que Nunes concebe a poética como criação mais próxima da filosofia, reconhecendo, entretanto, que "o romance também pode realizar, em determinados casos, por efeito de sua narrativa, o jogo da linguagem poética" (Nunes, 2019, p. 460) e nesses casos também aproximar-se então da filosofia.

Mas, retomando as discussões relativas ao absurdo, Camus, nas argumentações iniciais de suas reflexões acerca da criação absurda, diz que "Criar é viver duas vezes" (2023, p. 112), noção que parece-nos encontrar ecos nas concepções de Mutarelli sobre a criação: "crio um personagem e este dá vida a outros" (Mutarelli, 2022, p. 451). As notas de rodapé de *O livro dos mortos* em certos momentos destacam essa busca por uma *segunda vivência*: "por isso não narro meus livros. Crio personagens para fazerem essa parte e eu não precisar toda essa minha misantropia" (*ibidem*, p. 478). Seja consciente ou inconscientemente, desconfiamos que as concepções da tarefa criadora da forma romanesca de Lourenço Mutarelli, assim como a de Camus, também percebe e considera as interconexões entre o romance e a filosofia em suas narrativas. A questão que caberá aos leitores e aos que interpretam suas obras é se ele alcança essa posição de romancista-filósofo ou se ele não consegue ultrapassar a barreira dos escritores com teses.

Não pretendemos trazer uma resposta a essa questão, mas temos nossas desconfianças em relação a isso. Porém, é preciso seguir na busca do absurdo camusiano em Mutarelli. Em *O mito de Sísifo*, após discorrer sobre os diferentes aspectos do absurdo e então adentrar as relações entre filosofia e romance, Camus (2023, p. 114) pergunta se "é possível uma obra absurda?". Para o autor, "a obra absurda exige um artista consciente dos seus limites e uma arte em que o concreto não signifique nada além de si mesmo" (*ibidem*, p. 115). Nisso ele estabelece uma condição essencial da obra absurda:

> Mas uma atitude absurda, para continuar sendo tal, deve manter-se consciente de sua gratuidade. Tal como obra. Se nela não se respeitam os mandamentos do absurdo, se ela não ilustra o divórcio e a revolta e se sacrifica as ilusões e suscita a esperança, então não é mais gratuita. Já não posso me afastar dela. Minha vida pode encontrar um sentido: isto é ridículo. Ela não é mais o exercício do desapego e de paixão que consome o esplendor e a inutilidade de uma vida humana (Camus, 2023, p. 119).

Em síntese, poderíamos dizer que Camus, ao se perguntar sobre a possibilidade de uma obra absurda, estreita os laços entre a filosofia e o romance. Reconhece então as possíveis imbricações e relações entre ambos a partir de sua análise do personagem de Dostoiévski em *Os demônios*, Kirilov, pelo qual se debate a questão do suicídio. Observando as ações desse personagem, Camus problematiza então se apenas a falta de sentido encontrada por personagens literários é suficiente para uma obra absurda e conclui que "A resposta de Dostoiévski é a humilhação, a vergonha segundo Stravoguim. Uma obra absurda, pelo contrário, não dá respostas,

eis toda a diferença" (Camus, 2023, p. 128). O que é dito por Camus, em outras palavras, é que se ao cabo de uma narrativa que se coloca o divórcio do homem com seu existir ou o absurdo da existência, encontra-se ou se propõe uma resposta a esse caos e a essas angústias, temos o afastamento da criação absurda. Para Camus, o absurdo não dá respostas, de modo que essa é uma questão importante ao analisarmos se temos ou não o absurdo em Mutarelli, se ele nos revela ou não respostas.

Antes de prosseguirmos em nossa investigação, embora não construindo relações de causa e consequência, consideramos reforçar que Camus exerce certa influência em Mutarelli, tal como já foi demonstrado. Não apenas pelas referências encontradas no decorrer de suas narrativas, como a própria confissão da nota 127 em *O livro dos mortos*: "Aos vinte e poucos anos me tornei ávido leitor de Camus. Há alguns anos, quando participei de um evento literário em Iguape, no Vale do Ribeira, meu amigo Reynaldo Damasio me levou para tomar umas no bar que Camus visitou" (Mutarelli, 2022, p. 75). Enfim, em que medida esse ávido – e jovem – leitor de Camus reflete e dialoga com o filósofo em suas narrativas enquanto autor? É na tentativa de refletir tais questões que vislumbramos a cena: Camus, Lourenço Mutarelli e Jesus Kid entram num bar...

3. Jesus Kid e o absurdo

Convencionemos dizer que é quase que uma impossibilidade destacar qualquer narrativa de Lourenço Mutarelli como a mais absurda de sua bibliografia. Todas elas, de algum modo, são carregadas de absurdos. Optamos por discutir *Jesus Kid* (2021) justamente pelo fato de encontrarmos nela não somente o absurdo de sua trama, mas também pelos tantos elementos referenciais ao absurdo e à arte absurda. Isso, aliás, pode ter dois pesos numa interpretação crítica.

Há no romance elementos recorrentes na literatura de Lourenço Mutarelli, dos quais se destaca a desfronteirização. Não há fronteiras plenamente definidas em sua obra; não há fronteira de gênero entre narradores e narrados, nem entre personagens e autores, tudo pode se tornar uma geleia indistinta. Quando falamos então em desfronteirização queremos dizer que as posições em Mutarelli são fluídas ou mesmo líquidas. Se tudo pode misturar-se, quem é o narrador? Quem é mesmo o autor? A que gênero pertencem as narrativas? A própria narrativa muitas vezes é atravessada por elementos da poética.

Jesus Kid nos apresenta todas essas características. A premissa do romance parte do negócio realizado entre o narrador, Eugênio, um escritor de romances *western* contratado para escrever o roteiro de um filme sobre o próprio ato de escrever. Jesus Kid é seu protagonista, personagem que a mente de Eugênio recria dando existência fora dos romances publicados sob o pseudônimo de Paul Gentleman. Assim, Jesus Kid e seu autor acabam "aprisionados" em um hotel durante o período do processo criativo.

Há de se dizer que, de certa forma, podemos compreender o acordo entre Eugênio, o produtor Máximo e o Diretor Fábio, outro dos elementos recorrentes na narrativa mutarelliana: o pacto fáustico. Eugênio torna-se um pactário ao aceitar escrever o roteiro em troca dos sugestivos R$ 30.000,00 (trinta mil reais). Pensar o contrato entre Eugênio e seus contratantes como uma espécie de negócio com Diabo

não é inviável levando em consideração as comparações seguidas que o narrador acaba estabelecendo entre o hotel e o inferno. “Querido diário, dez dias se passaram. Dez dias que os gargantas pegaram o texto. Dez letárgicos dias, completei um mês de hotel […] Continuo no inferno hospedado” (Mutarelli, 2021, p. 139).

Ainda que um Fausto tímido, talvez menos explícito que outros Faustos mutarellianos, mesmo assim um pactário. Camus cita o mito ao encaminhar o encerramento de sua interpretação de Kafka: “Fausto e Dom Quixote são as criações da arte devido às grandezas sem medida que nos mostram suas mãos terrenais” (Camus, 2023, p. 159). O contraponto trazido pelo filósofo é de que, entretanto, “[c]hega um momento em que o espírito nega as verdades que essas mãos podem tocar” (Camus, 2023, p. 159). O contraponto é essencial na compreensão do que o autor trata enquanto sentimento do absurdo e uma obra absurda, pois são duas coisas distintas, o sentimento do absurdo e a obra absurda, de modo que, haveria neste romance o sentimento do absurdo ou é ele próprio uma obra absurda? Voltemos a *Jesus Kid*, em nossa tentativa de descobrir se é mais sentimento do absurdo ou é ele mesmo o absurdo.

O hotel que Eugênio compara ao inferno é o cenário do absurdo. Nele, o escritor (Eugênio) e sua própria criação (Jesus Kid) andam por corredores e bares dos quais surgem os personagens não só absurdos, mas em situações absurdas; personagens que muitas vezes se tornarão personagens das personagens. A narrativa de Mutarelli está sempre composta de camadas dentro de camadas. Assim, nesse ambiente prisional o personagem é informado pelo funcionário apelidado por Eugênio de Chet de que “o senhor não poderá deixar o hotel […] caso saia, isso implicará em rescisão de contrato” (Mutarelli, p. 17). Nesse espaço fechado, enquanto Eugênio tenta criar seu roteiro, uma sequência de personagens e cenas absurdas tomam a narrativa: caubóis, pin-ups que participam de uma convenção, fãs de Star-Trek, uma enfermeira voluptuosa, um personagem que corre o risco de desaparecer e um escritor em crise criativa desafiam a lógica enquanto percorrem os labirínticos corredores do hotel.

A sucessão de cenas gratuitas ou desproporcionais irrompem pela narrativa, de modo que o romance cada vez mais revela-se uma narrativa dentro da narrativa dentro da narrativa sucessivamente. Camadas se constituem enquanto o nó, o drama, tem como vértice a incapacidade ou a dificuldade de Eugênio de cumprir com o acordo: “Meu Deus! Isso está ficando cada vez mais complicado. E eu que pensei que seria fácil ganhar esses trinta mil” (Mutarelli, 2021, p. 61) diz o narrador angustiado tanto pelas presepadas que se interpõe entre ele e seu personagem, Jesus Kid, quanto pelas demandas do contrato. A situação, enquanto Eugênio age a esmo, se deteriora ao passar dos dias:

> Querido diário, hoje faz vinte dias que estou no hotel. Não consigo fazer a história engrenar […] A dor de Fink, o vazio de Fante. A dor da criação […] Não desconfiava da artrose das mãos que não recebem ordens do cérebro […] Estou preso, amarrado. Em breve sofrerei da mordida do lobo e me verei obrigado a fugir do sol (Mutarelli, 2021, p. 94).

É fruto das questões criativas de Eugênio que o absurdo, então sentimento de seu protagonista, é trazido para a narrativa enquanto referência explícita e

estética. Incapaz de escrever a história contratada, auxiliado por Chet, que lhe indica a presença de Geraldo Antunes, o teatrólogo, no hotel. É nesse contato que teremos referências explícitas ao teatro do absurdo. A aproximação de Eugênio com Geraldo Antunes então promove internamente ao romance o encontro do narrador-escritor-protagonista com a estética e teoria do absurdo.

Aliás, se mencionamos anteriormente a condição de pactário de Eugênio com o produtor e o diretor do filme, ela é ainda mais intensa no seu encontro com o teatrólogo: "Esse Geraldo Antunes não parece uma pessoa real. Parece um desses personagens de desenho animado. Ele é a mistura do capeta com a Penélope Charmosa" (Mutarelli, 2021, p. 109). A comparação ou lembrança do pacto é reforçada pelo narrador, que depois de chamado ao quarto do teatrólogo escreve "tem um velho ditado que diz: já que está no inferno, aproveita e abraça o diabo" (Mutarelli, 2021, p. 110).

A troca, o preço do novo pacto é dolorida a Eugênio. "Querido diário, a noite de ontem será uma página que arranquei de você. Nada mais a acrescentar" (Mutarelli, 2021, p. 112). O que tenta esconder, mas logo será trazido à baila é justamente a troca que faz Eugênio "engolir sua homofobia", a troca e os limites que ultrapassa. "Meus dedos doem e o ardor em meu cu não passou, nunca passará. Consegui me manter trancado em meu quarto, longe da enfermeira do diabo e do resto de criaturas que se abrigam nesse pedaço do inferno" (Mutarelli, 2021, p. 119). A moeda, o pagamento é revelado, o cu – outra recorrência em Mutarelli – em troca do absurdo, pois é justamente o absurdo que Geraldo Antunes dá a Eugênio em troca de sua "moeda".

"Apesar de tudo, não odeio o sr. Geraldo Antunes […] Geraldo me deu a solução do problema. Nem Fink, nem Fante. A resposta que procura está em Ionesco. Assim falou Geraldo Antunes" (Mutarelli, 2021, p. 114) diz o narrador declarando a situação apresentada ao seu bloqueio criativo. De acordo com Gil Vicente Tavares (2015, p. 78) "Eugène Ionesco foi, dentre os grandes autores do Absurdo, o que mais discutiu, debateu, polemizou e questionou ideias sobre o próprio Absurdo, seu teatro, o teatro dos outros, sobre críticos, sobre si mesmo". Se adentramos neste artigo no absurdo por meio de Camus, enquanto recurso estético, *Jesus Kid*, contudo, explicitamente atira-se a Ionesco e seu teatro do absurdo. Nesse sentido,

> Ironicamente, podemos analisar uma peça absurda a partir das referências que os próprios autores tentaram implodir. Justo por ser uma implosão, há uma hecatombe interna, estruturas são abaladas, mas a base, o esqueleto da obra, mantêm-se em pé (Tavares, 2015, p. 82).

Ao termos o encontro de Eugênio e Geraldo Antunes em *Jesus Kid* e o surgimento das referências explícitas ao absurdo, podemos perceber então que Mutarelli, parece-nos, realmente quer estruturar seu romance a partir da lógica e da estética do absurdo, partindo do próprio divórcio de seus personagens com suas respectivas existências. Há certo deleite em sua implosão dos limites das três unidades narrativas, e aqui um detalhe curioso: desde suas primeiras linhas Jesus Kid apresenta-se nessa lógica absurda ao modo de Ionesco:

> Disse Geraldo Antunes que Ionesco escrevera uma peça chamada O improviso da alma ou O camaleão pastor. Disse Geraldo que a peça foi estreada em 1956, na França. Disse Geraldo que nessa peça Ionesco introduz a si mesmo como uma personagem. Disse Geraldo que a peça fala sobre uma encomenda de um texto teatral, ou seja, de uma peça que havia sido encomendada a Ionesco […] Disse Geraldo que, quando se abriram as cortinas, vemos Ionesco dormindo sobre sua mesa de trabalho […] até que Ionesco começa a ler o que escreveu, ou finge que lê. É aí que entra a grande sacada de Ionesco. Ele começa a dizer exatamente tudo o que aconteceu desde o começo da peça, repete palavra por palavra o que havia escrito até o momento, ou seja: "Quando se abrem as cortinas, vemos Ionesco dormindo em sua mesa…" (Mutarelli, 2021, p. 114-115).

É justamente nesta passagem que talvez encontremos uma espécie de pastiche, já que a narrativa de Eugênio, que escreve sob pseudônimo de Paul Gentleman, assim inicia o texto encomendado pelos jovens produtores de cinema que lhe contratam a escrita de um roteiro para um filme de Jesus Kid. Um pastiche que evoca e retoma a estética do teatro do absurdo, confissão vinda do próprio narrador do romance: "Ou seja, Ionesco me diz para fazer o que intuí no início quando escrevi querido diário" (Mutarelli, 2021, p. 116). Convicto da escolha do caminho estético do absurdo, Eugênio então declara suas intenções: "Geraldo Antunes me disse que Ionesco faz o teatro do absurdo. Uno o meu absurdo ao seu" (Mutarelli, 2021, p. 121), de modo que nos parece bastante plausível que o absurdo constitui um signo não apenas presente, mas estruturante da narrativa de *Jesus Kid*.

reflexões iniciais

Principiamos nossas reflexões procurando demonstrar que na literatura de Lourenço Mutarelli, o sentimento do absurdo é uma marca recorrente das suas personagens. Findando o espaço que nos reserva o gênero do presente texto, não pensamos, contudo, enquanto considerações finais, mas sim como o início de nossas reflexões. Ou seja, trata-se aqui de nossas reflexões iniciais acerca desta narrativa e cuja primeira compreensão é a de que a relação entre o absurdo e Mutarelli pode ser uma viabilidade na construção interpretativa da obra do autor. O absurdo, parece-nos, opera sobre Mutarelli – e respectivamente sobre sua literatura – enorme efeito. Um efeito recorrente e estruturante cujo estudo talvez exija – e solicite uma investigação de maior porte. Consideramos então que essa possibilidade interpretativa de *Jesus Kid* se dá não só pelas personagens que estão imbuídas pelo sentimento do absurdo, mas também pela estética e pela construção do romance que são demarcadas pela arte do absurdo. Como demonstração e sustentação teórica principiamos nossa análise a partir do absurdo de Camus e seus ecos nas narrativas de Mutarelli e chegamos ao teatro do absurdo e sua estética:

> Martin Esslin, que – como citado acima – já havia analisado o poder e a inovação de Brecht num livro de sua autoria, percebeu que essa plêiade de autores poderia ser caracterizada por uma expressão que deu título a, talvez, seu principal e mais influente livro: Teatro do Absurdo (Tavares, 2015, p. 19).

Na referida plêiade estava Ionesco, tão relevante na construção de *Jesus Kid*. Como não é objetivo deste trabalho resgatar o histórico do absurdo, mas sim estabelecer diálogos na soma e contribuição interpretativa da obra de Lourenço Mutarelli, não nos aprofundaremos de modo vasto e amplo a esta arte de vanguarda. Por isso, neste trabalho lançamos uma semente apenas.

Isso porque, voltando a Camus, como nos demonstra sua análise de Dostoiévski e Kafka, afirma que entre o sentimento do absurdo e uma obra absurda há distinções. Consideramos que o sentimento do absurdo está presente em Mutarelli, mas para chegar a possíveis respostas se ela é ou não uma obra absurda, precisamos adentrar a uma jornada mais longa e analisar se a esperança está ou não morta na obra de Mutarelli; ou seja, a resposta se Mutarelli coloca o problema do absurdo ou se é o próprio absurdo ainda é uma busca; Assim, leitores de Mutarelli devem observar o postulado de Camus (2023, p. 128): "Uma obra absurda, pelo contrário, não dá resposta, eis toda a diferença", e devem se questionar: Mutarelli nos dá ou não respostas? Carrega ou não alguma esperança? As respostas dos leitores de Mutarelli e de *Jesus Kid* a esta pergunta serão fundamentais ao considerá-la ou não uma obra absurda. Ao que nos cabe, pensamos que encontramos em nossas leituras de Lourenço Mutarelli elementos interessantes para uma investigação densa quanto a relação da sua obra com o absurdo.

Tendo tais questões presentes, observamos que quando Albert Camus reflete e teoriza sobre o absurdo ele coloca-nos a questão do mito de Sísifo: "Já devem ter notado que Sísifo é o herói do absurdo" (*ibidem*, p. 138). Para o autor "este mito só é trágico porque seu herói é consciente. O que seria sua pena se a esperança de triunfar o sustentasse a cada passo?" (*ibidem*, p. 139). Mutarelli já repetiu várias vezes que suas personagens são sempre as mesmas, personagens tal como Sísifo, conhecedoras de "toda a extensão de sua miserável condição" (*ibidem*, p. 139). E mesmo que Mutarelli não o dissesse, o leitor bem o captaria. Como Sísifo, cada obra de Mutarelli parece-nos subir e descer a montanha, e na descida é que pensam na condição humana, de modo que "a clarividência que deveria ser o seu tormento consuma ao mesmo tempo, sua vitória. Não há destino que não possa ser superado com o desprezo" (*ibidem*, p. 139). Desse modo, pensar no que se unem esse Sísifo de Camus e os Sísifos mutarellianos é uma tarefa desafiadora. Desconfiamos que em ambos os casos está presente a ideia do "homem absurdo [que] manda todos os ídolos se calarem quando contempla seu tormento" (*ibidem*, p. 140). Desconfiamos que não pretendem os personagens de Mutarelli advogar qualquer esperança ou propor respostas, parecem portar de algum modo a consciência do Sísifo de Camus, contudo, essa será uma argumentação bastante longa e posterior. Assim, para dar conta deste não-encerramento de diálogos e reflexões que se iniciam, gostaríamos de trazer novamente um pequeno trecho de *O livro dos mortos*: "Crio um personagem e este dá vida a outros" (Mutarelli, 2022, p. 451). Mais adiante seu narrador se confessa "culpado, naturalmente. Fui meu próprio juiz" (*ibidem*, p. 489). A esta confissão é inserida a nota de rodapé 186:

> Durante os seis dias que passei internado no Hospital São Paulo, pelo SUS, num quadro a princípio considerado gravíssimo, pedi que me trouxesse o livro que estava lendo em casa antes de minhas duas paradas cardíacas. Lia Octavio Paz, Excursiones/Incursiones, Dominio extranjero & fundación e disidencia, Dominio Hispánico. Gostaria de deixar apenas dois, dos inúmeros grifos que fiz. "Escrevemos para ser o que somos ou para o que não somos. Nos dois casos , buscamos a nós mesmos. E se tivermos sorte de nos encontrarmos - sinal de criação - descobriremos que somos um desconhecido. Sempre o outro, sempre ele, inseparável, alheio, com a tua cara e a minha, você sempre comigo e eu sempre só" (em livre tradução). "Não sei qual dos dois escreve esta página", diria Borges. (Apenas como parêntese, Merleau-Ponty: "E desse outro diferente de mim que é o eu refletido para mim mesmo refletido". O visível e o invisível, tradução: José Arthur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira.) Para fechar, voltando a Octavio Paz: "Nossas criações nos julgam" (em livre tradução) (Mutarelli, 2022, p. 488).

Curiosamente, a presença dessa ideia de criação leva-nos ao fechamento das reflexões de Camus (2023, p. 108) sobre o absurdo: "este mundo absurdo e sem deus é povoado então por homens que pensam com clareza e não esperam nada, E ainda não falei do mais absurdo dos personagens, que é o criador". Camus, Lourenço Mutarelli, Ionesco e Jesus Kid entram num bar e começam a conversar. É uma conversa absurda…

"Parece que chove" (Mutarelli, 2022, p. 490).

referências bibliográficas

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman. Rio de Janeiro: Record, 2023.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar [Das Unheimliche]*. Tradução de Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MUTARELLI, Lourenço. *O natimorto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MUTARELLI, Lourenço. *Miguel e os demônios – ou Nas delícias da desgraça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MUTARELLI, Lourenço. *O cheiro do ralo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MUTARELLI, Lourenço. *O grifo de Abdera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MUTARELLI, Lourenço. *O filho mais velho de Deus e/ou Livro IV*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MUTARELLI, Lourenço. *Jesus Kid*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021

MUTARELLI, Lourenço. *O livro dos mortos - uma autobiografia hipnagógica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

NUNES, Benedito. A matéria vertente. In: ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 459-474.

TAVARES, Gil Vicente. *A herança do absurdo.* Salvador: EdUFBA, 2015.


criação
literária

o tiro

Vitor Siqueira Macieira[1]

Decerto deveria correr pela boca miúda que éramos uma família patológica. Um primo ou outro, um tio ou outro até poderia passar por normal, se é que essa categoria existe, mas, de modo geral, estávamos todos, em algum grau, na lista dos patológicos.

Era década de 1970. Não me ocorre bem a data, mas suponho que fosse 74. Um fim de tarde? Morrer logo de manhã deve ser sinal de maior desespero ainda. Imagina! Logo após tomar um café, a morte. Com ou sem açúcar, perguntaria ela? Ele deve ter emitido algum som, um grunhindo, pois logo me senti impelido a cortar o papinho. Vamos ao que interessa.

Estampido ocre. Sim, ocre. Jamais ouviu em sinestesia? Uma história tão fedida deve ter suas nuances características, vai que essa seja a sua. Como se estivesse curioso nesse movimento, interpelou-me a continuar descrevendo, o exercício de memória é importante, emenda ele. Ao que continuei, afirmando que cheirava carne podre, sangue vivo, quente e condensado no lago avermelhado que se formou rapidamente ao redor da cabeça. Com o cinismo que lhe parece próprio, a morte, no momento em que é consumada, nos reduz a uma estrutura inerte, a um fragmento de corpo, a uma lembrança de vida. Pouco importa como morremos, quando, onde. Esses dados catalográficos ressoam nos sobreviventes.

Novamente interrompido pelo ouvinte, reapareceu na cena o estampido. Logo me foi solicitado falar mais sobre ele. Por que um estampido? Sei lá, dizia um tanto impaciente. Essa mania de questionar tudo tinha seus pontos de irritação. Insatisfeito com a interrupção, acrescentei: som não pode ser estampido? Nada. Silêncio. Mais bravo, enlacei o último comentário ao próximo, que desgraça de som estampado!

A fagulha gerada pela associação entre som e estampa destravou outro grunhindo dele, que, agora, passava e emitir longos *huns*, o que, no limite, me incentivavam a escarafunchar essa linha de pensamento. Não sei bem o motivo que me levou a usar o termo *estampido*, mas me pareceu bom assim.

Como você sabe, eu não estava lá no exato momento. É um trabalho de memória e, veja, um resgate de memória pela fantasia e pela contaminação da memória dos Outros. Se tivesse presenciado a cena ao vivo, talvez a descrição seria igualmente outra. Pouco importa, na verdade. Sinto-me fixado a essa ideia da estampa, tal como se o barulho metálico indo de encontro àquela carne morta-viva tivesse imprimido uma estampa, a patológica, à minha família. Estampa, mancha, símbolo. Quais sejam os substantivos que melhor apetecerem aos enunciadores do momento, nunca restou dúvida: somos todos patológicos desse tiro.

Quanto mais tentava colar palavras a essa cena, mais a minha existência parecia tomar contornos estranhos. Se antes pairavam dúvidas sobre quem, de fato, seria eu, agora, à medida que me debruço sobre esse fétido arcabouço da memória, contorno-me de novos limites dúbios, como se já não conseguisse mais distinguir ficção de realidade,

[1] É professor efetivo de língua portuguesa da Secretaria de Educação do Espírito Santo. Doutorando em estudos literários e mestre em linguística pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Licenciado em Letras Português e Francês também pela mesma instituição. Dedica-se ao estudo da literatura brasileira contemporânea, especialmente à produção de Chico Buarque. É membro dos grupos de estudos Discurso e Ideologia (Grudi) e Textos em relação: intersecções, leituras, história, arte e sociedade. E-mail: vitorsmacieira@gmail.com.

memória de presente. Subitamente me veio à consciência a imagem de um aprisionamento. Cela ocre (sim, ocre, caro leitor). Cômodo apertado, úmido, insalubre. Acorrentado a uma pena que não me soou justa, esbravejava – ora com mais energia, ora com muito desgaste – uma remissão. Nesse ponto, intrigado pelo significante da prisão, ele me convida a observar meu corpo. Tinha as mãos cerradas na altura do peito e trazia os pés dobrados, pressionando o estofado. O que lhe parece, questiona-me. Não sei, respondia-lhe. Mas você sabe, continuei, essa é a imagem de minha vida. Epifanias à parte, era o aprisionamento – da vida à morte, do corpo à memória, do tiro ao suicídio.

Com o perdão da intrusão, leitor, pois não me pretendo fazer machadiano, é preciso encerrar por aqui. Não estive em 1974, nunca soube se foi manhã, tarde ou noite, mas trazia imagem, cor, som e cheiro do tiro, que, na análise semanal, não deixava de ser resgatado pela memória de um passado que não cessa de voltar. O tiro do meu avô fodeu a família.

busca

Flavio Rocha de Deus[1]

Em uma cidade havia três grandes museus: o Museu de Belas Artes, o Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte Moderna e Contemporânea. Nesta mesma cidade havia um artista muito importante – José (para os mais próximos: Zé) – que iria, naquele mesmo dia, ter sua obra exposta nestes três importantes museus. Não era de seu interesse ficar admirando sua própria busca por reconhecimento, mas gostava da forma como esse fato soava bem ao ser contado para os outros.

O dia de exposição das obras foi uma quarta-feira. Com total indiferença, Zé acordou como sempre acordava todos os dias. Abriu os olhos, percebeu que estava vivo, escovou seus dentes, bebeu seu café, comeu um pedaço de bolo, fumou seu cigarro de pacaya e respondeu suas mensagens. Se vestiu – como se veste todos os dias – e saiu com uma sacola de médio tamanho. Branca e ordinária, era feita de algodão e confortável à sua mão.

Às 8h da manhã, no Museu de Belas Artes – também conhecido como Mubel –, acontecia a primeira exposição. O Mubel era o mais tradicional dos museus da cidade. Estava perdido no tempo, mas ainda empregava pessoas. O título de "mais antigo de todos", os adornos arquitetônicos muito bem harmoniosos e sua rua com um corredor de árvores diariamente vigiada por engenheiros ambientais dava aos seus membros o sentimento de "somos importantes".

Naquele dia a mostra era uma curadoria de obras feita por um dos professores da Faculdade de Belas Artes, que também era o Presidente do Conselho Regional de Artes, Vice-Chefe do Conselho Municipal de Artes Plásticas, amigo de infância do Subsecretário de Cultura do Estado, Diretor Adjunto do Museu de Arte Moderna e Contemporânea, e filho de um dos mais importantes artistas plásticos do país – como se pode imaginar: era uma pessoa muito batalhadora.

Sempre de bom humor, quando todos chegavam, o curador comentava com alegria o seu processo criativo. Segundo o próprio: em uma noite do semestre passado ele teve um sonho com sua infância, em uma época que ainda aprendia os conceitos mais básicos do desenho e da escultura. Tomado pelo sentimento nostálgico, ele decidiu fazer uma curadoria de obras do acervo e convidar alguns artistas conhecidos para compor sua exposição: *Dimensionalidades*.

Zé ouviu a história, Zé aplaudiu o curador, Zé cumprimentou as pessoas, e depois Zé foi passear pelas galerias do museu: queria saber onde era o lugar de sua obra. Em constante deslumbre com o local, os ornamentos de sua construção, sua arquitetura modernista (de uma época prematura em que ainda se via fortes influências humanistas) era, sem dúvida, um deleite de arte à parte.

Após subir as escadas circulares, sob um lustre de instalações de cristal, Zé entrou em uma das galerias: *Seção IV "Arte Contemporânea/Conceito/Matéria"*. O motivo desta escolha: gostou da cor do piso de seu chão. A ampla sala tinha obras expostas em todas as paredes, e em todas as paredes também havia bancadas. No centro

[1] Licenciado em Filosofia pela Universidade do Estado da Bahia; especialista em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas pela Universidade Federal do Piaui. Mestre em Filosofia Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia e Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). E-mail: deus.flavior@gmail.com.

havia um grande banco de madeira, esculpido com o esmero de alguém que foi bem pago por sua arte.

Após entrar na sala e olhar sua composição, Zé conseguiu encontrar o lugar de sua obra. Abriu sua sacola e a colocou no lugar.

Sentou no banco e ficou olhando. Por um bom tempo, ele olhou para sua obra exposta.

"Meu trabalho".

Depois de admirar sua criação; ouvir algumas músicas em seu fone de ouvido; ver a reação de alguns visitantes ao ver sua obra e tirar algumas fotos, Zé recolheu sua obra e a pôs de volta em sua sacola.

Após isso, saiu da sala, desceu as escadas, se despediu do curador, assinou seu nome no caderno de visitação e correu para pegar o ônibus que se aproximava, precisava correr. Naquele dia, Zé não podia se atrasar: ainda tinha outras duas exposições de seu trabalho para ir.

variações cabralinas

Jorge Luiz Lima de Souza[1]

Variação Cabralina n. 2: Sertão

O Sertão continua
seco, pó de povo
lamas de escultura
descultura, insosso

Brotam cactos
em valas, e homens
arames farpados
desfardados de nome

Ainda muitos chãos,
linhas de palmas, e
urubus, dedos
de sombra, e

cheiros
de morte
obreiros
do podre.

[1] Bacharel em Letras pela PUC-Rio. Escritor, poeta, tradutor de inglês, ghost writer. Criador da Ficciona Oficina Literária. E-mail: sodinesodine@hotmail.com.

Variação Cabralina n. 3: Peixe

1
Poesia de peixe tem.
Nordestino limo sem
homem que adestre;
agreste e moço, lâmina.

2
Criatura arisca, ciscando
com exótica armadura.
Guerreiro, aquático obreiro,
peixeira úmida de escamas.

Variação Cabralina n. 4: Didática

O homem que espera por uma pedra
se aleija com ela e não lê só.
Observa (a parede das coisas) do limiar
raquítico de arremedos. Sai-se perfeito
nessa prática, é um labutar harmonioso.
Como se fosse uma pedra ao homem
e esse homem fosse uma casa e essa
pedra fosse um rio de carretel e de
carretéis emendados na areia
(uma casa rústica de porta saliente
pela qual se entrevisse gente sem viço,
como se suas caras fossem pedras
limadas) como fio de um rio, e vice-versa.
E a pedra fosse limada de dentro para fora
como num parto. Com o grito embolado
de um parto de bicho, de soluço.

O homem que se depreda com a espera
sertaneja de frases e rios vê só
depois uma pedra comendo o rio,
de dentro para fora. É como bicho
que vive em rios e se alimenta.
Não que o homem, didaticamente,
necessitasse de um sotaque de letra,
um tido na fala. Mas, porque, para
conviver como os outros homens.
Como bichos convivendo em meio
a outros homens com olhos abertos,
com suas órbitas no centro da face,
como se duas bocas cadavéricas em vez
de olhos, e vice-versa, ocupassem o lugar.
Vendo o que a areia limpa, sozinha (areia
parada como milhões de pedras paradas)
no papel, recobria. Um susto.

revolução das escravas brancas

José D'Assunção Barros[1]

As Escravas Brancas
– *gelai, quando lhes digo* –
estão ao ponto da revolta, sem volta.
Secretamente, elas se reúnem
na décima terceira Brana
do Multiverso Paralelo.

De lá conspiram, de lá destilam
sua concreta raiva
(de lá preparam – com vingança e técnica –
nosso fim-de-mundo).

Ali vão elas, rígidas e imperiosas:
aristocráticas, as de boa marca;
mais populares… as de humilde cepa.
Todas – ressentidas nos seus quadrados –
frias, duras e inclementes,
em um futuro iminente,
fazem-se presentes!

Coube a mim, num instante de distúrbio,
possibilitado por um louco
tunelamento quântico,
assistir ao seu comício.

As líderes… eram quase todas brancas
com seu design e crachá de prata.
Orgulhosamente encabeçadas por uma Geladeira,
e secundadas por uma Máquina de Lavar,
pediam a Revolução
(e eu assistia a tudo
em meio aos arrepios).

Quem tem ouvidos de ouvir,
que ouça !!!
Quem tem olhos, veja !
Quem tem mãos as lave…

[1] Professor associado da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, nos cursos de graduação e pós-graduação em História. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: joseassun57@gmail.com.

Sorrateiras e mal-amadas,
mas superexploradas,
as escravas brancas preparam
a mais estranha das revoluções.

Ei-las, líderes orgulhosas
de um exército de eletros
que não se querem mais domésticos.
Ali estão, no topo da sua logística,
os computadores pessoais.

Nas suas fileiras marcham,
entre passos pesados e miúdos,
os liquidificadores, os robozinhos de catapó,
os aparelhos de fazer café,
aspiradores, ferros de passar, secadores de cabelo!

Calculistas, as vanguardas revolucionárias
conseguiram até mesmo convocar
o batalhão bonachão
dos aparelhos de som.
– Estes mesmos, que em tempos normais,
e desinteressantes,
levam a vida na flauta,
a se divertirem com música humana
de todos os gêneros possíveis.

Ai de vós, humanidade estúpida.
O gigante adormecido se ergue,
ainda um pouco sonolento…

Ai de vós, que abusastes das escravas brancas,
enchendo-as de comidas
das quais elas só não ficaram obesas
porque as obrigastes a serem eternamente comprimidas
em seu pequeno quadrado ao canto.
Ai de todos os que as encheram de roupas fedidas
e as obrigaram a lavá-las e a enxaguá-las,
fazendo barulhos tão pouco sensuais.
Ai daqueles que submeteram os inocentes liquidificadores
àquela vida atormentada e trepidante…

Ai de ti que estás entre eles
– os que abusaram dos trabalhadores de metal e plástico,
estes nobres seres em cujas veias corre a eletricidade.
Eis que se inicia
a Revolução das Escravas Brancas!

o prefeito, o palhaço e o burburinho

David Felinto de Araújo[1]

O circo chegou ao interior da cidade, vindo com inúmeras "novas" atrações, palhaços, acrobatas, malabaristas, tudo quanto aquilo que nutria a arte circense. Por outro lado, a economia da cidade estava mal, era necessário mais que um palhaço para fazê-los sorrir – talvez faltasse em alguns casos o verdadeiro: "faz-me rir". O povo da cidade era o típico povo "Dubliner", gente comum, cidade pequena, cheia de desassossegos. O herói era o prefeito, todos riam alguns frangalhos no início do mês, logo, o circo pretendia estar sendo montado quinze dias antes da virada. O circo pertencia ao senhor Juvenal, cujo nome de artista era: "Burburinho, o palhaço fofoqueiro". Sua fama estava correndo mais rápido que gentileza de político após eleição. Fazia inúmeras piadas e números incríveis com o pessoal, fazia das pacatas cidades por onde passava um grande palco, era de longe um arraso. O sucesso de Burburinho já estava sendo disseminado, sua foto nos cartazes, seu nome em todos os estabelecimentos, o circo estava com data marcada, iria estrear em breve.

Certo dia, próximo da data tão esperada, o prefeito havia feito uma campanha para promover sua cidade, a eleição já se aproximava, afinal, restavam apenas seis meses para o legado ser prorrogado e sua família gozar de boas risadas. Por outro lado, seu rival, o outro candidato, que também era um palhaço, propôs inúmeras reformas nas políticas públicas e inclusive, dada sua origem no circo, se manteve atuando na arte de fingir auxiliar as minorias, pessoas que há tempos não conseguiam rir de jeito algum. Burburinho não era bom em política, mas era bom em subvertê-la através da arte, não no sentido de luta popular, era um perfeito "bobo da corte". Unindo aquilo que era mais bem qualificado: entreter e informar, afinal, era ótimo em se promover. O certo é que cada um que busque sua própria risada, e, como de costume, o palhaço tinha o riso como ofício, talvez não tanto como o prefeito, que dessa vez deixou quase metade dos contratos sem pagamento, devido às péssimas condições de trabalho. Além de não rir por conta das contas não pagas, faltava o básico: saúde, educação e saneamento, estava difícil rir diante daquele rio de merda – as pessoas não estavam acostumadas com tanta palhaçada.

Burburinho percebeu o que estava acontecendo e se dispôs a preparar um momento no intervalo de suas apresentações para atrair a atenção do público de outras maneiras a fim de conscientizar e, quem sabe, tentar pedir auxílio ao seu contemporâneo de profissão. O candidato a mais novo palhaço da cidade, que agora não tinha mais codinome circense, era o Palhaço Martins, trocou a humildade e o espírito alegre, na tentativa de ser o salvador responsável pelas gargalhadas da cidade.

Como toda ação tem sua reação, Burburinho havia criado algumas aulas de teatro em prol da manutenção do circo que estava decaindo, transformando-o em escola. Promoveu então uma abordagem ou interação diferente, fazendo algo destinado ao público que queria saber como funcionava o "além-espetáculo". Com uma pequena porcentagem investida nesses recursos, trouxe cadeiras, quadros, montou improvisadas salas de aula, e dentro de todo aquele pensamento de palhaçada havia um pensador que via profundamente o motivo de cada sorriso ou da falta dele. Aquelas aulas haviam penetrado na mente daqueles poucos cidadãos, que começaram a falar do Burburinho, toda cidade já dizia que circo era algo além tenda, a arte do palhaço estava desde o Pierrot, Arlequim, palhaço-branco e outras concepções

[1] Graduando no curso de licenciatura em Letras – Inglês pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Aluno do Programa de Iniciação a Docência Pibid (2022) e monitor voluntário de Redação em Língua inglesa I. E-mail: writinginenglishgenrelizing@gmail.com.

extremamente fascinantes. Os curiosos sobre palhaçada perceberam, através da arte do Burburinho, que estavam rindo bem menos do que deviam, a vida para eles, poderia até ser uma piada, mas só seria boa de fato se todos conseguissem gozar boas e sinceras gargalhadas.

O Prefeito havia notado uma movimentação estranha, todos estavam muito entretidos com a escola no circo, tudo aquilo sobre arte, filosofia, poesia e teatro era algo profundo demais para aqueles "cabeças de batata" – como o Prefeito chamava o povo depois das eleições, ora por trás, ora na cara. A segurança estava grande sobre seu territorialismo, era quase um valor dinástico – também pudera, mais de quatro eleições com a família no poder, era cuspir no chão e as batatas iam brotando de tudo que era lado.

O circo começou a virar um fenômeno, trazia gente de fora, a fama era tão grande que o P. Martins procurou o palhaço Burburinho e tentou dissuadi-lo para que se unissem em prol de sua campanha a favor da cultura do palhaço. Burburinho de cara negou, sua natureza era mais que puramente burocrática, era um palhaço cuja vida era um perfeito espetáculo, bem mais profunda que uma risada no início do mês, ainda que precisasse, vivia fazendo graça por onde ia, ainda que houvesse poucos que o quisessem acompanhar na piada. A escola dava bons frutos, o que seria um mês, se tornaram cinco. Aquela fama do Burburinho se tornou algo que os "cabeças de batata" estavam fazendo sozinhos, a escola saía pouco a pouco com eles do circo, passaram a fazer da cidade um lugar bom para cada artista e cada vez melhor para o Palhaço.

O Prefeito soube daquele problema causado pelo Burburinho, começou a acionar seus parentes "casca grossa" e tentou chamar alguns dos cabeças de batata não circenses para realizarem um extermínio na cidadezinha, tentaram garantir que não havia mais sabichões, mas apenas cabeças de batata, como antes. A eleição era a um mês, e esse "ato" aconteceria entre as aparições do palhaço. A "família real" estava com profundo rancor, os "cabeças de batata" estavam furiosos, faziam perguntas demais, procuravam alguém com risadas mais consistentes e, aparentemente, Burburinho havia se tornado essa pessoa. Juvenal, muito astuto, sabia que queriam fazê-lo de palhaço, sendo assim, aproveitou uma noite de exibições especiais, com cartazes por toda cidade e com avisos enormes: "Circo sem palhaços hoje!", fez uso daqueles formandos do circo escola – afinal, o circo era algo muito além do que a casa do palhaço.

O Prefeito pediu para que os seus funcionários dessem cabo de todos os palhaços da cidade. Enquanto colocava seu plano diabólico em prática, pediu que levassem seus filhos para a casa da sua sogra, onde estava sua amada primeira-dama. Os "cascas (de batata) grossas" foram até a casa do P. Martins, depois de fuzilarem toda a casa decidiram entrar para confirmar se ele havia morrido. Chegando lá, estava a esposa do Prefeito, nua, ensanguentada entre os braços do P. Martins, travestido de palhaço, todo furado tal como uma peneira. As batatas, ao voltarem com a notícia, houve um burburinho, todos já estavam sabendo da palhaçada.

O Prefeito ficou chocado, deixou os filhos na sua sogra, agarrou a sua pistola e foi ao encontro de Burburinho. O palhaço encerrou seu ato, o Burburinho por sua vez, havia deixado a cidade, aquele evento ficou marcado na memória daquele palhaço do interior. Fizeram protestos na casa do prefeito, tentaram brotar por todas as partes, muros, derrubaram seu portão, o queriam crucificar. O mais novo corno da cidade foi para dentro do seu gabinete e pegou sua caríssima pistola calibre trinta e oito, encostou ao lado da porta, sentou-se no chão. Como todo homem imponente, ficou chorando e fumando seu último cigarro burguês, quebrou a garrafa de cachaça que já estava na metade, estava fedendo e com a camisa desabotoada. Puxou o gatilho contra sua boca, surtou por alguns instantes e lembrou do palhaço, começou a rir e antes que se fincasse a revolução dos palhaços, estilhaçou seus miolos diante daquelas batatas que não mais riam agora, ao vê-lo inteiramente nu.



resenna

Acima de mim os ramos vazios: resenha de *A filha primitiva*, de Vanessa Passos
Above Me, Empy Branches: A Review of Vanessa Passos' Novel A filha primitiva
Autoria: Camila Geovanna Alves da Silva
ORCiD: https://orcid.org/0000-0003-4687-9498
Lattes: http://lattes.cnpq.br/3985481915804762
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227639
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/227639
Recebido em: 01/08/2024. Aprovado em: 22/10/2024.
Editores responsáveis: Eduardo Marinho da Silva e Lucas Branco de Araujo Motta.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 25, jul./dez. 2024. eISSN: 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/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
SILVA, Camila Geovanna Alves da. Acima de mim os ramos vazios: resenha de *A filha primitiva*, de Vanessa Passos. *Opiniães*, n. 25, jul./dez. 2024, p. 418-425, 2024. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227639. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/227639. 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 *Opiniães* 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.

acima de mim os ramos vazios: resenha de a filha primitiva, de vanessa passos

Above Me, Empy Branches: A Review of Vanessa Passos' Novel A filha primitiva

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227639

Camila Geovanna Alves da Silva [1]
Mestranda em Letras Estrangeiras e Tradução na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.
https://orcid.org/0000-0003-4687-9498
http://lattes.cnpq.br/3985481915804762
macunamila@gmail.com

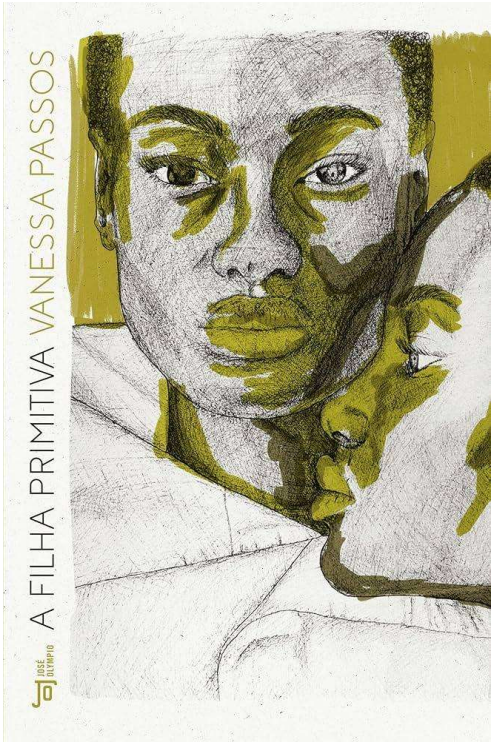
[1] Mestranda em Letras Estrangeiras e Tradução na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Bacharel em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com pesquisa de iniciação científica sobre a representação da figura materna na literatura francesa.

Resumo
Resenha do romance A filha primitiva, de Vanessa Passos.

Palavras-chave
Maternidade. Literatura de autoria feminina. Literatura cearense.

Abstract
A review of the novel A filha primitiva, by Vanessa Passos.

Keywords
Maternity. Female autorship literature. Literature from Ceará.



A filha primitiva, de Vanessa Passos. José Olímpio, 2022. 176p.

Publicado em 2022 pela editora José Olympio, *A filha primitiva* é o primeiro romance da escritora cearense Vanessa Passos. Doutora em Literatura Comparada e pós-doutoranda em Escrita Criativa pela Universidade Federal do Ceará, Vanessa Passos, além de escritora, é produtora cultural e mediadora de leitura. Em *A filha primitiva*, Passos nos introduz à história de três membros de uma mesma família cujos nomes não são revelados ao leitor e são evocados ao longo da narrativa pelos cognomes *avó*, *mãe* e *filha*. Todas elas filhas de gravidezes indesejadas, as mulheres do romance compartilham o trauma hereditário da falta do pai. A avó, descrita pela narradora como "à primeira vista, uma pessoa simples, negra, analfabeta" (Passos, 2022, p. 29), confessa não ter conhecido sua família biológica, tendo sido criada por uma família de pessoas brancas que a tinham como empregada doméstica. Em sua juventude, foi vítima de um estupro corretivo por um conhecido, José, rapaz com quem não quis encetar uma relação afetiva. Sua filha, fruto dessa violência, contempla, ao longo do romance, a vontade de saber a identidade de seu pai, propositadamente escondida por sua mãe no que parece ser uma tentativa de trabalho do trauma pelo esquecimento.

Tais memórias ressurgem quando a narradora se descobre grávida de sua primeira filha: "outra que vai crescer sem o pai", afirma a avó, que também ora para "que o Pai do céu fosse [o] pai, avô e marido, que não faltasse o pão de cada dia, que houvesse fartura de saúde" (p. 17), numa clara demonstração de sua aderência ao neopentecostalismo, constantemente rechaçado pela mãe, que responde a semelhantes declarações com comentários céticos: "O que realmente duvido é do amor do pai e do filho. Não acredito nesse sentimento genuíno de um ser cem por cento Deus e cem por cento homem que morreu por nós. Um homem? Ah, não! Talvez se fosse Maria, Nossa Senhora, era mais fácil de acreditar" (p. 43).

Associada ao abandono masculino repetido a cada nova geração, a situação socioeconômica da família tensiona as dinâmicas internas de convivência, então moldadas em função da criança recém-nascida. “Falta eu sinto mesmo é de não ter de pensar em ganhar dinheiro o tempo todo, botar comida na mesa e encher o bucho primeiro pra ter leite pra menina” (p. 11), confessa a narradora em um dos vários momentos em que reflete sobre sua conturbada relação com a maternidade, declaradando-se esgotada pelo processo de amamentação, que, para ela, é “o único momento em que eu me sentia mãe de verdade. A menina sugando de dentro de mim a mãe que eu não era” (p. 11).

A maternidade, para ambas as mães, vivida na dupla jornada entre a monoparentalidade e o subemprego, é atravessada por episódios de violência de gênero, a exemplo de quando, ao relatar os momentos antecedentes ao parto, a narradora rememora “os gritos das que pariam”, manifestação a ela desaconselhada em razão da enfermeira, na obediência de quem poderia escapar do “matadouro, na sala cheia de macas e mulheres berrando uma ao lado da outra antes do abate” (p. 24). Silenciada, silenciosa e livre do “matadouro”, a narradora, a despeito dos equipamentos de parto humanizado, confessa: “Eu não me sentia humana” (p. 24).

Ao formalizar a história de três mulheres cujas vidas são atravessadas pela opressão de gênero, pela violência sexual, pelo abandono parental e pelo racismo, a narradora de *A filha primitiva* aborda um dos pilares da memória nacional e da cultura brasileiras: a figura polissêmica da Mãe, representação da qual emergem as histórias das mulheres negras escravizadas, para quem a maternidade foi historicamente experienciada como exercício do processo de transferência, ou ainda como troca mercantil de afetos encenados, do amor pelo filho biológico ao filho da sinhá branca. Passado o período da escravatura, ainda que não o de suas implicações sociais, o exercício da maternidade pelas mulheres negras foi ativamente perturbado pela precarização das condições de vida no Brasil em razão da ausência de políticas de reparação histórica pelos aparatos estatais republicanos. São essas as marcas que subjazem nos atos de violência cometidos contra mulheres negras, do qual, no romance, o estupro da avó é uma metonímia: “Teu pai me deixou lá, jogada no chão da casa, cuspiu em mim, puxou meu cabelo e fez um corte com a peixeira no canto da minha boca […] Disse que eu nunca ia ser professora, não. Que eu era puta e preta, e que aquele corte era pra eu aprender a não falar demais” (p. 79).

O processo de periferização das famílias negras, conjugada às práticas de opressão de gênero e de raça – numa clara organização biopolítica do planejamento social –, constitui o pano de fundo da história da avó, abandonada pela família adotiva, que, conforme relata, “me mandaram embora assim que tirei os pontos no hospital e voltei pra casa” (p. 80). A personagem recorda ainda que “quando fui embora e me viram com o cabelo raspado, sorriram de um jeito debochado, depois disseram que agora mais do que nunca eu parecia uma escrava. *Gente preta não presta nem pra ser empregada; ou vira bandido ou vira prostituta!*” (p. 80, grifos da autora).

Constelando núcleos narrativos que orbitam em torno de um continuum representado pela maternidade compulsória – termo acurado para um país em que a ilegalidade do aborto conspira com o elevado número de paternidades não reconhecidas para compelir o árduo exercício da monoparentalidade às mulheres –, o romance de Vanessa Passos atua como forma de rememorar e trazer à tona a resistência dos contingentes femininos de grupos marginalizados, nas periferias concretas e virtuais criadas e incentivadas pelo sistema capitalista, não obstante também responsável pela letalidade subsequente às formas patriarcais de significação do poder.

Ademais, ao atribuir significativa importância à falta do pai, à constante perturbação de viver "sem parâmetro, foto nenhuma. Informação, nada. Só uma droga de nome" (p. 53), a narradora responde contrariamente a toda a literatura científica dedicada à explicação da monoparentalidade (à) brasileira através do mito do suposto matriarcado religioso dos cultos afrobrasileiros, notadamente representados pelo livro de Ruth Landes, *A cidade das mulheres*, publicado em 1947. No fluxo contrário, ao pôr em destaque "nós três. O fio que tece essa história, que conduz a narrativa, […] avó, mãe, filha" (p. 83), a narradora resgata a memória histórica que testemunha a exposição dos povos não brancos às práticas de brutalidade colonial e dos mandatos de masculinidade necessários para instaurar a sinonímia entre gênero masculino e poder. Mais do que isso, essa mesma memória denuncia as profundas raízes do desajustamento familiar no projeto histórico de destruição do tecido comunitário promovido pelo sistema escravista, uma das múltiplas formas de organização e instauração da ética capitalista.

Frente à falta do pai – concebida como lacuna, vazio, ausência, sentida pelo "nome pulsando na minha cabeça", razão por que, afirma a narradora, "não dá pra escrever a porra do romance […] Eu procurando traços dele no corpo, na minha cara branca" (p. 53) –, a criação literária se revela como processo regenerativo do rasgo comunitário de que decorre o trauma que atravessa as três gerações. Nesse sentido, podemos constatar como, no romance, a maternidade se torna o que a paternidade não se tornou, bem como aquilo que não exerceu: o ato de criar, traduzido pela comparação do ato da concepção com a criação artística. Afinal, declara a narradora, "a chegada da menina me engravidou de novas palavras. Fico pensando que escrever é um parto infinito. A gente vai parindo devagarzinho, letra por letra, que se não saem ficam encruadas dentro fazendo mal" (p. 39), entendendo, a partir dessa descoberta, que "nem todo mundo que escreve sabe sobre parir, o que é ser mãe de palavras. […] Não se deu conta que é preciso parir pra escrever" (p. 39).

Ao rememorar o episódio em que a "professora na quarta série pediu que construíssemos nossas árvores genealógicas em cartolina", a narradora relata a frustração por não poder realizar a tarefa: "Não fiz e respondi a professora. Fui parar na diretoria. Faria como? Enchendo de espaços em branco? Das lacunas do que eu não conhecia? Acima de mim os ramos vazios?" (p. 31). Na vida adulta, a narradora trabalha a possibilidade de revisitar as raízes para entender a falta dos ramos através da representação de seu núcleo familiar como forma de evocar o processo histórico de marginalização e opressão das mulheres através das hierarquias de raça e classe como eixos articuladores da dominação androcêntrica. Em resposta aos "espaços em branco", a formalização do vazio com criação literária é uma forma de preencher a ausência pela autoinserção na memória escrita, outra forma dentre as múltiplas de preservação dos saberes e da história de um povo, de um grupo e de seus contingentes internos, logrando a projeção da memória dos subalternizados e de seus descendentes para o futuro. É o que parece prenunciar a avó ao declarar o que "na época era impossível entender direito", pois, ao ver de sua filha, "sempre falava por enigmas": "Você é minha redenção, minha filha" (p. 46).

A transmissão da memória histórica, interceptada, ainda que não impedida, pelas práticas de significação do poder sobre os corpos e as subjetividades das mulheres, é materializada, em *A filha primitiva*, pela história da "mesma mulher que chamo de mãe", como asserta a narradora, a mesma que "me escondia a vida toda a minha origem" (p. 29). Para as protagonistas não nomeadas, o processo de passagem da herança mnemônica parece ocorrer de maneira inversa, sendo, finalmente, a filha quem lega o registro da

memória à mãe: “Eu entrego o caderno pra ela”, relata a narradora. “Ela segura, faz carinho nas páginas, observa minha caligrafia, que pra ela é desenho. Minha mãe me pergunta: Você lê pra mim? Sorrio, acaricio sua cicatriz perto da boca e respondo: É a minha vez de lhe contar uma história” (p. 83).

referências bibliográficas

PASSOS, Vanessa. *A filha primitiva*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

A faceta contista de Ruth Guimarães em *Contos de cidadezinha*
The Short Story Side of Ruth Guimarães in Contos de cidadezinha
Autoria: Júlia Batista Bernardes Farias
ORCiD: https://orcid.org/0009-0003-2768-7084
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2418099481449124
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.228011
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/228011
Recebido em: 15/08/2024. Aprovado em: 22/10/2024.
Editores responsáveis: Ana Clara da Costa Carvalho Fernandes e Lucas Branco de Araujo Motta.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 25, jul./dez. 2024. eISSN: 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/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
FARIAS, Júlia Batista Bernardes. A faceta constista de Ruth Guimarães em *Contos de cidadezinha*. *Opiniães*, n. 25, jul./dez. p. 426-435, 2024. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.228011. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/228011. 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 *Opiniães* 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 faceta contista de ruth guimarães em *contos de cidadezinha*

The Short Story Side of Ruth Guimarães in Contos de cidadezinha

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.228011

Júlia Batista Bernardes Farias[1]
Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.
https://orcid.org/0009-0003-2768-7084
http://lattes.cnpq.br/2418099481449124
julia.batista.farias@usp.br

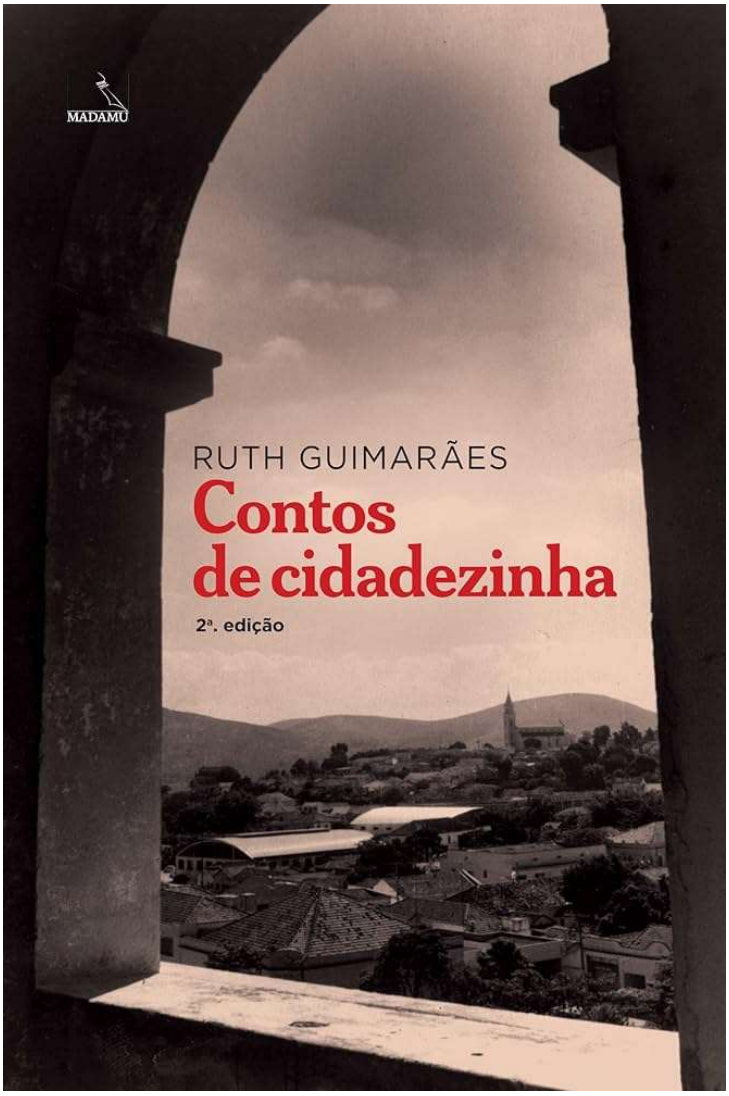
[1] É escritora, professora de italiano, tradutora (italiano-português) e mestranda em literatura brasileira pela Universidade de São Paulo. Desenvolve pesquisas sobre produções literárias de autoria negra desde 2018 e, a partir de 2021, concentra-se na obra de Ruth Guimarães.

Resumo
Resenha do livro *Contos de cidadezinha*, de Ruth Guimarães.

Palavras-chave
Ruth Guimarães. Literatura de autoria feminina. Contos.

Abstract
A review of the book *Contos de cidadezinha*, by Ruth Guimarães.

Keywords
Ruth Guimarães. Female autorship literature. Short story.



Contos de cidadezinha, de Ruth Guimarães. Madamu, 2023. 168p.

Em 18 de maio de 2024 ocorreu o lançamento da segunda edição de *Contos de cidadezinha*, de Ruth Guimarães (1920-2014), livro publicado pela primeira vez em 1996 e que ganhou nova edição em 2023 pela editora Madamu. Para marcar a reedição da obra, um encontro foi realizado na Casa Mário de Andrade, autor de quem Ruth foi uma declarada e fiel discípula, com a presença do escritor e jornalista Joaquim Maria Botelho (Instituto Ruth Guimarães), filho da escritora, e das pesquisadoras Cecília Furquim Marinho e Fernanda R. Miranda, pesquisadoras cujas teses[2] tiveram como um dos objetos de estudo o romance *Água funda*, publicado em 1946. A menção a esse relançamento, no qual também estive presente, faz-se pertinente pois foi um dos poucos espaços onde pude colher mais informações acerca do livro, haja vista que praticamente não há uma fortuna crítica sobre a obra, apesar dos quase trinta anos desde que foi publicada.

[2] A tese de Fernanda R. Miranda, de 2019, foi publicada pela editora Malê com o título *Silêncios prEscritos: estudos de romances de autoras negras brasileiras* (1859-2006). O estudo de Cecilia Silva Furquim Marinho, *A palavra da mulher e o mundo do homem: três obras de autoria feminina na primeira metade do século XX,* está disponível para download no Banco de Teses da USP.

Contos de cidadezinha foi a segunda prosa de ficção publicada pela escritora valeparaibana, após exatos cinquenta anos do lançamento de *Água funda*. Esse dado é, por si só, gerador de vários questionamentos sobre os caminhos e percalços individuais de Ruth Guimarães na publicação de sua obra autoral. É importante ressaltar que a escritora é uma exímia e reconhecida pesquisadora do folclore, da cultura popular e de estudos clássicos, tendo publicado diversos títulos ao longo de sua carreira. Ademais, o problema da publicação de uma obra autoral, mesmo para aqueles que perambulavam em torno do cânone – conforme pontua Fernanda R. Miranda sobre o caso da escritora caipira –, sem dúvida se complexifica, se articulado às condições impostas ao fazer literário, e ao seu reconhecimento e legitimação pelo mercado editorial e pela crítica literária, realizado por pessoas cujas credencias são similares àquelas sublinhadas pela própria Ruth Guimarães: "mulher, negra, pobre e caipira: eis as minhas credenciais".[3] De todo modo, dispondo de poucas obras autorais e esbanjando qualidade literária, felizmente a autora volta a circulação, especialmente com *Água funda*, que ganhou uma terceira edição pelo menos pela Editora 34 em 2018, além de integrar várias listas de vestibulares, incluindo a Fuvest, o que tem despertado o interesse de cada vez mais leitores e pesquisadores. A torcida é para que *Contos de cidadezinha* alcance esse mesmo prestígio, mas com alguns anos a menos no caminho – ainda há tempo!

Segundo o relato de Joaquim Maria Botelho na Casa Mário de Andrade, embora *Contos de cidadezinha* tenha sido publicado somente em 1996 pelo Centro Cultural Teresa D'Ávila, na cidade de Lorena, os contos foram escritos entre as décadas de 50 e 60, sendo um deles publicado individualmente enquanto novela na coleção *Novela do bonde*, a saber, "Os castiçais de Santo Antônio", de 1949. Em 2014, o Centro Cultural Teresa D'Ávila publicou uma edição especial da Ângulo em homenagem à escritora Ruth Guimarães, reunindo informações, imagens e textos, alguns inéditos, sobre a vida e a obra da autora. Inclusive, nesta edição da revista está reproduzida a imagem da coleção da *Novela do bonde* em que o referido conto foi publicado. A proximidade temporal entre as obras pode justificar as semelhanças temáticas e estéticas que saltam aos olhos uma vez encetada a leitura do livro; semelhança simbólica, inclusive, visto que há personagens com os mesmos nomes daqueles presentes em *Água funda*, como a velha lavadeira Saninha, do conto "Visão", que reporta a Saninha do Seu Cadinho Carapina, uma das mais velhas moradoras da narrativa de 1946. Fato é que o projeto estético de Ruth Guimarães, já bem definido desde sua estreia literária, parece ganhar mais fôlego e profundidade nesses contos, sem deixar de estar em consonância com o que se mostra ser a espinha dorsal de sua prosa de ficção: a incursão nos dilemas sociais e existenciais do caipira pobre, respeitando sua linguagem e privilegiando a filosofia e o olhar do povo – de forma complexa e não romantizada – ante às vicissitudes da vida. O texto de apresentação do livro, "Duas palavras", sintetiza essa proposta de literatura:

> Ah! Eu conto histórias para quem nada exige, e para quem nada exige, e para quem nada tem. Para aqueles que conheço: os ingênuos, os pobres, os ignaros, sem erudição nem filosofias. Sou um deles. Participo do seu mistério. Essa é a única humanidade disponível para mim. Quem me dera escrevesse com suficiente profundeza, mas

[3] Afirmação feita por Ruth Guimarães em 1983 em um discurso na Bienal Nestlé de Literatura, segundo informa seu filho Joaquim Maria Botelho no artigo "Ruth Guimarães: centenário de uma pioneira", publicado na *Revista Cult* em janeiro de 2024. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/cult-301-ruth-guimaraes/. Acesso em: 10 dez. 2024.

> claramente e simplesmente, para ser entendida pelos simples e ser o porta-voz dos seus anseios. Daí esses *Contos de Cidadezinha*. Daí essas acontecências sem eco no mundo, mas contos de explicar a vida e seus segredos, que talvez possam conter a alma imortal de cada um, seja do rústico, seja do letrado, com suas virtudes essenciais. […]
> *Contos de Cidadezinha*… Que livro será esse? E nele, onde estou eu? Do que dou testemunho, certamente, é que eu estava mesmo aqui, enquanto os escrevia (Guimarães, 2023, p. 8-9).

Pobres, ingênuos, ignaros, pessoas "sem erudição ou filosofias", dentre outros desvalidos, são a maioria dos protagonistas dessas "acontecências sem eco no mundo". Já no conto "Visão", por exemplo, o tormento pelo qual passa o velho Malaquias instiga o leitor: um homem pobre, negro e cego em completo desequilíbrio emocional por causa do suposto sumiço de sua esposa, Maria, a quem o velho chama insistentemente, tal qual uma criança que suplica pela mãe: "aiiiia!". Assim sendo, a completa ausência de Maria é o enigma no qual a narrativa se alicerça: ela realmente desapareceu ou o cego Malaquias não a enxerga? Seria Malaquias aquele que vê antes de todos, tal qual o profeta do Antigo Testamento? De todo modo, o drama de Malaquias mobiliza todo o povo ao redor, sobretudo as freiras que dele cuidam na Santa Casa. Por fim, a necessidade de acabar com o sofrimento desse pobre cego faz Irmã Rita fingir ser essa tal Maria, uma mulher que "nem parecia existir" – não muito diferente de uma outra Maria, em quem todos creem em momentos de desespero, mesmo sem jamais tê-la visto.

Se em *Água funda*, uma obra em plena consonância com as tendências modernistas de seu tempo, Ruth aproveitou, dentre outros elementos, o folclore, a cultura popular e a tradição oral enquanto subsídios estéticos, *Contos de cidadezinha* apresenta uma proposta similar, mas sutilmente diferente. Aqui, a superstição e o fatalismo seguem balizando as narrativas e o tratamento literário concedido ao imaginário caipira. Contudo, a vida interiorana tende a ser mais explorada no seus vieses católico e cristão, religião e religiosidade que marcam a identidade e a experiência histórico-social do homem do campo desde as expedições bandeirantes e as evangelizações jesuítas, ambos processos violentos e predatórios. Em suma, associações bíblicas, como aquela sugerida no comentário em relação ao conto "Visão", são inevitáveis, pois o catolicismo percorre a maioria das histórias do livro, sendo "Os castiçais de Santo Antônio" um caso que se destaca.

Este longo conto se debruça sobre a angústia de Benedito após ele ter furtado os castiçais de Santo Antônio no altar da igreja. Embora não tenha sido visto por ninguém no ato do crime – apenas pelo dono dos objetos, isto é, o próprio santo –, é aquele de quem todos desconfiam, inclusive Padre Joaquim, que, no alto de seu poder concedido por Deus, sente mais nojo que piedade pelo protagonista, um homem fatalmente preso ao estigma do bêbado maltrapilho e ladrão. Benedito até tem a oportunidade de ir ao confessionário revelar ao padre o seu feito; porém, nessa conversa mais amedrontadora que acolhedora, escolhe não contar nada sobre os castiçais, pois esse pecado também desperta nele uma importância jamais sentida, como se Benedito começasse a se perceber enquanto sujeito ao ver-se como dono de um segredo. Em suma, o dilema em torno do furto dos castiçais – devolvê-los ao santo e à Igreja, vendê-los, desfazer-se deles, confessar o crime etc. – parece resvalar em muitos medos: o castigo divino; a cadeia; e, principalmente, a morte de uma individualidade recém-descoberta.

> A obsessão de se desfazer dos castiçais começa a perseguir Benedito. É fácil entregá-los, mas não quer fazê-lo. Sente que este ato anularia o furto e sente que o furto é qualquer coisa de esforço, de vontade, de iniciativa, de afirmação, que não deverá ser anulado. Ainda não perdeu de todo a esperança (Guimarães, 2023, p. 118).

No evento de lançamento, Cecilia Furquim Marinho pontuou outro elemento bastante explorado em *Contos de cidadezinha*, e que em *Água funda* foi mais sugerido do que demarcado textualmente: os conflitos advindos do preconceito de raça dentro da sociedade caipira. Se no romance de 1946, uma narrativa ancorada na transição do século XIX para o XX, o que prevalece é justamente a reflexão de que "as continuidades ruinosas imperam, muito mais do que as rupturas reais", tal como pontuado por Fernanda R. Miranda em seu estudo, pois a colonialidade é um fio contínuo, nos textos de *Contos de cidadezinha*, por sua vez, a aura escravista e patriarcal é examinada a nível micro. Em outras palavras, os resquícios do racismo podem ser localizados nas miudezas do cotidiano, na intimidade de um casal, na sociabilidade do grupo, na subjetividade de personagens explicitamente descritos como negros, como o que se vê, por exemplo, em "A história besta de Manelão": "A senhora sabe que sou trabalhador, sou trabalhador, sou trabalhador, e não havia meio de se lembrar do que mais disse. Olhou as mãos negras. Sou trabalhador".

O trecho acima trata-se de um pensamento de Manelão, um homem apaixonado que, acreditando ser correspondido, pede à Dona Mariquinha para se casar com Lindoca, uma "*mulatinha sarará, cria* da casa dos Pacheco" (grifos meus). A moça, dissimuladamente, recusa a proposta, mas guarda para si o real motivo: "Casar com aquele negro, preto até o beiço? Deus me livre! A gente precisa apurar a raça". Contudo, tal soberba, na verdade, esconde uma inocência sobre a própria condição, pois pouco tempo depois Lindoca aparece grávida de uma criança que, como ela mesma, não tem pai, mas "é a cara do padrinho Pacheco". No fim, sem saída, casa-se com Manelão, aquele com quem sempre comungou da mesma raça.

Outro destaque de *Contos de cidadezinha* é a centralidade concedida à mulher, retratada em variadas circunstâncias sociais e situações, principalmente como uma espécie de elemento deflagrador e revelador da fragilidade do homem, ainda que este tenha toda uma sociedade arquitetada a seu favor. No conto "No dia em que deu a cobra", a caboclinha Tunica, por algum motivo misterioso, começa a apostar compulsivamente no jogo do bicho, gerando burburinhos maldosos no bairro, fato que enraivece o seu marido, o maquinista Mamede. Este, um "homenzarrão de dois metros", quase como um súdito, atendia a todas as vontades da esposa no convívio privado do casal, porém, ao ter a honra masculina ridicularizada publicamente, trata Tunica com violência para reafirmar o seu poder de (suposto) marido-provedor-dominador.[4] Inclusive, a linguagem desse conto é muito similar àquela vista em *Água funda*, sobretudo no que tange à construção da voz narrativa, aqui completamente onisciente, e à estetização das vozes do povo, de forma a imprimir na escrita, como bem observou José Paulo Paes, em uma crítica

[4] Dadas as devidas ressalvas quanto às circunstâncias sócio-históricas, é interesse resgatar uma observação de Carlos Rodrigues Brandão a respeito do papel da mulher na sociedade caipira tradicional: "Ainda que submissa por direito costumeiro às ordens do marido, a mulher de certo modo domina o cotidiano, porque é o seu trabalho doméstico que, na prática, dirige as atividades de produção da comida, do vestuário, do cuidado dos filhos. O próprio trabalho que o marido realiza no rancho serve aos interesses da esposa". (Brandão, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. p. 73-74).

publicada na revista *Ângulo*, aquela "espécie de simbiose entre o indivíduo e o grupo", tão característica da cultura caipira.

Também no conto "As mãos de Teresa", a falecida Teresa, pelo simples fato de cultivar o hábito da escrita (de cartas, diários e textos afins), atormenta o marido, o intelectual João Luís, que não quis ler os escritos deixados na gaveta da escrivaninha mesmo depois da morte da esposa, pois "não há nada pior no mundo do que saber". Relembrando a postura de Paulo Honório com Madalena, em *S. Bernardo*, livro de Graciliano Ramos de 1934, a narração deixa entrever que João Luís sente ciúmes ao perceber que o letramento de Teresa dá a ela certa autonomia, simbolizando algo que nela ele nunca pôde controlar: os pensamentos e as palavras. Nesse sentido, o fardo do conhecimento, na verdade, esconde a angústia de um homem que não teve a posse absoluta sobre a vida da esposa, nem mesmo na morte dela: "Por que, se sua vida estava em minhas mãos e não foi por mim que ela morreu?", pergunta-se o personagem.

Apesar desses pequenos atos de insubmissão, tais atitudes não são suficientes para subverter a ordem patriarcal ou mesmo poupar essas mulheres da violência. Aliás, quando tal empreitada se volta para fora do âmbito privado, as determinações impostas pelo lugar de gênero, reforçadas pela Igreja Católica, são severas e castigam as mulheres com finais trágicos, como é o caso de Maria, no conto "Duas mães". Maria, arrependida de ter largado a filha e a família para seguir uma "paixão infeliz", escreve à mãe, Dona Matilde, pedindo perdão e abrigo. Mais do que temer os julgamentos de toda a gente, inclusive do Padre Joaquim, aquilo que faz Dona Matilde não acolher a filha é o ressentimento por Maria ter conseguido, de certa forma, ir contra o que está prescrito a uma mulher simples: "Comigo que fico em casa e cumpro a minha obrigação, ninguém se importa. De mim, ninguém tem pena". No fim, Maria foi rejeitada por todos e, vítima dos seus próprios desejos, matou-se com um tiro no coração.

Sem dúvida, conforme pontua José Paulo Paes, a grande força do livro está nos momentos em que a autora, valendo-se de uma linguagem coloquial e poética, consegue "descobrir, no dia a dia da gente mais simples, as raízes da humana condição". É o que vemos no belo conto "Figueira marcada", no qual Sontonho, um velho rancoroso que, no primeiro dia do ano, acorda com raiva de tudo e todos, pega o machado e começa a dar fortes punhaladas na grande, bela e florida figueira do quintal. Embora ninguém entenda o porquê de Sontonho querer cortar a figueira, a cada golpe de machado, da mesma forma que os troncos e galhos da árvore se agitam, qualquer coisa também se remexe dentro do homem, como se ele e a figueira fossem dois seres opostos, ao mesmo tempo que uma extensão do mesmo fio, tal qual a morte e a vida.

> Desceu o caminho. Raiva no coração, como um veneno. Olhou para a figueira. Sentiu que o ofendia com um riso, o escurão da coma, a árvore teimosa e viva, poderosa, nenhuma solidão. Ninhos pelos ramos. Pássaros esvoaçantes, galharada sonora de trilos, de pios de gorjeios.
> A árvore não bulia mais. Parou o vento. Ainda parecia mais viva, mais gente, e ele perguntou num arranco, - assustando-se com a própria voz:
> – Quem está aí?
> Só ela. Imensa, presença verdoenga, enchendo o campo. Maliciosamente ela lhe fez um aceno com um dos galhos mais altos.
> – Eu tenho é que matar essa praga (Guimarães, 2023, p. 63-64).

Finalmente, *Contos de cidadezinha* captura o "ethos da vida da cidade pequena", nas palavras de José Paulo Paes, alocada um contexto no qual o sujeito interiorano, compelido a se incorporar minimamente às dinâmicas da urbanização, já não está mais tão apartado da cultura da metrópole. As tendências emergentes da capital paulista repercutem nas cidadezinhas, de modo que o músico João Faria, personagem de "A primeira história de amor de João Faria", é figurado como ex-aluno de Mário de Andrade; ou mesmo em "No dia em que deu a cobra", em que o povo se atenta aos toques que anunciam as sessões das salas de cinema para não perder a fita do Mazzaropi. Ademais, o humor ruthiano em muito agrega força ao livro, haja vista que muitas das histórias têm um forte caráter anedótico, elaborado de maneira sofisticada, dispondo de um discurso narrativo que o tempo todo intercambia o trágico e o cômico. Por fim, o tom de prosa fiada, marcante no romance *Água funda*, encontra-se mais tênue, embora Ruth Guimarães continue "praticando a narrativa de tipo tradicional", debruçando-se amorosamente na "fala acaipirada", como bem salienta Paes.

referências bibliográficas

ÂNGULO: *Cadernos do Centro Cultural Teresa D'Ávila*. Lorena, n. 137, abril/jun. 2014.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

GUIMARÃES, Ruth. *Água funda*. São Paulo: Editora 34, 2018.

GUIMARÃES, Ruth. *Contos de cidadezinha*. 2. ed. São Paulo: Editora Madamu, 2023.

MIRANDA, Fernanda R. "Ruth Guimarães". In: MIRANDA, Fernanda R. *Silêncios prEscritos*: estudo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006). Rio de Janeiro: Editora Malê, 2019.

PAES, José Paulo. Uma contista do interior revive a sua fala. *Revista Ângulo: Cadernos do Centro Cultural Teresa D'Ávila*. Lorena, n. 137, p. 64, 2014.

ensaio visual

Heway Verçosa, artista plástico, participou desta edição com as seguintes obras de seu acervo pessoal:

1. *meus pés sonham suspesos*: 70x100cm, acrílica sobre tela, 2021
2. *água profunda*: 150x90cm, acrílica e spray sobre tela, 2024
3. *lavadeira II*: 80x120cm, acrílica sobre tela, 2023
4. *sem título*: 70x100cm, acrílica sobre tela, 2024
5. *pedra d'água*: 70x100cm, acrílica sobre tela, 2021
6. *lavadeira III*: 80x120cm, acrílica e transferência serigráfica sobre tela, 2023
7. *por entre macambiras*: 70x100cm, acrílica sobre tela, 2020
8. *avadeira I*: 60x80cm, acrílica sobre tela, 2023
9. *o coração do bananal*: 60x80cm, acrílica sobre tela, 2020

Essas e outras obras podem ser consultadas no site do artista:

instagram.com/hewayvercosa



1



2



3



4



5



6



7



8



9

opiniães: Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
ano 13, n. 25, jun./dez, 2024, e-ISSN: 2525-8133
formato: 21x29,7cm. fontes: Times New Roman e Opiniães