

Revista de Literatura
e Crítica Literária
Nº7 / 2021

ARCA DIA

el

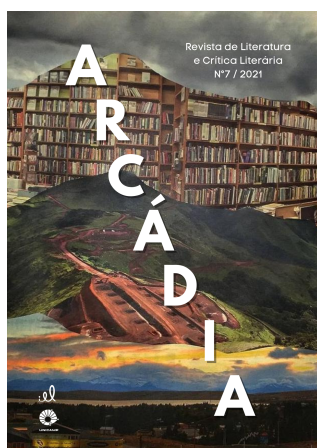


UNICAMP

Arcádia^{nº7/2021}

Revista de Literatura
e Crítica Literária

Arcádia: Revista de Literatura e Crítica Literária é uma revista-laboratório do curso de Estudos Literários do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. É uma publicação eletrônica, de submissão aberta, publicada anualmente pelos alunos de graduação do Departamento de Teoria Literária, mas aceita contribuições de toda comunidade, independente da filiação institucional ou formação acadêmica. *Arcádia* publica textos de criação literária (prosa e poesia), textos críticos (resenhas, artigos ou ensaios) sobre obras literárias ou relacionadas à teoria, à crítica e à história literária, e traduções em uma dessas áreas.



CAPA

Colagem de Julia Aquino

COMISSÃO EDITORIAL

Amanda Letícia Pinheiro Marçal
Ana Victória Canellas
Carolina Estefânia Simons Jacomini
Cátia Vieira Moraes
Leticia da Silva Reis Santos
Nicole Gomes da Silva
Valquíria Grandini
Victória do Monte Rodrigues

COORDENADOR

Jefferson Cano

REVISORAS

Amanda Letícia Pinheiro Marçal
Ana Victória Canellas
Carolina Estefânia Simons Jacomini
Cátia Vieira Moraes
Leticia da Silva Reis Santos
Nicole Gomes da Silva
Valquíria Grandini
Victória do Monte Rodrigues

DIAGRAMAÇÃO

Carolina Estefânia Simons Jacomini
Leticia da Silva Reis Santos

COLAGENS

Julia Aquino, p.4, 5, 61, 86

ILUSTRAÇÕES

Ana Victória Canellas, p.9, 12, 13, 18,
25, 60, 89
Maria Isabel Bretani, p.16, 21, 70, 92

E-mail: arcadia@iel.unicamp.br
Facebook: Revista Arcádia - IEL - Unicamp
Instagram: [@arcadia_iel](https://www.instagram.com/arcadia_iel)

ISSN: 2446-9335

SUMÁRIO

04 PRODUÇÕES CRIATIVAS

Daíza de Carvalho Lacerda, <i>Questões de autoria</i>	p.05
Eliakim Ferreira Oliveira, <i>Dicionário</i>	p.08
Eliakim Ferreira Oliveira, <i>Diagnóstico</i>	p.09
Henrique Figueiredo, <i>Três poemas da série "Road Trip"</i>	p.11
Jonas Pulido Valente, <i>Quantas manhãs de chuva me lembram Hong Kong</i>	p.13
Jonas Pulido Valente, <i>Rádio Macau</i>	p.14
José D'Assunção Barros, <i>As palavras dela</i>	p.15
Marcos Roberto dos Santos Amaral, <i>Hora extrema</i>	p.18
Rafael Sousa Santos, <i>Nada a fazer</i>	p.20

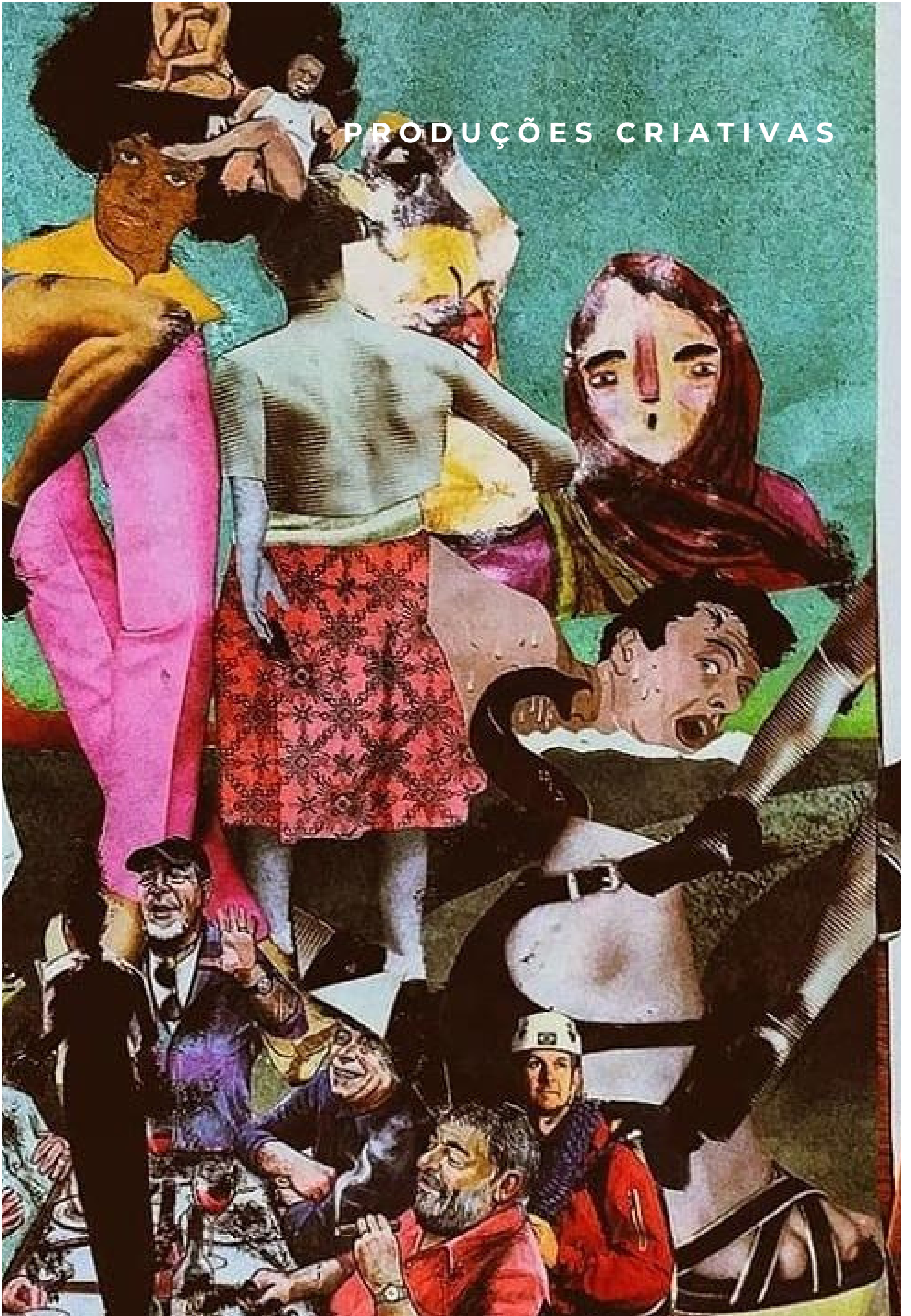
25 RESENHAS

Amanda Marçal, <i>O caminhar sem rumo de Cristina Judar</i>	p.26
Carolina Jacomini, <i>O amor e as letras</i>	p.31
Cátia Moraes, <i>Infiltrado nos clichês</i>	p.36
Leticia Reis, <i>O desromance da maternidade</i>	p.43
Nicole da Silva, <i>Dupla investigação: cárceres real e subjetivo</i>	p.48
Valquíria Grandini, <i>O antes, o durante e o depois de Stephen King</i>	p.53
Victória Rodrigues, <i>Ensaando a liberdade</i>	p.56

60 ARTIGOS

Eduarda Hoffling Murat do Pillar, <i>O dia em que o morro descer e não for carnaval: samba e emancipação cultural</i>	p.61
José Wellington Dias Soares, <i>Rupturas e continuidades no romance de trinta do nordeste: uma análise literária de O quinze</i>	p.69
Vinícius Enguel de Oliveira, <i>Amarras grotescas: uma análise da estética grotesca nos contos A bela e a fera ou A ferida grande demais, de Clarice Lispector, e Os comensais, de Murilo Rubião</i>	p.88

PRODUÇÕES CRIATIVAS



Questões de autoria

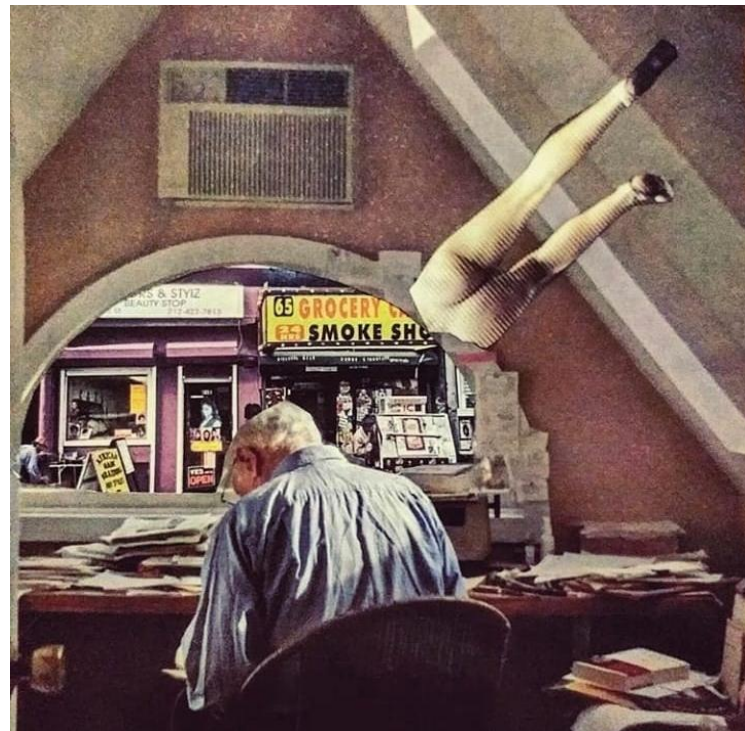
DAÍZA DE CARVALHO LACERDA

“Todo homem deve ser capaz de todas as ideias e suponho que no futuro será”.

Pierre Menard

Em algum momento de nossas vidas nos deparamos com algum texto ou uma música cuja mensagem nos soou tão familiar que imaginamos que a composição poderia ter sido inventada por nós. Esse devaneio não ocorre a Pierre Menard. O escritor francês, célebre personagem do argentino Jorge Luis Borges, não acha, mas tem certeza de que a *sua* versão de alguns capítulos de *Dom Quixote* carrega mais significados do que a de Miguel de Cervantes. Ainda que seja idêntica à original. Linha por linha. Palavra por palavra.

Menard parece tão desvairado quanto o próprio Alonso Quijana, o “Cavaleiro da Triste Figura”. Triste mesmo seria o processo de plágio, visse ele nos burocráticos dias atuais. Cômicas seriam suas apropriações em



memes, com ou sem autoria adequadamente registrada, nos contatos imediatos destes tempos. Pierre Menard conseguiria se livrar de seus originais de *Dom Quixote* na era da internet, quando um *delete* não é necessariamente um fim nas ocultas camadas cibernéticas? Se corresponderia por e-mail, em vez de cartas, com o narrador de sua saga?

Menard nos é apresentado pelo narrador em um contexto de homenagem póstuma. O escriba recupera e

enumera as obras do então falecido artista incompreendido, não sem alfinetar uma figura da sociedade literária francesa, que desrespeitara sua memória. Entretanto, apoia-se, em seu testemunho, na aprovação de nomes ilustres, detentores de títulos: condessa, baronesa...

Atraía Menard o propósito — ou obsessão até — de escrever (não de reescrever!) o *Quixote* no século XX, partindo de suas próprias experiências e não representando um romancista popular do século XVII. Estaria Menard antecipando as tendências da era digital, em que todos são autores, a todo tempo, mas na qual as autorias se confundem nos irrepreensíveis fluxos de apropriação?

Menard foi uma criação literária que se apropriou de uma criação literária célebre para destilar uma abordagem satírica do meio literário vanguardista francês, mas incide diretamente sobre o tema do fazer literário. A publicação do conto de Borges, em 1939, desencadeou uma série de teorias e de interpretações sobre o francês que se dizia autor de *Quixote*. A ironia é tão presente quanto a conveniente falta de provas, destruídas pelo autor, que morreu com o “misterioso dever de reconstruir literalmente” a obra de Cervantes. Não considerava a tarefa difícil. Só precisaria ser imortal. Fica a cargo do leitor o quanto a afirmação pode soar dissimulada no contexto satírico criado pelo ficcionista argentino. Afinal, para o narrador, os textos de Cervantes e de Menard são idênticos, mas o deste último seria muito mais rico. Borges nos

conta que Pierre Menard era um devoto de Poe e, por consequência, de Baudelaire, de Mallarmé e de Valéry, ícones do panteão modernista. Menard estudou o espanhol setecentista para escrever no idioma original. Espanta que tenha se apegado à obra de Cervantes sem considerar os ensinamentos de suas alegadas referências. Poe já defendia a originalidade em sua *Filosofia da Composição* (2011), afirmando que não se trata de impulso ou de intuição; ela requer menos invenção do que negação. Talvez faltassem a Menard as reflexões do compatriota Valéry, em sua exposição sobre o pensamento abstrato, na qual perpassa a questão: “acreditamos ter escolhido finalmente uma opinião só nossa, esquecendo que essa escolha se exerceu apenas sobre uma coleção de opiniões, que é a obra mais ou menos cega do resto dos homens e do acaso” (VALÉRY, 1991, p.202).

Quase um século depois de Menard, a prerrogativa na usurpação do trabalho alheio não tem limites no mundo virtual. Para o bem e para o mal. Menard teria desejado transformar-se em ícone pop como Clarice Lispector e ter atribuídas a si frases que se proliferam em *timelines* e em dedicatórias? Sob o risco de lidar com o oposto e ter removida a sua autoria dos escritos que verdadeiramente verteram de sua complexa e extraordinária mente?

Com todas as boas intenções que pudessem encher o inferno na inútil tarefa de dedicar seu tempo a “repetir num idioma alheio um livro preexistente” (BORGES, 2008, p.44), Menard

não tinha a agilidade do copiar-e-colar. Mas a sua dissimulação ou ingenuidade o manteria temeroso de “confessar nossa languidez ou nossa barbárie” (*Idem*) ao reconhecer a inteligência e o poder de invenção alheios. Acreditava que um dia o homem seria capaz de todas as ideias.

Ele não errou o palpite. Distantes de Cervantes e de Menard, ainda é latente o apego ao que não criamos, mas sentimos que poderíamos ter criado. No mundo real e no mundo da arte. Em imaginação, somos potenciais Clarices. Somos Cervantes. Nada mais quixotesco.

Referências

BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor de Quixote”. *In: Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

VALÉRY, Paul. “Poesia e pensamento abstrato”. *In: Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Sobre a Autora

Jornalista (com diploma), maratonista e futura professora pelo IEL/Unicamp.

I. Dicionário

ELIAKIM FERREIRA OLIVEIRA

O LÁPIS (II)

Não é o eixo que o segura
quando se impõe à folha:
quer furar e não fura
ao que lhe gasta a ponta.

Ao lhe gastar a ponta,
o chão é que se impõe:
o afrontado o afronta
nisto que ele compõe.

Mas compor é abreviar-se
quando o risco o risca:
desenhar é extraviar-se
ao termo que o designa.

O CAIXÃO

1.
Pôr-se numa caixa
não é deitar como
se deita na cama:
ausente o risco
do desencaixe, o
desacordo entre o
corpo e a guarda,
se se vai pondo a
espraiar-se como
a água se espraia.

2.
Nela, sob medida
e pela costura,
nunca espreguiçar-se,
mas manter a postura:
duro e fixo, a tampa
o esconde para a cova
certa: não lhe cabe
pijama, uma estante,
lençol ou coberta.

II. Diagnóstico

ELIAKIM FERREIRA OLIVEIRA

REFLEXÕES SOBRE A CIFOSE

Sentar: profissão antiga,
pôr-se assim, de cócoras,
roçando o encosto,
índio ou auriga, sob velha
profissão: desconhecida.

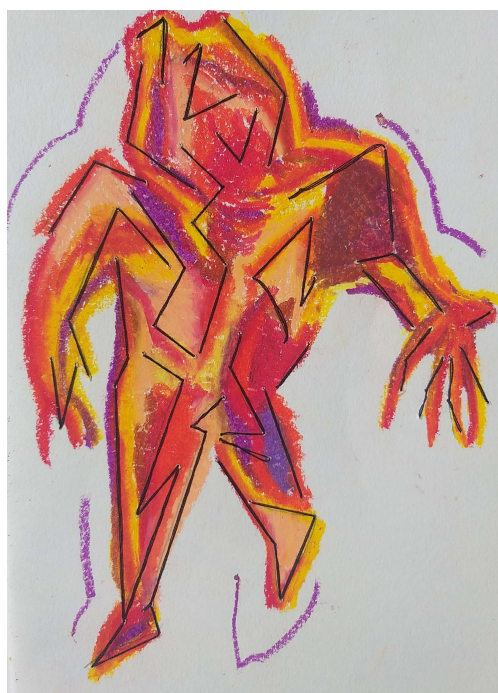
Curvando o que se curva,
encostando onde esquiva,
pensam saber, sem saber,
equilibrar-se como ripa.

Perguntam, meio incautos:
não é pura e simplesmente
a bunda pôr de assalto
sobre um assento, sem
que fique doendo,
torta ou de mal jeito?

Sentar é grande feito!
Pense: abundar um banco,
cadeira ou qualquer assento,
preencher o redondo com
um músculo que se dobra
e se endurece, contrafeito.

Nisso de preencher, ainda
apertada e redonda,
suster uma ripa teimosa,
que, meio torta, recusa
o reto, sim, e o afronta.

Tensionada e marrenta,
ao redondo se acorcova
e, em vez de ir para cima,
redunda em ficar torta,
imitando onda, que, colina,



parábola e estrábica, em
não se acertando, se dobra.

BULA PRESIDENCIAL

Mors nuntium

1. Composição

Cada grama contém
coisa sódica e ativa.
Um mililitro ou cem
de *ivermectina*.

2. Indicação

Se alivia a dor, não sei,
mas ileso ninguém fica:
come-lhe o rim e o cárdio,
uma delas: *cloroquina*.

3. Posologia

Manhã, tarde ou noite,
seja adulto ou criança:
no outro dia, se com sorte,
ao levantar da cama.

4. Reações adversas

Se firme, renitente,
e persistir o sintoma,
contate o presidente,
que lhe garante: coma.

Sobre o Autor

Eliakim Ferreira Oliveira nasceu em São Paulo, em 1996. É escritor, autor de *Polióptico* (poesia, Córrego, 2019), *Canteiro de obras* (poesia, Versos em Cantos, 2020) e *Uma mesa de tamanho normal* e *Outros contos do tamanho do bilhete do suicida* (contos, Ibis Libris, 2021). É formado em filosofia pela USP. Também publica artigos, ensaios e crônicas. Mantém uma coluna semanal no site da Editora Versos em Cantos. Ao lado do poeta e tradutor Anderson Lucarezi, realiza entrevistas com escritores e tradutores para o canal Eletrografia.

Mais sobre o autor nos seguintes endereços:

Blog pessoal:

<https://eliakimferreiraoliveira.blogspot.com/>

Coluna semanal:

<https://versosemcantos.com/category/eliakim-oliveira/>

Eletrografia:

<https://www.youtube.com/channel/UCTeK9Yjlo9YY9mDXT8OSTLw>

Três poemas da série ROAD TRIP

HENRIQUE GRIMALDI FIGUEIREDO

**ROAD TRIP ¹ #1 - A pedra [a partir de
uma frase de Wolfe em um jantar na
Bourgogne]**

Tentar outra vez
Tentar até exaurir a parede da veia
[que pulsa
isto é
Que insiste em estar viva
E errar melhor
Errar copiosamente bem
Porque o homem é um animal
[que tropeça
Porque a pedra não é a exceção,
[senão a regra
Porque o poema não é um acerto,
senão um tropeço executado em
[passo de dança

**ROAD TRIP # 2 - Súbito [limpar a sombra
dos olhos é mais simples em Auvergne]**

Desabotoar a manhã
Inaugurar a poça
Colher a neblina
Deixar arder os dedos no ar azul
Capturar o oxigênio como se a
[última vez
Nomear apenas as folhas mortas da
[amoreira
Retificar a antiguidade da pedra
E a mudez do bicho — no pátio —
Traduzir o canibalismo das aranhas
E o dialeto que se faz, quando em
[brasa, a madeira lamenta
Perceber
Súbito
Que a saudade é o único direito
[inalienável
E que te faz falta o grão da primeira
[neve
Que cessa antes mesmo do
[primeiro pouso

¹ Escritos da série *Road Trip*, um exercício de cartografia afetiva do autor durante viagens de carro pelo interior da França ao longo do ano de 2021.

ROAD TRIP #3 - Le Pendu [antigo campo de batalha na Aquitânia]

ali as árvores,
antigas e truculentas árvores,
reconhecem — sem detença, e de
[memória —
o peso
dos homens lambidos
de vento.



Sobre o Autor

Henrique Grimaldi Figueiredo é doutorando em Sociologia pela Unicamp, pesquisador visitante (2021-2022) na EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales) e mestre em Artes, Cultura e Linguagens pela UFJF. Bolsista Fapesp, atua também como editor executivo do periódico *Todas as Artes* do Instituto de Sociologia da UPorto (Universidade do Porto).

Quantas manhãs de chuva me lembram Hong Kong

JONAS PULIDO VALENTE

Quantas manhãs de chuva me lembram
[Hong Kong?
Nenhuma delas desagradável,
Vapor, farinha, *dim sum*, próximo cliente!
É sempre altura de comer por lá,
O pessoal não tem cozinha em casa
E nenhum canto da cidade fica por
[aproveitar.
A umidade da minha juventude,
Portas-jaula, átrios ladrilhados por pequenos
[azulejos, pingas e porteiros com sinais no
[nariz.
Uma cidade a par com outras onde tudo
[pode acontecer.
O Royal Ferry não custa quase nada,
Muito por pouco, pago em empresa.
Chuva quente, dançante, convidativa
A cidade mais nihilista, o seria, se não fosse
[tão boa a cumprir e a exceder necessidades.
Hong Kong não é de ninguém.
E do Peak é a nossa Hong Kong,
[serpenteando os solares nas colinas até ao
[Porto Fragrante
Onde se abre o melhor feng shui do mundo.
Porto de bambu em betão, à prova de tufão.
Porto de todos, a nossa Hong Kong, a vossa
[Hong Kong, cidade de todos.



Rádio Macau

JONAS PULIDO VALENTE

Sobre o Autor

Rádio Macau
Com as janelas abertas
Para sentir amargem
Nos vários tipos de cabelos
Dos vários tipos de amigos
O passeio é vagaroso
A Taipa está à mão
São as férias grandes
Os acordes são melódicos à novo rock
Na sua última encarnação, rock suave,
Convidativo de fim de século, a última
Que veria aquela Macau
Nos estabelecimentos tradicionais
O canto-pop também era
inconsequente,
Hong Kong FM
Nada dura para sempre
Todos dançariam o leva-leva
Os *jet-foil* vão e vêm
E em Macau irá estar tudo bem

Tenho 31 anos e sou um bilingue funcional. A minha vida já me levou de grande parte do mundo ocidental à Ásia de Leste. Estudei Estudos Asiáticos na ULisboa (Universidade de Lisboa), fiz um curso em Tianjin, na China, e já fiz trabalhos como *freelancer* em Macau e Hong Kong. O meu livro *Diet Craic* foi publicado nos EUA, no Reino Unido e no Japão. Acarinho vários sítios na minha memória, desde a Lisboa onde vivi tantos anos, a outros lugares como Londres, Melbourne e Hamburgo, pedregulhos com um dualismo europeu e cosmopolita tão vincado quanto os seus habitantes. Para navegar na Ásia é necessário uma outra disposição, talvez mais entusiasmante. Dos vários países asiáticos por onde passei, fiz reportagens na cidade de Georgetown em Penang, em Singapura e Macau. Particpei também de um curta-metragem filmado no Japão e de outro em Gibraltar. Todos esses lugares impressionaram-me, pois o que mais me fascina nesta vida são locais de contacto. Locais de contacto de culturas, de religiões, de civilizações. Por enquanto, trabalho em Lisboa e estou pronto para mais.

As palavras dela

JOSÉ D'ASSUNÇÃO BARROS

Era até que bela
e o corpo nada, nada mal
Mas a Voz ...
Isto sim. A voz!
E o modo de usar a voz

E ainda mais, as Palavras
ganhando vida,
cativantes, únicas, plenas
encantadoras e sensuais.
Como se fossem pequeninas mulheres
que habitavam no que dizia,
elas iam e vinham, com tanto charme,
que pouco atentei para o que falavam

Formando todo um planeta
de espaço-tempo real,
as Palavras reboavam no seu discurso.
Gostosas e elegantes
solteiras e confiantes
misteriosas e confidentes,
doía de gosto escutá-las
enquanto se as via sair
daquela boca-mulher,
daquela língua-tão-fêmea,
das doces lábias e dentes.

Cada palavra, parece,
tinha a sua vida própria,
seu estilo e sua glória.
Sua silhueta de mulher!
Um se punham nas quatro graças
ou em variadas posições de cópula
Talvez à espera
de interjeições bárbaras
ou, quem sabe, de gentis vocábulos
que viessem cobri-las

Algumas palavras
andavam de salto alto
e subiam escadas de caracol
só para serem observadas
de ângulos perturbadores

Outras se abaixavam
graciosamente
para ajeitar o sapato
E, nesse gesto de minissaias,
deixavam que se entrissem
suas letras mais íntimas

Todas, todas tão sensuais!
Entre elas, mesmo as mais sérias
e duras como conceitos
tinham lá o seu perfume
naquela voz de mulher

Algumas
eram tão doces
quanto seriam cruéis.
Como mousse de chocolate,
desfaziam-se nos lábios
ao serem pronunciadas.
Impiedosas como uma Guerra Santa,
e vestidas para matar,
prenunciavam orgasmos
concedidos e depois negados

Havia também
a sensualidade chique.
Ouvi frases inteiras
que desfilavam sob as fashion luzes
como passarelas de misses.
Caminhando tal qual modelos,
umas atrás das outras,
vestiam longos adjetivos
– vermelhos, azuis e negros –
ou microbiquinis substantivos
verdes de tão selvagens.
Andavam com tanta arte!
E se caíam dos saltos
desabavam com tanta graça
que me faziam sorrir.

Sobretudo, extasiei-me diante
de quatro palavras-duplas
que se sentaram numa sentença
e cruzaram as pernas
unidas por um hífen

Era tão desconcertante
o planeta-voz daquela mulher ...
A mais humilde preposição
exalava sensualidade
e as palavras mais longas
– mesmo a Pindamonhangaba –
estavam longe de soar
obtusas ou desajeitadas

Veza por outra,
entre sentenças melodiosas
e ritmos ferventes,
as palavras ensaiavam
uma pole dance.

No auge de tais performances
excitantes, mas não vulgares
deixavam cair as letras
desnudando-se.

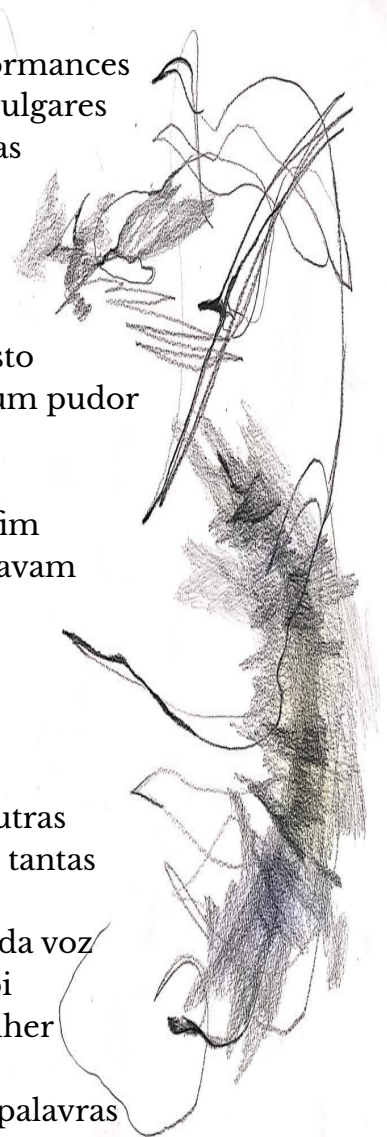
(Uma delas
perigosamente
deixou mesmo exposto
com pouco ou nenhum pudor
o pingo do seu “i”)

Estas todas, eram enfim
as palavras que habitavam
a tal voz de mulher

Seu nome, o Dela,
já não me lembro.
Apenas uma palavra
a mais entre tantas outras
a menos entre outras tantas

O que sei da mulher da voz/
é que depois ela se foi
levando a voz de mulher

Carregou consigo as palavras
Cada uma delas!
Não deixou preposição
nem prefixo nem sufixo
Não deixou um simples “ai”
presente-recordação
ou nem ao menos um suspiro
– essa quase quase-palavra
que sem nada querer dizer
vai dizendo coisas tantas



Foi-se

Depois Dela,
e depois delas,
o mundo ficou vazio:
monótono como um clichê,
pesado como um conceito,
cinza como um bordão.

A morte veio aos ouvidos
e o silêncio, como um deserto,
tornou-se um triste inseto

Sobre o Autor

Professor-Assistente na UFRRJ, nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em História. Professor-Permanente do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da UFRJ. Doutor em História pela UFF. Na área de literatura, publicou o livro de contos *O Avesso do Pau-de-Arara* e o romance *Desacordados*, além de uma série de contos e poemas em revistas disponíveis na web. Além disso, publicou 30 livros ensaísticos na área de História e Ciências Humanas.

Hora extrema

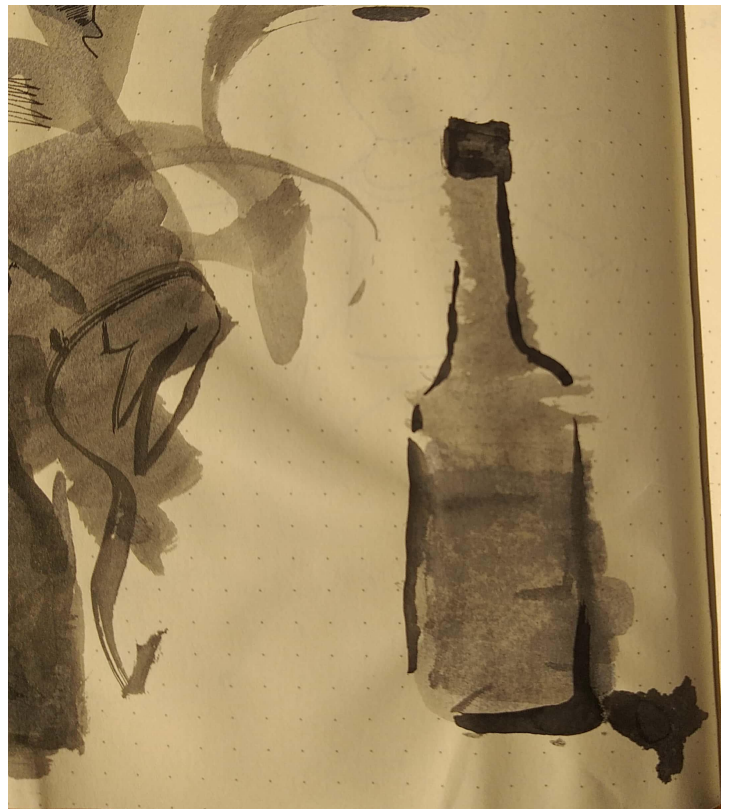
MARCOS ROBERTO DOS SANTOS AMARAL

O Vento frio sem berço sopra rente;
O Vulto voa e varre a luz da vela...
A Mulher sente e chora outra mais preça
Tremendo em mãos um terço inútil e
[crente...

No escuro o bicho espanta e pula a fresta...
A Bruxa toma o canto e vê o ambiente...
Calada, solta o bafo, friamente...
E o Morto vida no olho põe a Ela...

(Um gesto que esperança em si encerra...
— Ingenuamente... troça vil da Sorte...
Como a chama a sumir, que antes inflama.)

Esquece o Próximo o rosário e queda,
A Morte toca e deita o peito e dorme
O Morto... que da vida se descansa...



Sobre o Autor

Marcos Amaral, autor das poesias: “Barata”; “A festa”; “By Serendipity”; “Esperançosos” (*Revista Berro*); “Este reclama um herói” (*Revista Desenhados*); “A rica muanbeira” (*Revista Literalivre*); “Amo amar” (*Revista Simbiótica*) e da coletânea *παρένθεις* (*Revista Caleidoscópio: literatura e tradução*).

Nada a fazer

RAFAEL SOUSA SANTOS

Alguém acende a luz.
Carl está sentado à mesa a escrever.
Fica satisfeito por terem acendido a luz, escrever às escuras é muito cansativo.

Na sala existem duas portas, a Primeira Porta e a Segunda Porta.
A mesa em que Carl escreve está colocada rigorosamente a meio entre as duas, interferindo na passagem.
Nada mais existe na sala.

Poul entra pela Primeira Porta e, vendo Carl, senta-se junto dele.

POUL a porta estava aberta
CARL (sem levantar os olhos) eu percebi

Ouve-se uma corneta.

POUL (consulta o relógio) já?
CARL chegaste a tempo
POUL mas foi por pouco

Peer entra apressado pela Primeira Porta. Desvia-se da mesa no último segundo e sai pela Segunda Porta.

CARL posso mostrar-te uma coisa?

POUL o que é?

CARL uma coisa que escrevi

Carl faz deslizar a folha pela mesa, e coloca-a em frente a Poul. Poul não a agarra, limita-se a aproximar um pouco a cabeça.

Na folha pode ler-se:

escrevo um um

escrevo um dois

escrevo um três

um

dois

três

CARL (impaciente) gostas?

POUL hum

CARL o que se passa?

POUL falta qualquer coisa

CARL falta o quê?

POUL não sei

Poul segura agora a folha com ambas as mãos.

CARL escrevo um quatro?
 POUL não, é outra coisa
 CARL escrevo um cinco?
 POUL isso é absurdo
 CARL então não sei

escrevo um zero
escrevo um três
escrevo um dois
escrevo um um
zero

três

dois

um

Silêncio.

Peer entra pela Segunda Porta. Repara em Carl e Poul. Passa muito perto da mesa e espreita a folha curioso.

Poul esconde a folha e encara Peer, que desvia o olhar.

PEER (para si mesmo) nada a fazer

Peer sai pela Primeira Porta um tanto desapontado.

POUL e se escrevesse um zero?
 CARL um zero?
 POUL sim, junto com o um, o dois e o três
 CARL posso tentar:

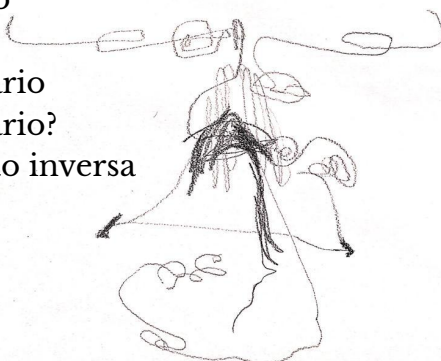
escrevo um um
escrevo um dois
escrevo um três
escrevo um zero
um

dois

três

zero

CARL pronto
 POUL assim não
 CARL então?
 POUL ao contrário
 CARL ao contrário?
 POUL na posição inversa
 CARL vejamos:



CARL que tal?
 POUL achas que isso faz algum sentido?
 CARL também não me agrada
 POUL segue a mesma ordem, mas começa com o zero antes do um?
 POUL pois claro
 CARL não te parece muito convencional?
 POUL e antes não parecia convencional?
 CARL parecia?
 POUL parecia
 CARL e porque não me disseste?
 POUL eu disse que faltava qualquer coisa

Silêncio.

CARL (pensativo) de facto
 POUL daí o zero
 CARL e se eu escrever um zero deixa de parecer convencional?
 POUL talvez
 CARL talvez?
 POUL sim
 CARL não pareces muito seguro porque não experimentas?
 POUL
 CARL pois sim:

escrevo um zero
escrevo um um
escrevo um dois
escrevo um três
zero

um

dois

três

CARL o que te parece?

POUL porque não vamos saltar à corda?

A Primeira Porta abre-se e surge a cabeça de Peer. Também quer saltar à corda, e por isso fica à escuta.

CARL agora não

POUL por quê?

CARL porque quero terminar isto

POUL não podes terminar depois?

CARL prefiro não arriscar, posso perder a vontade

POUL compreendo

Peer entra pela Primeira Porta e atravessa a sala. Resmunga alguma coisa entre dentes e sai pela Segunda Porta, batendo-a ruidosamente.

Carl e Poul dão um salto nas respectivas cadeiras.

CARL então, o que te parece?

POUL assim-assim

CARL continua convencional?

POUL não é isso

CARL então?

POUL alguma coisa não está bem

CARL eu cá não gosto do zero

POUL qual é o problema do zero?

CARL talvez o problema não seja o zero mas a sua posição

POUL é a única posição que faz sentido

Silêncio.

CARL e se não escrevesse o zero?

POUL queres retirar o zero?

CARL não, basta não o escrever

POUL como assim?

CARL repara:

não

escrevo um zero

escrevo um um

escrevo um dois

escrevo um três

um

dois

três

CARL então?

POUL isso é uma atrocidade

CARL é um pouco ousado

POUL é monstruoso

CARL que exagero

POUL (abana a cabeça) não pode ser

CARL pelo menos não é convencional

POUL (abana a cabeça) não pode ser

CARL e se retirasse o zero e escrevesse dois uns?

POUL em vez de um um, queres escrever dois uns?

CARL isso mesmo
 POUL estás a brincar?
 CARL claro que não
 POUL vamos saltar à corda?

A Segunda Porta abre-se.

CARL quero terminar isto primeiro
 POUL por que não fazes uma pausa?
 CARL uma pausa?
 POUL sim, pode ser que ajude
 CARL isso é uma boa ideia
 POUL assim podemos saltar à corda agora
 CARL e quando termino isto?
 POUL depois de saltarmos à corda
 CARL muito bem

Peer entra pela Segunda Porta. Está entusiasmado com a perspectiva de saltar à corda com Carl e Poul.

POUL então vamos?
 CARL posso fazer uma última tentativa?
 POUL outra vez?
 CARL só mais uma
 POUL esquece isso por um momento
 CARL prometo que é a última
 POUL depois vamos saltar à corda?
 CARL sim
 POUL então podes
 CARL cá vai:

*escrevo um um
 escrevo um dois
 escrevo um três
 um*

dois

três

CARL pronto
 POUL é igual à tua primeira tentativa
 CARL pois é

Silêncio.

POUL agora agrada-me
 CARL hum
 POUL o que foi?
 CARL dizes isso porque queres saltar à corda
 POUL estou a ser sincero

Farto de esperar, Peer senta-se à mesa com Carl e Poul. Faz questão de mostrar que está impaciente.

CARL não percebo
 POUL o quê? (e olha para Peer)
 CARL quando te mostrei pela primeira vez não gostaste
 POUL sim
 CARL e agora dizes que te agrada
 POUL é verdade
 CARL o que mudou?
 POUL é difícil de responder
 CARL então espera:

*escrevo um um
 escrevo um dois
 escrevo um três
 um*

dois

três

CARL e agora?
 POUL e agora o quê?

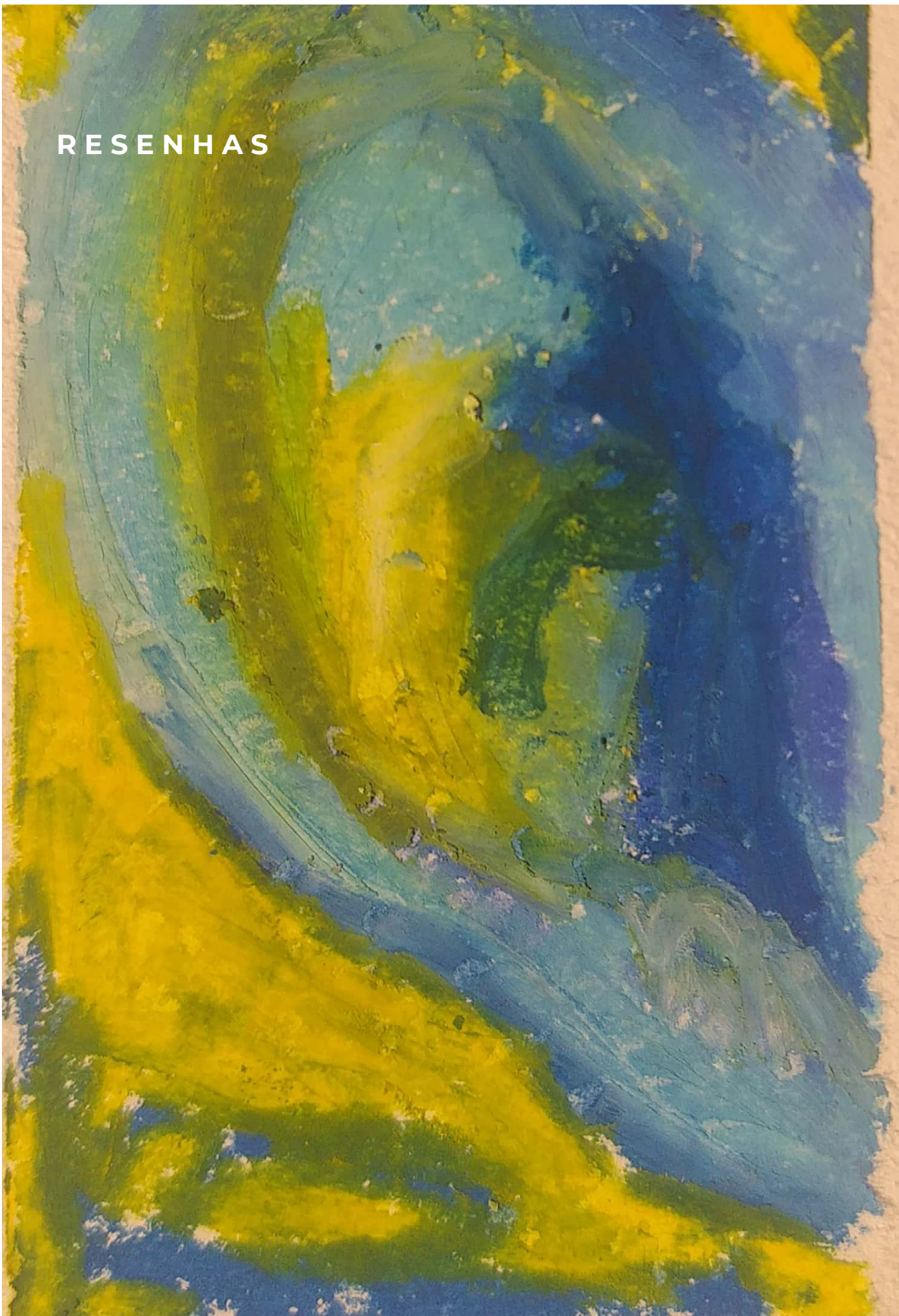
CARL gostas?
POUL já te disse que sim
CARL também já me disseste
que não
POUL pois, mas agora digo que
sim
CARL gostas então?
POUL gosto
CARL isso não me dá muita
confiança
POUL como assim?
CARL podes voltar a não gostar
POUL afinal quando vamos
saltar à corda?
CARL agora não posso
POUL por quê?
CARL porque preciso de pensar
POUL podes pensar enquanto
saltamos à corda
CARL ao mesmo tempo?
POUL sim
CARL isso é arriscado
POUL e uma pausa?
CARL hum?
POUL por que não fazes uma
pausa?
CARL está bem

Sobre o Autor

Rafael Santos completou o mestrado em arquitetura na FAUP (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto) em 2016. É investigador no CEAU-UP (Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo da Universidade do Porto), no grupo DFL (Digital Fabrication Laboratory), e desde 2017 é estudante de doutorado no Programa de Doutoramento em Arquitectura da FAUP, bolsista da FCT, tendo como instituições de acolhimento estrangeiras o Politecnico di Milano e a Aarhus University. Entre 2017 e 2020, colaborou na didática das unidades curriculares de Economia Urbana e Urbanística 2 do Mestrado Integrado em Arquitectura da FAUP, e colabora actualmente na unidade curricular Architectural Design in Historical Context Studio do Master's in Architectural Design and History da AUIC-Politecnico di Milano. Em 2021, recebeu a Bolsa Fulbright para Investigação, para um período de mobilidade no MIT (Massachusetts Institute of Technology).

Deixam-se ficar sentados.
Peer olha para Carl e Poul alternadamente, mas nenhum se levanta.
Cortina.

RESENHAS



O caminhar sem rumo de Cristina Judar

AMANDA MARÇAL

Amanda é graduanda em Estudos Literários na Unicamp e faz parte da Odisseia Consultoria — uma empresa júnior de linguística e literatura — desde 2019. Ama ler desde que se entende por gente e não faz muitas distinções entre gêneros literários, embora prefira sempre aqueles livros com um final feliz.



A leitura de *Elas marchavam sob o sol* é uma experiência parecida com caminhar em um espaço escuro tendo sua direção guiada por muitas vozes que se comunicam ao mesmo tempo e no mesmo volume. Dessa forma, é necessário seguir os ruídos para tentar chegar ao destino da narrativa onde todas essas vozes eventualmente devem se encontrar.

A obra construída por Cristina Judar tem uma premissa que é inicialmente bastante interessante: trazer em sua narrativa os acontecimentos e conflitos que perpassam a vida de duas jovens de dezessete anos até o momento em que elas completam dezoito. Assim, a expectativa que se estabelece antes mesmo do início da leitura é a de conhecer mais a fundo essas duas garotas, Ana e Joan, cada uma envolta em sua própria realidade, esperando pelo momento em que as

histórias delas finalmente se entrelaçam.

A primeira surpresa da obra acontece logo no primeiro capítulo, quando outros narradores além das duas meninas são apresentados. Nesse momento, o leitor já começa a imaginar qual a sua relevância e de que forma eles estão conectados com os dois pontos considerados centrais. Ao longo da narrativa, mais personagens continuam a contribuir com o foco narrativo e, salvo a avó de Joan, nenhum deles aparece uma segunda vez.

A estratégia de utilizar mais de um narrador costuma enriquecer enredos com diferentes histórias que ocorrem de forma paralela. Porém, no caso deste romance, sente-se que tal recurso foi mal empregado, o que gerou um ar de confusão e de impessoalidade. Pelo fato de os personagens-narradores não estarem suficientemente desenvolvidos, sendo introduzidos de maneira rápida e superficial, não se compreende qual é a função deles para a narrativa. Além disso, o laço que o leitor estabelece com os personagens — seja por meio da raiva, da pena, da identificação — é fundamental para que a leitura flua de maneira envolvente. Contudo, nesse texto, esse vínculo, muitas vezes, é inexistente, o que torna a experiência da leitura cansativa.

Outro ponto que se torna uma quebra negativa de expectativas é a falta de linearidade no texto. A informação de que a obra vai expor a vida das garotas durante um ano faz com que se imagine que a história será contada em uma espécie de continui-

dade neste período de doze meses. De certa forma, essa expectativa é cumprida, levando em consideração que se inicia em janeiro e termina em dezembro, mas o modo como a narrativa é construída dentro desses meses deixa muito a desejar.

Durante a maior parte do livro, ele parece mais um conjunto de entradas aleatórias de um diário que é escrito por um grupo de pessoas, uma vez que não existe uma ordem lógica ou um acontecimento que necessita de desenvolvimento ao longo da história, o que também acaba contribuindo para a sensação de confusão na obra. A falta de linearidade ou de uma sequência mais clara dos eventos não é o principal problema, já que muitas outras narrativas de grande renome já foram construídas de maneira descontínua, existindo até mesmo aquelas em que o enredo se inicia no ápice dos acontecimentos e se desenvolve a partir dali. A grande questão aqui é que o livro de Cristina Judar não possui um propósito claro e o fato de nenhum ponto ser desenvolvido ao longo da narrativa colabora para a sensação de, ao longo desses doze meses, estarmos caminhando para lugar nenhum.

As garotas apresentadas como pontos centrais ocupam lugares diferentes na sociedade e na obra. Ana é a personagem marcada pela contemporaneidade, época conhecida pelo imediatismo. Dessa forma, ela é cercada pelo consumismo e pela necessidade de se modificar constantemente na tentativa de se integrar naquilo que é considerado adequado pela comuni-

dade que frequenta. Ela é inicialmente apresentada como alguém que possui muitas versões, algumas apenas para si, e outras, para se exibir.

É através dela que são trazidas as denúncias a uma das principais prisões femininas impostas socialmente: a aparência. Situações em que mulheres são rotuladas a partir daquilo que aparentam são frequentes em seus momentos como narradora e trazem de um modo direto a pressão expressa constantemente pela família, pela mídia, pelos homens e pelo círculo geral sempre presente em torno das mulheres. Dessa forma, na narrativa de Ana, a crítica é sempre trazida de forma crua e direta, do mesmo modo como vemos no dia a dia:

Dentes alinhados para uma boa estética, dizia a mãe.

Dentes corretos para uma ótima comunicação, reafirmava o pai.

Dentes invejáveis para um sorriso radiante, para mergulhos em piscinas muito azuis e para a conquista de ótimos namorados, proclamava a indústria de creme dental.

Uma fileira de dentes brancos e regulares para uma trajetória pessoal e profissional exemplar e segura, confirmava a sociedade (p.48).

A personagem apresenta uma opinião bastante clara, logo no início da narrativa, a respeito dessa imposição de perfeição, que já se faz presente na sua rotina de diversas maneiras. Ela acredita que toda essa adequação é desnecessária, porém que poderia acabar se tornando inevitável, principalmente no meio em que vive: “A caricatura era algo que eu pressentia ser o destino estético de todas as mulhe-

res, ao menos daquelas que estavam ao meu redor” (p. 27).

Já Joan representa o misticismo e a espiritualidade, sua presença na obra é cercada por elementos mágicos e pelo contato constante com a natureza, principalmente com a terra, que aparece frequentemente como uma ligação da personagem com o mundo. É através desse vínculo que acontece o contato com o imaterial e, consequentemente, com outras mulheres, o que é um dos principais focos da história de Joan.

A garota cresceu rodeada pelas mulheres de sua vida, ouvindo suas histórias, compartilhando suas experiências, entendendo e aprendendo com as suas dores. De todo modo, sua vida sempre foi tecida com a vida de outras como ela, algo que sempre sentiu muito a fundo, mesmo quando ainda não possuía essa consciência.

Outro ponto muito presente na narrativa de Joan é a intolerância religiosa, já que ao longo dos acontecimentos é evidente que a religião praticada por ela e pela avó não é bem aceita pela sociedade. Tudo que fica claro para o leitor é que a avó de Joan tem um papel muito importante de ensinar para a neta mais sobre o caminho que ela deve trilhar: aquela que foi escolhida como herdeira dos dons ancestrais que se manifestam de forma tão intensa. Porém a crítica não se torna completa, já que a religião de ambas não é nem mesmo nomeada ou colocada de forma que os leitores consigam identificar ou relacionar com suas vivências ou conhecimentos

personais. Desse modo, não é possível saber qual a relação entre a intolerância religiosa e o feminismo que é trazido com frequência na obra.

Na primeira visão de Joan, ela enxerga cidades inteiras, animais de locomoção feitos de ferro, vapores, ruídos e humanos correndo em uma realidade onde o relógio é o rei. Em seguida, a visão passa a ser de mulheres em passeata e protesto, elas que marcham por si mesmas e pelas outras, porque anteriormente não foram ouvidas e desejam ser, e principalmente porque querem acabar com o ódio e a destruição que as cerca. Nesse momento, fica claro que a intenção de Judar é tornar ela uma ponte entre outras mulheres e a natureza, porém isso não é trabalhado de forma a ser melhor desenvolvido e acaba se tornando um gancho de narrativa não aproveitado.

Ao longo do livro, além dos relatos feitos por diversos narradores, existem ainda cartas escritas por mulheres que estiveram em situação de prisão e tortura durante a ditadura militar no Brasil, esses relatos são fictícios, baseados em histórias verdadeiras e, apesar de serem um forte objeto de relato e de denúncia, não acrescentam nada positivo à narrativa como um todo, além de ajudar a tornar o cenário ainda mais confuso, já que são inseridas de forma aleatória na obra e acabam fazendo com que o leitor se questione sobre quem são essas mulheres, qual relação elas possuem com Ana e Joan e qual função elas desempenham no texto.

Outro ponto que também pode ser levantado a partir dessas cartas é que não existe uma relação real entre a denúncia presente nelas e as que são apresentadas ao longo do livro. De que forma a realidade de uma garota que sofre pressão da família para usar aparelho nos dentes e maquiagem pode ser comparada ao sofrimento e aos relatos de uma mulher que foi presa e passou por torturas muitas vezes inimagináveis? É compreensível que ambas sofreram seus próprios cárceres, mas esses cárceres não fazem sentido postos lado a lado, o que faz com que seja fácil perder o foco ou o interesse durante a leitura, já que mesmo que a intenção da autora seja que tudo se relacione, nada parece se relacionar.

A linguagem quase lírica utilizada na composição de *Elas marchavam sob o sol* pode ser uma das únicas contribuições positivas presentes no livro. Ela traz para os relatos, ainda que não para aqueles que o contam, uma profundidade na escrita que faz com que as críticas, mesmo aquelas que são feitas a situações que a sociedade já aprendeu a ignorar, sejam entendidas e gravadas na consciência de quem leu. Grande parte disso se deve ao fato de que a autora usa comparações que funcionam como um artifício para aproximar a realidade do leitor daquilo que ela quer expor. A comparação das redes sociais com uma prisão e das pessoas com relógios cucos são alguns exemplos de como a autora consegue transformar temas complexos em algo que a maioria das pessoas é capaz de entender.

É apenas a partir do mês de setembro que a narrativa finalmente começa a se fechar e ganha um mínimo de linearidade, tornando possível acompanhar um pouco do que Ana está fazendo ao se preparar para seu aniversário de dezoito anos. Paralelamente, acompanhamos as incertezas de Joan em relação à situação de sua avó e ao próprio destino, agora que vai precisar assumir responsabilidades para as quais pode não estar preparada. Aqui a dúvida a respeito de se os caminhos das meninas vão finalmente se cruzar se transforma na maior questão do livro. A expectativa, juntamente com a apreensão, torna a leitura um pouco mais fluida e faz com que, nas últimas páginas, o leitor enfim fique imerso na leitura.

A experiência de ler *Elas marchavam sob o sol* é bastante ambígua. Mesmo com o bom uso da linguagem impactante e das boas comparações, o livro é confuso e fragmentado e, apesar de ser uma obra que apresenta muitas discussões necessárias, a quantidade de temas se sobrepondo pode acabar sobrecarregando o leitor e tornando a leitura repetitiva e incompreensível.

É fato que Cristina Judar conseguiu construir um livro que expõe algumas das realidades vividas por meninas-mulheres e sobre como elas são vistas através das lentes da sociedade, porém, quando se pensa na promessa da obra e no histórico já construído pela autora, existe muito que poderia ter sido desenvolvido de forma mais clara e envolvente. Se alguns pontos fossem melhor trabalhados e a ideia inicial da autora não tivesse ficado

perdida entre um tema e outro, a leitura desse livro com certeza não teria sido uma experiência tão parecida com caminhar no escuro.

Referência

JUDAR, Cristina. *Elas marchavam sob o sol*. Porto Alegre: Dulibense, 2021.

O amor e as letras

CAROLINA JACOMINI

Atualmente, Carolina faz graduação em Estudos Literários no IEL/Unicamp e iniciação científica sobre *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Além disso, integra o Coletivo Festeja.



Em *A palavra que resta*, de Stênio Gardel, somos conduzidos pelos tortuosos caminhos das memórias e das reflexões de Raimundo Gaudêncio. Neste breve e intenso romance, organizado em quatro partes, acompanhamos a trajetória do protagonista em direção à descoberta e à aceitação de seu lugar no mundo, o que possui uma relação forte e tensa com o aprender a ler e a escrever.

Esta obra é constituída por uma instância narradora que tem como traço característico certa liquidez, num mesmo parágrafo funde-se uma voz em terceira pessoa com outra em primeira, chegando ao discurso indireto livre, isto é, há trechos em que não é possível saber se é a personagem ou o narrador que está tomando a palavra. Quando é o “eu” que enuncia, a escrita se modifica: há mais coloquialidades, ausência de pontos finais, o que imprime o ritmo próprio do fluxo de consciência. No excerto a se-

guir é possível notar a maneira pela qual isso se dá:

Raimundo poderia conversar com ela, mas a conversa não iria sair tão ligeiro, ele sem saber o que falar. Como dizer pra mãe? a senhora sabe que eu e Cícero é amigo um do outro, podia começar por aí, a senhora conhece ele, desde menino ele já andava aqui em casa, ajudou a gente na cheia, lembra? a gente sempre brincou junto e trabalhou junto muitas vezes, pois a gente cresceu, e de um tempo pra cá passou a se gostar, se gostar mais que amigo, a senhora nem o pai queria que fosse assim, não foi essa a criação que me deram, mas é isso, mãe, é isso que fica imprensando o meu peito e o peito de Cícero, perceber que o que a gente é, que não vem da criação, não vem, porque a senhora e o pai me criaram direito, me deram tudo, mas vem de dentro, dói é quando a gente percebe que está machucando todo mundo por causa da criação e da criação de todo mundo também (...) (p.74).

No início, a voz narrativa olha para o protagonista de fora, referindo-se a Raimundo como “ele”, porém, sem uma grande transição somos inseridos em seus pensamentos — existe um “eu” que fala de si. Esse movimento de câmera – por assim dizer –, que aproxima e distancia, produz um efeito interessante no leitor: por um lado, a primeira pessoa promove a identificação com a personagem, nós partilhamos suas dores, seus questionamentos, seus desejos e suas contradições; por outro, a terceira pessoa constrói a unidade narrativa, ela guia o leitor por entre os caminhos tortuosos das memórias.

Já no começo do livro somos apresentados a uma das temáticas que permeiam a obra: Raimundo Gaudêncio, com 71 anos, está aprendendo a ler e a escrever. Desde menino possuía tal desejo, porém, seu pai lhe dizia que isso era para aqueles que não precisavam garantir o seu próprio sustento, além disso, depois de trabalhar o dia inteiro na roça não tinha mais forças para se dedicar aos estudos. O seu futuro já estava traçado: seria dono de um pedaço de terra, seria pai de família, “(...) assinando com o dedo quando a palavra falada não bastasse” (p.11).

Talvez esse fosse o seu destino, porém, aos dezessete anos, apaixonou-se por Cícero, a quem conhecia desde pequeno. Eles trabalhavam juntos na roça do pai de Raimundo e isso permitiu que por dois anos pudessem guardar em segredo essa afeição. Eles se viam quase todos os dias, “O risco era grande. Tudo na moita. Na moita mesmo se escondiam dos outros e se mostravam um para o outro. Homem e homem, e se entendiam muito bem, se gostavam. Gosto bom mas que deixava um ranço arranhando as ideias” (p.15). Nesse excerto percebe-se alguns aspectos que se repetem em outros momentos, a saber: o medo que sentiam de serem descobertos, que chegava quase a sufocá-los, e a ideia de que aquilo que faziam era errado, pecaminoso e sujo¹. Muitas vezes, a

¹ “Gente torta, povo imundo, foi isso que o pai lhe disse. Sujo. Não de terra, nem de lama, nem de areia e sangue como ele estava agora. Não era sujo na pele, do lado de fora. Era dentro, lá onde ele era. O ar que ele inspirava se tornava impuro, e Raimundo expirava

angústia da certeza de que não poderiam viver juntos e que teriam que se casar com uma mulher e ter filhos os assolava e os separava.

Certo dia, foram surpreendidos por Nonato, pai de Cícero, que ao pegar “(...) o filho de quatro, fechou os cinco dedos da mão direita e o derrubou no chão com um soco” (p.15). Já Damião, pai de Raimundo, passou a bater todos os dias nas costas do filho com um cinto, com a intenção de “curá-lo”, de “endireitá-lo”. Depois disso, os dois nunca mais se encontraram, mas Cícero – que era alfabetizado – deixou uma carta com Marcinha para que ela entregasse ao seu irmão, Raimundo, analfabeto.

Alguns dias depois, Gaudêncio foi expulso de casa pela mãe e, para garantir o seu sustento, foi trabalhar de carregador e descarregador de caminhão, cruzando o país e levando uma vida desenraizada. O receio de que as pessoas descobrissem que ele era homossexual sempre o espreitava e, como única saída para satisfazer seu desejo, frequentava os cine-pornôs. Na passagem a seguir temos o retrato da solidão, da raiva e da marginalidade que vivenciava: “Na calçada mal iluminada, Raimundo era o Raimundo dos becos. Ejaculada a vontade, se enchia de nojo e raiva” (GARDEL, 2021, p.66). Nesse contexto, conheceu Suzzaný, uma mulher trans. A amizade entre as personagens nasceu após

podridão. Sujava a família, filho infeto, dela não tivesse nascido. Imundície desgraçada que eu e Cícero fizemos, isso meu e de Cícero, que saía de nós dois e deixava a gente seberto, de enjoar o mundo (...)” (p.61).

dois encontros marcados pela violência: o primeiro, na saída do cinema, ela, prostituta, ofereceu-lhe seus serviços e ele, grosseiramente, negou-os; o segundo, permeado pela homofobia e pelo medo de ser desmascarado em frente aos seus companheiros, Raimundo espancou-a. Sentindo-se culpado, levou-a ao hospital e a partir de então começaram a conversar. O contato com ela marca o início de sua jornada em direção à aceitação de seu desejo e à perda da vergonha de ser quem era. Morando com Suzzaný, Gaudêncio voltou a criar raízes e começou a trabalhar de costureiro (atividade que aprendeu com sua mãe, mas que, por ser considerada pouco viril, não era uma opção viável a ele) e, finalmente, decidiu aprender a ler e a escrever.

Gérard Genette, em *O discurso da narrativa*, diferencia narrativa e história, para ele a *narrativa* é o enunciado narrativo, ou melhor, é o discurso que ganha o relato de um ou vários acontecimentos; já *história* é o conjunto de ações, suas sucessões, seus encadeamentos e suas oposições (GENETTE, 2017, p.83). Levando isso em consideração, temos que, apesar de no campo da história os tempos estarem claramente delimitados (criança, jovem, adulto, velho), no plano da narrativa eles se encontram embaralhados. Isso é possível porque o narrador administra a história em pequenas doses. Junto disso, alguns temas são recorrentemente repetidos, a saber: a homofobia internalizada, sofrida e praticada; a relação de Raimundo com Cí-

ceros; o medo e o desejo de aprender a ler e a escrever; o medo e o desejo de ler a carta de Cícero. Como estratégia organizacional é interessante, pois esses focos formam unidades de sentido e permitem que o passado e o presente se cruzem, oferecendo uma coesão interna à obra. Além disso, como dito anteriormente, o livro é dividido em quatro partes, e, embora possamos afirmar que haja essa dispersão temática e temporal, em cada capítulo um núcleo é desenvolvido com maior foco.

Outro elemento que irá fornecer unidade à obra é o título. *A palavra que resta* nos remete quase automaticamente à carta de Cícero — ela foi, concretamente, a palavra que restou do amor entre eles —, mas também poderíamos pensar que aquilo que sobrou foi o silêncio que Gaudêncio guardou por anos, o que nos leva a questionar se este livro não seria uma espécie de resposta do protagonista². Além disso, a intensa frequência com que a carta é referida faz com que os elementos gravitem em torno dela, dando um tom tenso e ansioso à leitura.

Mas também, ele parece nos revelar que há outra camada de sentido que é construída entre a ação de dar a carta e o aprender a escrever. Primeiro, é preciso considerar que existe um entrelaçamento entre alfabetização e

identidade. Para Raimundo, o escrever tem muito de afetividade, aprender a assinar o seu nome significa inscrever uma série de memórias: “Raimundo não foi difícil. Complicado era Gaudêncio, denso de saudade, as cinco vogais e o acentuado. Freitas era feito de sangue” (p.11). Nesta pequena passagem está contida toda a narrativa: *Raimundo*, sua identidade primeira, *Gaudêncio*, como Cícero lhe chamava, seu eu profundo (aquilo que temia, escondia e que, afinal, aceitou), *Freitas*, seu sobrenome, o sangue que escorreu de suas costas e o peso de ser expulso de casa. Disso, vem o questionamento, por que Cícero deu uma carta a Raimundo, sabendo que ele era analfabeto? O excerto abaixo parece fornecer alguma pista sobre isso:

Nem remetente nem destinatário, manchado, amassado. O envelope em tempo de partir, como estaria a carta? As letras ainda carregavam o vigor do braço de Cícero, o vigor com que ele abraçava Cícero de volta? A carta separava e ligava a vida dos dois. Palavra danada! Era a voz do fim, eco de passado não vivido. Se tivesse brigado mais, se. E era o último elo com Cícero. Tu quer aprender a ler e escrever, Gaudêncio? Eu te ensino (p.20).

Aqui temos a clara impressão de que a carta serve como elo entre o passado e o presente, aquilo que permite a rememoração. Ademais, vemos que Cícero se oferece para ensinar Gaudêncio a ler e a escrever. Isso pode apontar para a compreensão desse ato como uma extensão do amor que se desenvolvia entre os dois, melhor dizendo, seria a possibilidade de cons-

² Interessante notar o que Roland Barthes, em seu livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, diz sobre as cartas de amor: “Como desejo, a carta de amor aguarda resposta; impõe implicitamente ao outro uma resposta, sem a qual a sua imagem se altera, transformando-se noutra” (BARTHES, 1981, p.60).

truírem um mundo no qual cabiam apenas eles e em que poderiam ser livres. Por outro lado, se a escrita tem essa potência de inscrição do eu, poderíamos pensar que o impasse criado no momento em que Cícero dá a carta a Raimundo — que leva anos para reunir coragem para decifrar aquele texto — expressaria algo profundo sobre o sentimento de paixão e de desejo, que é o fato de a pessoa ser constituída como uma desconhecida, ser por natureza ausente³.

Com tudo isso, pode-se dizer que *A palavra que resta*, de Stênio Gardel, provoca um duplo movimento de leitura: por um lado, a expectativa de que finalmente a carta será lida faz com que seja quase impossível desviar os olhos do livro; por outro, pelo tratamento intenso, sensível e íntimo de temas permeados por dor, por violência e por amor, faz com que o leitor sinta vontade de parar, de refletir e, às vezes, de chorar. Assim, acredita-se que pelos pontos levantados, demonstrou-se que a obra obteve êxito em construir-se de maneira profunda e intrincada.

Referências

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Isabel Gonçalves. Coleções Signos. Lisboa: Edições 70, 1981.

GARDEL, Stênio. *A palavra que resta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

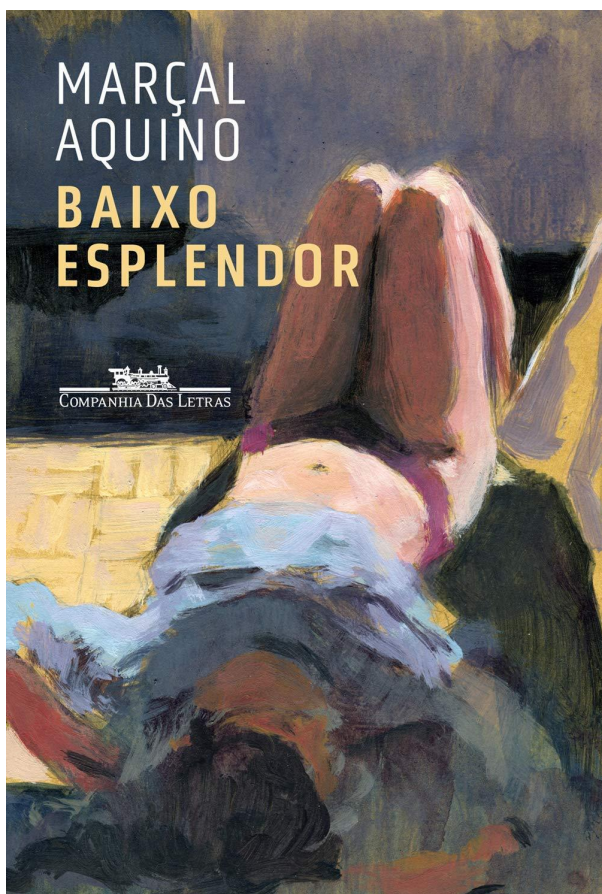
GENETTE, Gérard. “O discurso da narrativa”. In: *Figuras III*. Trad. Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

³ Sobre isso, é interessante notar que a carta possui uma natureza ambivalente: se por um lado, faz Cícero presente (as letras trazem o vigor de seus braços), por outro, ela é a concretude de sua ausência, porque se trata do marco da separação deles.

Infiltrado nos clichês

CÁTIA MORAES

Cátia é mineira, graduada em Direito pela Faculdade de Direito de Franca (FDF) e graduanda em Estudos Literários pelo IEL/Unicamp. Leitora voraz, apaixonada pelo poder das palavras e das histórias, tem nos livros, desde pequena, um refúgio. Compartilha impressões e experiências literárias no perfil @semeandoleituras.



Uma narrativa policial, um agente infiltrado numa quadrilha e um envolvimento amoroso arriscado: eis os elementos centrais de *Baixo Esplendor*, obra de Marçal Aquino que marca seu retorno, após dezesseis anos, à cena literária. Embora o livro cumpra, em diversos aspectos, aquilo a que se propõe, a narrativa não consegue transportar os clichês desse tipo de história a ponto de torná-la surpreendente — se é que havia uma intenção nesse sentido.

A história se inicia *in media res*, ou seja, no meio do caminho. Já no primeiro capítulo, somos introduzidos a um diálogo entre Miguel e Nádia, logo após uma relação sexual entre eles, em que o personagem reflete consigo mesmo sobre sua falsa identidade. Percebemos, com isso, dois componentes que irão se repetir ao longo da narrativa: a forte presença da atmosfera

ra erótica e a manutenção do segredo do agente sobre seu disfarce.

Inclusive, passamos o livro inteiro sem saber o verdadeiro *nome* de Miguel – ele não é dito nem uma única vez. Esse foi um recurso interessante do autor: o disfarce é tão importante ao enredo que nem os leitores têm a prerrogativa de obter tal informação. E, por outro lado, essa abstenção traz uma reflexão: embora o protagonista pareça ter sempre o controle sobre essa separação entre as suas duas identidades, a ausência do nome de batismo nos faz parecer conviver, ao longo de todo o tempo, com Miguel. Se não conseguimos separar as identidades do infiltrado e do agente policial em missão seria porque, no fundo, ambos estavam mais entrelaçados do que Miguel fazia supor?

Um dos embates do livro irá residir nesse conflito do protagonista que, ao mesmo tempo em que tenta se manter concentrado na missão, atuando como um infiltrado que precisa convencer a todos de sua falsa identidade, passa a criar laços com as pessoas envolvidas nos crimes que investiga – e esses vínculos não se restringem ao mero cumprimento do dever profissional. Embora diga a si mesmo que os limites de cada um (do agente em cumprimento do dever, de um lado, e de Miguel, do outro) estão claramente delimitados, no fundo percebemos que as fronteiras entre eles estão cada vez mais indiscriminadas.

Com foco narrativo em terceira pessoa, o narrador nos ambienta à missão de Miguel: voltamos ao tempo em que ele passou três meses frequen-

tando o mesmo bar que os integrantes da quadrilha, a fim de ganhar terreno em meio a eles. Apesar de nos ser fornecida essa informação do período que ele levou para ganhar a confiança dos membros, tal decurso de tempo não nos é relatado de maneira mais detalhada: já adentramos no momento em que o chefe da quadrilha e seu comparsa o inserem no esquema. Senti que, nesse ponto, o enredo pecou em não detalhar, mais pormenorizadamente, as tentativas prévias de Miguel de estabelecer contato. Afinal, para ser integrado numa quadrilha já estabelecida, parece não ser suficiente apenas estar no mesmo ambiente dos criminosos por um certo período de tempo – depreende-se que haja uma desconfiança por parte dos membros, uma resistência quando algum desconhecido tenta se aproximar. Assim, ao sermos inseridos nesse contexto com a mera informação de que “ele levou quase três meses para conseguir entrar” (p.12) e logo em seguida já nos depararmos com o diálogo entre ele e os criminosos, tal resumo passa a impressão de que a infiltração foi “fácil”, o que se mostra contraditório com as informações de que o esquema era profissional e “planejado com minúcia” (p.12). Se algo é tão cuidadosamente projetado, deve haver um cuidado muito grande com quem é inserido no plano – o que demandaria um trabalho árduo por parte de alguém que pretende ingressar nessa equipe.

Uma vez convidado a participar do esquema por Ingo (o chefe) e Moraes, Miguel é pressionado a levá-los à sua casa (casa esta montada pela polí-

cia, na região, com o objetivo de reforçar seu disfarce). Eles se dirigem à residência e, enquanto Ingo realiza uma espécie de interrogatório, Moraes vasculha a casa em busca de algo que denuncie outras intenções por parte do anfitrião. Não encontrando nada que deponha contra ele, os homens o incluem no esquema: Miguel estava infiltrado.

Há então um corte na narrativa que nos direciona para um outro contexto: a relação entre Miguel e seu pai, um delegado aposentado e solitário. Somos levados à cena em que o pai alcança certa notoriedade, numa manhã em que testemunha um assalto a uma farmácia e abre fogo contra os ladrões – ambos menores de idade; a arma levada por um deles, uma réplica de brinquedo. Trazer esse tema para o livro me pareceu uma maneira de colocar atenção a algumas questionáveis políticas de segurança pública, bem como ao problemático pensamento de que “bandido bom é bandido morto”, uma vez que passam a tratar o delegado como herói após o ocorrido, enquanto a discussão sobre o que levou os menores infratores a se tornarem infratores fica, como tantas vezes ocorre, na invisibilidade.

A partir desta situação, desenvolver-se-á uma trama paralela na história que, embora traga discussões importantes a serem refletidas pelos leitores, me pareceu mais uma procrastinação da narrativa do que algo indispensável a ela. Ainda quanto a escolhas incômodas de elementos do enredo, o mesmo tipo de sensação se fez presente na seleção do pano de

fundo da história: “a trama se passa em 1973, um dos períodos mais duros do regime militar que oprimia o país”, conforme o texto da orelha do livro. Há, na história, um clima de tensão (que também era característico do período ditatorial), mas não consegui estabelecer uma relação mais intrínseca do que essa entre o enredo e a escolha do ano de 1973; não encontrei uma correspondência mais profunda entre aquilo que a história pretendia entregar aos leitores e os horrores de um período ditatorial como o de Médici.

Há, na narrativa de Marçal Aquino, um clima de tensão constante – mas cuja ocorrência se dá muito mais pelo fato de acompanharmos um agente infiltrado que, justamente por sua função, não pode ser descoberto. Isso nos mantém alertas a todo tempo, pois sabemos que tanto sua integridade física quanto o sucesso da missão dependem do ocultamento de sua real identidade. Ao que me pareceu, a apreensão sentida durante a leitura também seria alcançada se a história se passasse em outros períodos; não há componentes que a liguem com profundidade a uma época de regime ditatorial. Para além disso, pode-se também fazer outro questionamento: nesse período, a polícia poderia ser deixada de fora desse contexto de repressão?

Como estamos diante de uma narrativa não-linear, retornamos, em determinado momento, aos acontecimentos que se seguiram à infiltração do protagonista por meio de um recurso que se repetirá ao longo da his-

tória: o narrador onisciente lançando informações ainda futuras em relação ao momento que estamos acompanhando, contribuindo para aumentar o nível de expectativa com os desdobramentos da história. Primeiro ficamos sabendo de situações que vão resultar em erros, para depois conhecermos os acontecimentos que levaram a tais resultados. E, ao mesmo tempo, já tentamos imaginar como os personagens agirão após a ocorrência desses desenlaces. Aliado a este recurso, o autor acrescenta ainda outro: ele faz recortes nos acontecimentos, como se pausasse determinadas situações para nos encaminhar a outras, deixando em suspense aquilo que assistíamos até então. Num desses recortes, somos direcionados pelo narrador ao evento que marca a aproximação entre Miguel e Nádia, a irmã de Ingo (lembra-se dela? A mulher que dialoga com Miguel logo no primeiro capítulo, já num momento futuro da relação entre os dois).

Aqui é preciso ressaltar que tive dificuldades em lidar com a construção das personagens femininas nesta história. Nesse tipo de narrativa policial, por diversas vezes, as mulheres são retratadas de uma forma objetificada, intensamente atrelada à sexualidade. Neste livro, infelizmente, não foi diferente. A grande maioria das personagens femininas que aparece é retratada como objeto de desejo (como Nádia e também Karina, irmã de um informante), como propriedade dos homens da história (como Odete, companheira do personagem Elvis) ou até mesmo como garotas inconse-

quentes que engravidam fora de hora (como Mila, a filha de Ingo). Esse estereótipo da mulher como símbolo de sedução e submissão foi extremamente desconfortável de acompanhar ao longo da narrativa.

No caso de Nádia, observamos a maneira com que, diante do agente infiltrado, sedutor e esperto, ela é pintada como uma mulher extremamente erotizada, de roupas “provocantes” e andar gracioso, uma mulher “encorpada”, a quem Miguel define como uma “mulher para grandes fomes” (p.37). Enquanto ele ocupa esse espaço de virilidade, de homem forte e culto que sente falta dos livros que não pôde levar para a casa de fachada, Nádia é traçada como uma mulher que pouco se interessava pelos estudos, que havia desistido da faculdade para trabalhar, cujo encanto era por moda – e aqui tais atributos parecem dotados de um aspecto negativo para delineá-la como uma pessoa mais leviana. Difícil não observar essa construção de ambos os personagens por um viés em que a virilidade precisa subalternizar a mulher para continuar em destaque; em que esse estereótipo do policial másculo, para ser projetado, precisa caracterizar a mulher como alguém banal, mais frágil e necessitada de proteção ou de um salvador. Nessa dinâmica, não só o protagonista parece ocupar essa “função”, como também o próprio irmão de Nádia, Ingo, que se coloca como uma espécie de guardião da irmã e toma decisões em nome dela.

Toda essa construção da personagem sedutora e libidinosa também

tenta potencializar o conflito que vai se estabelecer, internamente, em Miguel: ele irá se apaixonar pela irmã do criminoso que pretende deter. Essa ignição sexual constante entre ambos adiciona um peso ainda maior ao já antagônico protagonista – quanto mais ele se envolve com Nádia, mais difícil se mostra a convivência, dentro de si, dos dois homens que ele é. Embora essa explosão sexual entre ambos, em muitas passagens, funcione e crie de fato uma atmosfera voluptuosa, em outras ela passa um pouco do ponto e torna-se exagerada, como numa situação em que Miguel precisa “dissimular uma ereção” (p.72) apenas por olhar para Nádia enquanto eles conversam e ela caminha pela casa. A ideia de ilustrá-los constantemente seduzidos um pelo outro, nesses momentos, ganha contornos que soam mais artificiais do que naturais.

Um outro ponto que comprometeu a minha experiência com a obra foi a impressão de que as tramas paralelas construídas não se desenvolveram de forma satisfatória – algumas, inclusive, pareceram se perder ao longo do livro e não chegaram a lugar algum. Miguel, por exemplo, persegue um suspeito de torturar seu pai, mas o desfecho desse suspeito se dá de maneira pouco vinculada aos atos do policial, levando um contexto que parecia ganhar importância no decorrer da narrativa a perder força. Da mesma maneira, Miguel possui um informante usuário de drogas que, em determinado momento, sofre retaliações. Karina, a já citada irmã do informante, pede a ajuda de Miguel para desco-

brir quem está por trás das retaliações, e observa-se um clima entre os dois, mas que depois não volta a aparecer na trama. Ainda que se dissipe ao longo da história, a figura de Karina, vale salientar, perpassa igualmente pela problemática da mulher como objeto de desejo: mesmo sendo uma adolescente, atribui-se a ela um comportamento sedutor, e vista pelos olhos de Miguel, Karina “tinha encorpado, virado mulher. Um mulherão” (p.108).

É perceptível que há um trabalho do autor na escolha das palavras tanto para caracterizar o clima erótico entre os personagens quanto na forma como ele retrata as atmosferas da trama: há uma linguagem, por vezes, brutal e crua; até mesmo escatológica. As expressões nauseantes conferem aos ambientes uma espécie de repugnância, ajudando a construir essa imagem pretendida de submundo: arrotos azedos, dentes podres, fedor de mijo, bafado denso, cheiro moribundo do rio – tudo cria esse ambiente turvo, abafado e sufocante. Parece haver uma tentativa de aproximar o enredo de um foco realista/naturalista. Entretanto, tem-se uma construção narrativa que vai, diversas vezes, na contramão disso, seja no cenário fictício cujo pano de fundo não se conecta de maneira coerente com a história e seus personagens, seja nas diversas situações “frutos de acasos”, por exemplo.

Numa história que envolve investigações, disfarces e infiltrações policiais, sabemos que, em algum momento, algo vai dar errado – esse é um elemento necessário para o clímax da história, bem como para aumentar

a sensação de apreensão e expectativa no leitor. Porém, em *Baixo Esplendor*, os erros e desencontros são muitas vezes simplórios, acabando por comprometer a habilidade que deveríamos atribuir ao policial. Parece que se, por um lado, há uma intenção de retratar Miguel como um policial inteligente, por outro, nos deparamos com um agente despreparado, que não repassa informações básicas aos seus superiores; o restante da equipe envolvida na operação também comete erros crassos, deixando escapar até mesmo uma testemunha que apareceu no local da investigação no momento em que os policiais lá estavam. O próprio chefe de Miguel, por sua vez, também dá ordens que se chocam diretamente com o bom funcionamento da operação: num procedimento planejado por meses, recusa-se a adiar um flagrante mesmo sabendo de antemão que o principal alvo dos mandados não estará no local.

Ainda nessa linha de construção do enredo e dos personagens, outro ponto que considerei problemático foi a quantidade de coincidências que acabam por resolver situações apreensivas da história. Volto aqui à figura do policial astuto que se preparou por meses para essa missão: mais uma vez há um contraste dessa imagem com o desenrolar de situações envolvendo Miguel. Em determinado momento, ele está com Ingo num bar de beira de estrada, e policiais chegam ao local querendo descobrir quem é o dono do Opala estacionado ali em frente (e, como vocês podem imaginar, o carro pertence a Miguel). Não há uma saída

alternativa para fugir do local e os policiais estão à porta do estabelecimento. Esperamos, então, que Miguel vá traçar uma estratégia que o permita escapar da situação sem ter que revelar seu disfarce perante o investigado. E ele o faz, mas o plano se delinea a partir de um elemento totalmente ao acaso: “como por mágica, materializou-se no estacionamento do posto, todo enfeitado com faixas coloridas, um ônibus de romeiros a caminho de uma cidade perto dali, onde diziam que tinha nascido um santo” (p.54). Miguel e Ingo então se misturam ao grupo da excursão e conseguem sair do bar, mas a forma repentina como a solução se materializa e é descrita no trecho tiram a emoção do resultado e chegam até mesmo a comprometer a verossimilhança da situação. Não consegui atrelar essa artimanha a um policial sagaz que encontra meios de sair de situações inusitadas – pareceu-me muito mais um golpe de sorte sem o qual ele teria sido preso e comprometido a operação.

Assim, a experiência de leitura me permitiu diversas considerações – muitas delas descontentes com o livro, é verdade. Mas é preciso reconhecer, ainda assim, que somos envolvidos pela narrativa quanto a esse aspecto da curiosidade: ficamos interessados em saber o que acontecerá com Miguel, com Nádia, com Ingo. A leitura avança em um bom ritmo enquanto nos perguntamos se o protagonista vai ter, ao fim, que escolher um lado, e que lado ele escolherá. As interferências do narrador trazem toques de humor ao texto. E há momentos em

que somos pegos de surpresa por algum comentário irônico ou divertido em meio a uma cena carregada de tensão – como na situação em que Miguel adentra um salão em que um segurança pouco amistoso passa a sondá-lo. Estamos apreensivos para saber se algo irá dar errado, e, nesse momento, ele toma um drinque e o narrador comenta: “Ele bebericou o drinque. O paladar demorou para decidir o que era pior, o gin ou a tônica. Ou a mistura” (p.64-65). Há, portanto, alguns elementos que capturam o leitor.

Acontece que, em geral, ficamos ao longo de todo o livro em contato com um grande número de clichês, que vão tornando a experiência menos empolgante. A tentativa de unir diversos estereótipos (da mulher sedutora, que precisa de amparo de um homem forte e viril; do mocinho policial, inteligente e apaixonado, que nunca sucumbe diante dos conflitos; do bandido malandro, que sempre consegue se safar de seus impasses) e lugares-comuns (a rivalidade entre mocinhos e bandidos, o homem que se divide entre o cumprimento do dever e a vivência de um amor proibido) são entrelaçados de maneira não satisfatória na narrativa. Há muitas contradições nas situações, conforme já apontei anteriormente, seja entre o enredo e o cenário escolhidos, seja nas ações dos personagens em seus contextos.

Embora o contentamento com uma obra seja uma experiência individual, concluo que, para mim, o livro foi em grande parte decepcionante; a

quantidade de chavões encontrados na narrativa me incomodou, e as falhas na construção do enredo tiveram um efeito desanimador. Cheguei a refletir acerca do que o final do livro poderia dizer – ou não dizer; mas, no geral, o ânimo com a história foi se esmorecendo. Ao nos aventurarmos por um livro é assim; às vezes, somos surpreendidos positivamente; em outras, a história até chega a nos entregar pontos interessantes, mas o excesso de clichês, sendo o que são, decepciona – e nos deparamos com um todo traja-do em menos esplendor do que se imaginava.

Referência

AQUINO, Marçal. *Baixo Esplendor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

O desromance da maternidade

LETICIA REIS

Leticia é santista e graduanda em Estudos Literários pelo IEL/Unicamp. É apaixonada por livros desde a infância, quando via nas livrarias um refúgio encantado. Encontrou na universidade a imensidão do universo literário e integrou a equipe editorial de *A Gramaticalização do Pronome a gente*, pela TL224.



A escritora feminista que não escreve livros feministas¹, Giovana Madalosso, estreou em 2016 com o livro de contos *A Teta Racional*, lançado pela editora Grua Livros, finalista do Prêmio Biblioteca Nacional. Ela também foi finalista em 2018 do Prêmio São Paulo de Literatura com o romance *Tudo Pode Ser Roubado*, lançado pela editora Todavia e, em 2020, surgiu com um novo romance, *Suíte Tóquio*, uma obra de camadas profundas que trata de assuntos pertinentes como maternidade, heranças da escravidão e feminilidade.

Com um ritmo rápido, *Suíte Tóquio* já começa pelo ápice da história. A babá, Maju, rapta Cora, filha de Fer-

¹ Em entrevista a Carta Capital, Giovana Madalosso discorre sobre como sua não gosta de rotular sua literatura como feminista, porque isso iria torná-la pequena.

Disponível em:

<<https://www.cartacapital.com.br/blogs/a-redoma-d-e-livros/giovana-madalosso-eu-sou-feminista-minh-a-literatura-nao/>>

nanda e Cacá, e traça um plano de fuga. Ela passa pelo exército branco, nome dado ao grupo de babás vestidas de branco que ficam na pracinha do bairro, e parte para um destino diferente. Dessa vez, Maju não está seguindo a rotina de levar Cora para a natação, ela está tentando realizar um sonho que não foi possível. As razões são apresentadas sutilmente por Madalosso no decorrer da narrativa, de forma que a tensão que percorre a obra fique em torno de duas questões: qual o propósito de Maju em raptar a criança? Ela vai conseguir cumprir o sequestro?

Suíte Tóquio tem duas narradoras-personagens, assim, a história intercala ora sob o ponto de vista de Maju, ora sob o de Fernanda. Em determinados capítulos, Maju narra o sequestro e as dificuldades em seguir com ele, enquanto em outros vemos Fernanda tão concentrada em si mesma que a ausência da filha demora para se tornar uma preocupação. Além da narração dupla, o livro tem um espaço de tempo que alterna entre o presente sequestro e as memórias das narradoras. Nesses *flashbacks* que contextualizam o presente vemos as descobertas de amores, as memórias da infância, as dificuldades da vida e o desenvolvimento dessas personagens.

Embora a alternância de narração e as mudanças de tempo do texto pudessem trazer confusão, Madalosso faz isso de forma muito clara, utilizando recursos linguísticos, como as falas marcadas de jargões cristãos de Maju: “Será tudo loucura da minha cabeça? Diga, minha Nossa Senhora, é tudo

loucura?” (p. 9), “Quando eu ia imaginar que Deus me colocaria no mesmo caminho do Antônio que virou Serginho que virou Pablo que virou Diego? E como foi Deus que me colocou nesse caminho, não vou me sentir mal, vou atender os seus desígnios” (p. 21). Além da linguagem simples, com oralidade marcada: “Enquanto rasgo a embalagem do garfinho descartável, conto pra Cora que vamos até uma cidade chamada Presidente Prudente, longe pra burro, pra lá do interior” (p. 20). Já Fernanda, que trabalha como produtora, utiliza termos em inglês e recorrentes no mercado de trabalho: “Falei que não e expliquei o porquê, ainda teria a minha *call* da noite pela frente, podia até falar com o Matthew meio bêbada mas não chapada” (p. 77). Ela tem uma linguagem mais direta e uma ortografia sempre “correta”, como nessa frase em que a colocação pronominal está de acordo com a norma culta: “A senhora também me olhava da mesma forma, levantou-se e beijou a minha mão” (p. 103), diferente desse exemplo da narração em que Maju tem uma colocação “errada”: “Me abaixo, conto pra Ana o que vamos fazer” (p. 127). Esses detalhes na linguagem e os assuntos que cada personagem trata facilitam a identificação do narrador.

Além da escrita de Giovana Madalosso tornar a leitura rápida, os temas abordados pela autora de forma sutil também fazem com que ela seja instigante. Quando não está falando propriamente do sumiço de Cora, a autora nos apresenta assuntos que permitem boas discussões. Fernanda é uma

personagem de classe alta, ela e Cacá, o marido, seguem um esquema familiar não convencional: ela trabalha e sustenta a casa, enquanto ele é responsável por cuidar do trabalho doméstico. Pela dinâmica do casal, eles decidem contratar uma babá, Maria Júlia, que após uma promoção de Fernanda no trabalho, recebe a proposta de trabalhar 24h por dia, todos os dias da semana, por 6 salários-mínimos:

Está aqui, já estou assinando a sua carteira de trabalho com um salário de editor de vídeo, porque você é muito mais valiosa pra mim do que um editor de vídeo. Mas Maju era humilde e inocente demais para sonhar além do que Deus ou a patroa lhe oferecia. Tanto que depois que ela aceitou, senti pena dela. Para compensar, transformei aquele quarto de empregada num lugar claro, descolado e dotado de amenidades como tevê e frigobar, um quarto que poderia muito bem ser a suíte de um hotel japonês. E por isso, e para me sentir menos escravocrata, batizei o cômodo de Suíte Tóquio (p.27).

No decorrer da narrativa vemos o impacto desse acontecimento na vida da Maju. A primeira impressão ao ler o título *Suíte Tóquio* é de que encontraria algo semelhante à grandiosidade de Tóquio, aos *outdoors* brilhantes, aos arranha-céus gigantes, à uma cidade viva com uma população de quase 14 milhões de pessoas. Ao descobrir o verdadeiro significado do termo na obra, deparo-me com a realidade de uma herança dos anos de escravidão. A Suíte Tóquio não tem brilho, não tem coisas grandiosas e está

longe de uma cidade cheia de vida, porque Maju não vive, não tem liberdade e está só. Ao aceitar a proposta de Fernanda, a babá passa a ter apenas folgas quinzenais e enfrenta as consequências disso na sua vida pessoal. Fernanda reforma a suíte e a transforma na suíte Tóquio com o intuito de se sentir menos escravocrata e tentar trazer algum conforto para Maju, que na realidade, encara a suíte como uma prisão. Nessa passagem, ela narra a tristeza que a invade:

Disse pra dona Fernanda que estava triste mas não sabia por quê. Ela disse: isso aí é depressão, não dá pra ficar passando essa tristeza pra Cora, vou te levar no meu psiquiatra. Me senti agradecida, sabe Deus quanto custa uma consulta dessas, mas claro que não aceitei, meu problema não era de resolver com remédio. Disse pra ela ficar tranquila que a choradeira ia parar. Uns dias depois, descobri uma coisa curiosa, que a gente pode economizar o choro que nem economiza moedas. Eu guardava a quinzena toda e no domingo de folga abria o cofre, a chave era o disco do Elton John, eu deitava na sala com as cortinas fechadas, punha Blue Eyes e soluçava de acordar os vizinhos (p. 39).

Madalosso aborda o tema maternidade pela segunda vez em suas obras, sendo a primeira no seu livro de estreia *A Teta Racional*. Distinguindo do primeiro livro, que é uma reunião de contos, ela inova ao tratar do tema novamente em um romance. Em *Suíte Tóquio*, temos duas personagens femininas que se diferem por completo no assunto maternidade. Maju não é mãe e sonha em ser, ela é

muito mais mãe de Cora do que Fernanda, que em diversos momentos demonstra não se identificar com ela. É irônico como a babá busca o que Fernanda tem, ao passo que ela tenta fugir dessa realidade.

Apesar de a obra ter pontos positivos – como a clareza ao distinguir a narração das duas personagens que são tão diferentes e a escolha dos temas abordados – ela tem um nexo fraco em seu enredo: o foco na narrativa das duas personagens femininas é tão grande que temos personagens secundários com aprofundamento raso, isso gera uma composição inverossímil. A construção que mais faz falta é a do personagem Cacá, pai de Cora e marido de Fernanda. Sabemos que a família tem uma estrutura não convencional, mas isso não é apresentado com profundidade durante a obra. Vemos Fernanda sempre ausente e como principal sustentadora financeira da casa, mas não vemos o que Cacá faz, isso gera uma incongruência quando percebemos que toda a culpa do sumiço da menina recai sobre ela. Se Cacá é a parte mais presente, que cuida do lar e passa mais tempo com a filha, por que ele ficou tão despreocupado com o sumiço? E, quando se dá conta dele, aceita com uma naturalidade invejável, dizendo “ter aproveitado o tempo que teve com a menina”. Onde estava esse relacionamento entre pai e filha que não foi apresentado na obra? Onde estava Cacá que não notou os abusos cometidos por Fernanda na relação com Maju? Na tristeza excessiva que Maju apresentava? Sabemos muito pouco sobre o perso-

nagem e isso cria um vazio na obra. A ideia de uma família não convencional parece mais uma idealização da autora para a história do que algo desenvolvido no decorrer de *Suíte Tóquio*.

Além do problema no desenvolvimento da personagem, é de se concordar com a autora que a obra não deve ser considerada como uma literatura feminista, uma vez que nos induz a culpar Fernanda pelos acontecimentos ruins. No livro inteiro somos apresentados à ideia de que a personagem não é uma boa mãe, porque ela se dedica mais ao trabalho e ao relacionamento extraconjugal com uma mulher do que à filha, à ideia de que Fernanda não é capaz de ser uma boa profissional e ao mesmo tempo se relacionar com Cora. A menina some porque Fernanda não é presente, a Maju rapta a criança porque teve seus sonhos destruídos por Fernanda. A personagem parece um bode expiatório de todos os problemas que regem o livro.

Por fim, embora Maju e Fernanda pareçam antagonistas em boa parte da obra, é evidente que as duas têm uma coisa em comum: estão em busca de algo que falta na vida delas. O rapto de Cora é o despertar para as duas. Entre caminhos tortuosos, viagens exóticas e motéis duvidosos, as personagens se permitem dar uma chance para seus desejos. Giovana Madalosso faz isso com espirituosidade, ironia e um pouco de humor. *Suíte Tóquio* decepciona em alguns aspectos, mas é uma boa opção para quem busca uma

literatura contemporânea que aborda assuntos relevantes com leveza.

Referência

MADALOSSO, Giovana. *Suíte Tóquio*. São Paulo: Todavia, 2020.

Dupla investigação: cárceres real e subjetivo

NICOLE DA SILVA

Graduanda em Estudos Literários pelo IEL/Unicamp. Atualmente, é representante do Brasil no programa internacional EDIW (*Education for an Interdependent World*) e coordenadora do projeto social *De Mãos Dadas*. Natural de Taquaritinga, São Paulo.



Como seria bom se a expressão “nada vai acontecer comigo” fosse uma certeza a toda e qualquer mulher. Caminhar sozinha na rua sem ter medo do que paira, do que está à espreita. Estar sempre segura, dentro e fora da própria casa. Ter a infância, a adolescência e a vida inteira protegidas do assédio, do estupro, da violência e da morte. Viver uma verdadeira liberdade, independente da roupa que enfeita o corpo ou do trabalho que o sustenta. Ser mulher, ser humana, sem receio de ser quem é.

O romance policial feminista de Simone Campos, *Nada vai acontecer com você*, lançado em maio de 2021 pela Companhia das Letras, constrói um suspense envolvente que prende a atenção do leitor, da primeira à última página. O enredo, relativamente curto, aborda pautas completamente atuais, tais como racismo, machismo, LGBTfobia, estereótipos, preconceitos, distúrbios psicológicos e, até mesmo, a cultura do cancelamento na internet. E o mais interessante é que a

autora consegue levantar essas questões incorporando acontecimentos que geram verossimilhança e identificação no público em grande parte da trama, sobretudo pela construção de suas personagens e pelo desenrolar dos fatos. Dessa forma, os assuntos não são simplesmente jogados de maneira puramente militante, mas propiciam a reflexão social por meio de uma aplicação de vivências que podem ser encontradas com facilidade no cotidiano brasileiro atual.

Lucinda e Viviana são as personagens centrais, muito intensas e reais. Embora sejam irmãs, elas não se conhecem verdadeiramente e isso faz toda a diferença no limiar da história. Duas mulheres não brancas e refêns dos moldes que a sociedade impõe à figura feminina: Lucy, a mais velha, tem a obesidade como uma característica marcante, fato que discute a problemática do padrão de beleza.

Aos trinta e cinco anos, Lucinda não tem mais nenhuma dúvida de que é uma mulher sensual — sabe disso e às vezes acha que todo mundo sabe, sempre soube, só que as pessoas não admitiam. Alguns caras a procuravam quando estavam na cidade ou a viam disponível numa festa, por exemplo. Iam direto para ela. Mas raros queriam assumir a gorda mais alta do que eles como namorada (p. 83).

Ela se aceita e tem autoconfiança, ainda que os homens evitem lhe expressar afetividade em público. Lucy também é descrita como uma pessoa forte, destemida, corajosa, que não se importa muito com a opinião alheia.

Apesar de tudo, é apagada pela beleza da irmã mais nova.

Vivi é inteligente, desapegada, curiosa e, mesmo com uma vida interior impetuosa, cheia de camadas e originalidades obscurecidas, as pessoas com as quais convive a silenciam em rótulos: bonita, modelo e ponto... como se o estético fosse a sua única substância. Justamente por isso é que, no dia a dia, ela se fecha em uma espécie de atuação cômoda, deixando a beleza se sobrepôr à profundidade do seu ser. Essas camadas psicológicas são bastante visíveis, como escreve a autora:

A atuação se incorporou ao seu jeito de ser. Talvez atuar fosse a sua profissão ideal, a sua vocação. E, é claro, seu jeito distante desencorajava perguntas insistentes. Mal era possível travar uma conversa sobre o cotidiano com ela e obter algo em troca, quanto mais conhecê-la de verdade. Mesmo se a pessoa achasse que valia a pena insistir, desistia antes de chegar aonde importava, derrotada pelo laconismo, pela beleza intransponível e pelo carisma praticado de Vivi (p. 66).

O enredo gira em torno do desaparecimento de Viviana, notado por Graziane, suposta amiga da modelo. Ela contata Lucinda (que, até o momento, não sabia de sua existência), passando a se fazer cada vez mais presente na trama. A polícia é acionada para resolver o caso, mas não ajuda em muita coisa. O boletim de ocorrência é protocolado na delegacia e nunca sai do papel.

Lucinda não sentiu firmeza na polícia. Tinha mandado a foto da ir-

mã por WhatsApp, como o policial da delegacia em Botafogo havia recomendado, e recebido o cartaz de desaparecida de Vivi, mas era tudo o que pareciam estar fazendo (p. 69).

Trata-se de um episódio como outro qualquer, uma contagem dentro de uma insana normalidade: burocracias e impedimentos são sempre colocados à frente das vidas. E se sairmos um pouco da ficção, podemos perceber essa realidade na história do Brasil: pessoas se tornando números, arquivos, documentos empoeirados. Por isso, nessa investigação, a liderança é tomada por Lucy e por Grazi. Esse é outro contraponto a se pensar, já que na maioria dos romances policiais, o posto de “Sherlock Holmes” é dominado por figuras masculinas. Quando não, cria-se um fascínio pela figura do “vilão”, brecha para um aprofundamento na individualidade da personagem moralmente incorreta. Um exemplo bem claro é Joe Goldberg, da série *You*, da Netflix: o *serial-killer* extremamente inteligente, cheio de distúrbios, que persegue a vítima, planeja minuciosamente as suas práticas e é o centro das atenções. Curiosamente, no caso de *Nada vai acontecer com você* os homens são os maiores e mais prováveis suspeitos aos olhos da dupla feminina investigadora e o mergulho total é na personalidade da vítima, esta que assume protagonismo, foco, presença, voz e até mesmo um caráter detetivesco como mecanismo de proteção própria.

O tempo narrativo se inicia em 1998, com uma breve cena da infância das irmãs e logo salta para a atualidade. A cidade do Rio de Janeiro sedia a

maior parte do romance e, basicamente, o livro é fragmentado em quatro partes principais: na primeira, um narrador onisciente apresenta a saga investigativa de Lucinda relativa ao desaparecimento de Viviana; na segunda, quem fala é a própria desaparecida em uma estrutura diarística – ela vê os fatos na sua perspectiva e no mesmo tempo narrativo desenvolvido anteriormente. Assim, na terceira e quarta partes, esse intercalar de perspectivas entre as irmãs prossegue da mesma maneira.

Podemos notar que a missão do suspense se duplica: além de se traçar rotas até o paradeiro da modelo, é de suma importância desvendar sua real personalidade. Dessa forma, nos deparamos com uma protagonista multifacetada, estratégica, metódica, calculista e, ao mesmo tempo, completamente exposta à violência: o fato de ser mulher já lhe impõe fragilidade. O seu segredo, peça-chave do livro, exorbita todas as suas vulnerabilidades.

É válido ressaltar a dubiedade identitária conjunta ao apagamento, ao silêncio e à falta. As irmãs são integralmente complexas e o leitor é apresentado aos universos que compõem cada uma, visto que a autora se preocupa bastante com a subjetividade humana. À medida que o enredo avança, passeamos sobre memórias, divagações e, especialmente, sobre os pensamentos das personagens. Contudo, o contato do leitor com Viviana é mais acentuado: é como se pudéssemos entrar em sua cabeça com um passe livre para a observação. Inicial-

mente, o “eu” da personagem é reproduzido como um espelho embaçado: enxergamos sua imagem inteira e seus movimentos, porém, não totalmente nítidos. Aos poucos, os fatos vão se amarrando e nos deparamos com a crueza da realidade pessoal que a estrutura.

Assim sendo, ao virar as páginas, podemos perceber a rapidez com a qual tudo se desvenda, tanto pela fluidez da leitura quanto pelas pistas que vão se encaixando sem muita tensão. Por isso, apesar do teor enigmático da primeira parte, os mistérios vão se revelando sem muita demora, o que faz o texto ser muito ágil. A todo tempo há uma novidade, um elemento considerável, um sinal decisivo. Essa entrega pode ser tomada como ponto negativo para quem espera elencar diversos suspeitos criando um quebra-cabeça mental. Não há abertura para a imaginação, embora determinados momentos provoquem grande desassossego e, por consequência, uma curiosidade que prende a atenção. Como dito anteriormente, a autora nos possibilita muito mais a “investigação psicológica” das personagens do que a investigação do crime propriamente dito.

O período do cárcere de Viviana aponta reflexões interessantes e revela a questão da objetificação da mulher. Ela ressalta várias vezes que não está apenas presa em um espaço físico, privada de sua liberdade de ir e vir. Sua maior prisão se torna a possessividade masculina, da qual não tem poder de fuga. Estudando a mente de seu detentor, ela decide reafirmar sua

humanidade repetidamente como ferramenta de sobrevivência:

Me lembrei de um documentário sobre assassinos psicopatas que tinha assistido de bobeira em casa um dia. Psicopatas eram irreduzíveis, não adiantava argumentar com eles, não podiam ser enganados. (...) Quanto mais ele me considerasse humana, mais chance eu teria de sair viva e ilesa, porque, contra alguém desumanizado, tudo seria permitido. Eu precisava evitar o *com essa aí posso fazer o que eu quiser; ninguém se importa* (p. 130).

É justamente isso o que tantas outras mulheres da vida real precisam fazer, mas, muitas das vezes, não obtêm êxito. Justamente por isso, há uma quebra de expectativas no final do livro, pois, considerando a realidade do país, o desfecho da saga de Viviana acaba sendo um tanto quanto inesperado. Assim, o encerramento não é tão desenvolvido como o restante das partes, talvez propositalmente, resultando em um grande vazio: um incômodo, agudo e subentendido ponto de interrogação. As reflexões semeadas no limiar do enredo adquirem uma proporção muito maior, fazendo com que repensemos a discussão do livro em uma perspectiva diferente, agora, não mais de maneira essencialmente investigativa ou psicológica. Entende-se que Viviana configura uma pluralidade de vozes, esparsas, sobretudo, pela incompreensão do significado do termo “machismo” no meio masculino. Nesse sentido, a crítica social ganha total destaque pelo desdobramento interpretativo do conceito de “justiça”, este que passa a ser responsabilidade do leitor. Essa aber-

tura para a dimensão real é bastante inteligente porque, estando conferida ao final da história, o conjunto dos acontecimentos narrados acaba sendo a chave de acesso para todas as respostas.

Por fim, é importante observar que, em seu perfil no Instagram, Simone Campos salvou algumas *lives* sobre o livro recém-publicado. Uma delas, feita no dia 4 de junho em conjunto com a Companhia das Letras, possibilitou que os leitores fizessem previamente algumas perguntas relacionadas à narrativa e a autora as respondeu ao vivo. Destaco aqui o questionamento de um internauta sobre o papel da literatura em um país tão cheio de desigualdades sociais como o Brasil: no vídeo, ela afirma que quando escreve um livro como *Nada vai acontecer com você*, quer tocar em algumas feridas coloniais e patriarcais, muitas vezes abafadas pela sociedade, já que poucos querem falar a respeito. Em outro vídeo, publicado no dia 13 de outubro, Simone fala sobre a repercussão positiva do livro entre o público masculino, fato que, aparentemente, ela não esperava. A escritora aponta uma apreciação e um potente autoquestionamento relatados por homens que leram o romance e estão entendendo o machismo internalizado pela criação que muitos deles tiveram. Sem dúvidas, a função reflexiva almejada pela escritora tem sido alcançada notavelmente.

Referência

CAMPOS, Simone. *Nada vai acontecer com você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

O antes, o durante e o depois de Stephen King

VALQUÍRIA GRANDINI

Valquíria é natural de Campinas, graduanda em Estudos Literários pela Unicamp e faz parte desde 2019 da Odisseia Consultoria, empresa júnior do IEL. É apaixonada por livros desde criança e, atualmente, seus gêneros favoritos são mistério e suspense.



O livro *Depois*, de Stephen King, lançado no ano de 2021 no Brasil pela editora Suma, conta a história de um garoto que possui a habilidade de conversar com os mortos. Narrado em primeira pessoa, James Conklin, com 22 anos — ou seja, no tal *depois* —, expõe um pequeno fragmento de sua infância, dos 6 aos 13 anos, o que permite reflexões mais maduras de um jovem adulto.

Tenho vinte e dois anos agora, o que torna isso o depois, né? Acho que, quando eu estiver com mais de quarenta, sempre supondo que chegarei até lá, vou olhar para o que eu achei que entendia aos vinte e dois e perceber que tinha muita coisa que eu não entendia. Sempre tem um depois, agora sei disso. Pelo menos até morrermos. Aí, acho que tudo passa a ser *antes disso* (p. 9).

A narrativa não é totalmente linear — o que está presente em outros livros do autor, como *It*, *a Coisa* e *O Iluminado* e atende perfeitamente o tí-

tulo da obra. Muitas vezes, ela avança para o futuro — na realidade, seu presente — e traz um panorama dos reflexos dos acontecimentos da infância na vida adulta.

James Conklin nos conta que essa interação com os mortos possui algumas regras, porém elas são definidas pela observação dos eventos a partir da perspectiva do protagonista, ou seja, não existe algo que realmente as comprove. Dentre essas, duas se destacam: os mortos não podem mentir e sempre possuem a exata aparência do momento da morte. Quando esta é tranquila, como por exemplo, um infarto, o protagonista conta que, às vezes, é até difícil perceber que a pessoa está, de fato, morta. Entretanto, muitas vezes a morte pode ser realmente assustadora, dependendo de como aconteceu, e é dessa forma que entra o elemento de terror na história.

O protagonista nos leva a acreditar que sua vida é relativamente normal, ainda que possua essa habilidade. Entretanto, o livro toma outro rumo quando ele é solicitado para ajudar na solução de um crime. Nesse momento, sua vida muda completamente, e aquelas regras observadas são colocadas à prova. Além disso, os fantasmas como vemos até então não são as únicas entidades que existem.

Acho que as pessoas que dizem que a vida é feita das escolhas que fazemos e das estradas que tomamos estão falando merda (...). Quando o dedo errático do destino aponta para você, todas as estradas levam ao mesmo lugar. É o que eu acho. Posso mudar de ideia quando estiver mais velho, mas acho que não (p. 12).

King é conhecido não apenas por ser um grande mestre do horror, mas também por escrever livros enormes, ricos em detalhes, como *It, a Coisa, Sob a Redoma, A Dança da Morte e Novembro de 63*, notórios de sua carreira. Entretanto, isso não acontece em *Depois*. Aqui, temos um romance curto, com menos de 200 páginas, pouco descritivo e bem direto. Alguns leitores, com predileção por suas obras enormes, podem não gostar por preferirem um King mais detalhista e com mais aprofundamento psicológico dos personagens, o que não acontece aqui. Entretanto, ele cumpre bem com sua proposta de nos introduzir no cotidiano do protagonista.

Para entender o objetivo do autor com *Depois*, é preciso ter conhecimento de que Stephen King foi convidado a escrever para a *Hard Case Crime*, uma editora estadunidense com foco em livros policiais curtos, para se ler em apenas um dia ou dois. Nesse sentido, ele cumpre a proposta com excelência, com uma história rápida, coerente, que responde o que se propõe responder e deixa dúvidas propositais.

Jamie diversas vezes afirma que esta é uma história de terror, o que acaba sendo uma afirmação interessante, pois de fato, a partir do ponto de vista de uma criança, assim o parece. As imagens evocadas pela narrativa se tornam assustadoras quando o leitor se coloca na pele dele, mas, no geral, *Depois* pende mais para aventura e fantasia, principalmente pelo tom despojado que o narrador confere à história, conseguindo se aproximar do leitor. Pelo pouco detalhamento e

aprofundamento psicológico, o terror acaba ficando estritamente subjetivo.

Por ser um livro curto, narrado por um protagonista jovem, o leitor não deve esperar grandes reviravoltas, pois é mais realista em relação a outros do gênero. O final, entretanto, nos traz respostas a uma pergunta que surge durante a narrativa, mas passa despercebida no enredo, e só então notamos que precisamos de *mais* respostas. Por ser um recorte da vida desse personagem, o romance, embora consiga se fechar perfeitamente, permite uma continuação, apesar de ser pouco provável por sua proposta.

Assim como em *O Iluminado*, Stephen King nos transporta à realidade de uma criança em contato com o sobrenatural e consegue trabalhar o peso de ter que lidar com essas questões sem comprometer a maturidade infantil dos personagens. Essa abordagem do ponto de vista das crianças é comum nos enredos do autor e costuma ser muito bem abordada.

O autor muitas vezes se usa de inspiração para alguns personagens e situações. Em *O Iluminado*, por exemplo, vemos uma clara referência à sua biografia no personagem Jack Torrance, um escritor alcoólatra. Em *Depois*, essa relação é mais sutil, porém ainda parece existir. Thia, mãe do protagonista, é uma agente literária e, em determinado momento do livro, ela se mostra tendo problemas com álcool e com cigarro, assim como o autor que, por mais de uma década, esteve completamente alcoolizado — chegando a não ter lembranças de escrever o livro *Os Estranhos*. Embora alguns personagens

sejam mais explicitamente inspirados nele, é possível perceber as pinceladas autobiográficas que permeiam Thia.

Em resumo, *Depois* é um livro que agrada, embora não seja muito aprofundado — o que está dentro do proposto em livros investigativos. É mais voltado para um público juvenil e consegue trabalhar bem com a temática e com as vivências do protagonista. Ele se sai bem no que se propõe, além de ser um bom entretenimento para aqueles que procuram um romance policial para ser lido em pouco tempo.

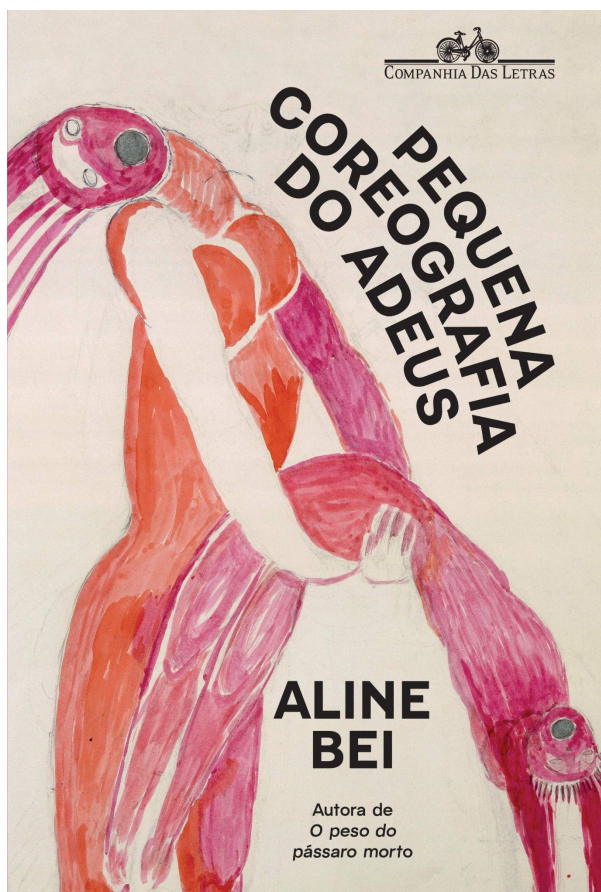
Referência

KING, Stephen. *Depois*. Tradução Regiane Winarski. Rio de Janeiro: Suma, 2021.

Ensaizando a liberdade

VICTÓRIA M. RODRIGUES

Victória é amazonense e bacharelada em Estudos Literários pelo IEL/Unicamp. Gosta de passar o tempo comparando livros com suas respectivas adaptações, já participou da edição de um livro pela TL224, fez investigação científica sobre o modernista Clube da Madrugada e, atualmente, faz parte da equipe editorial da Revista Arcádia.



Em 2017, a escritora Aline Bei recebeu os prêmios Toca e São Paulo de Literatura pelo livro *O peso do pássaro morto*, que também foi finalista do Prêmio Rio de Literatura. Com *Pequena coreografia do adeus*, lançado em 2021, a autora se consolida ainda mais no cenário da literatura contemporânea brasileira, apresentando uma narrativa repleta de lirismos e cujas linhas merecem uma lenta degustação.

Em seu segundo livro, Bei traz ao leitor a história de Júlia Terra, uma jovem aspirante a escritora que acompanhamos durante a infância e a vida adulta. Filha de pais separados, por um lado, convive com a mãe, Vera, que bate nela constantemente e não supera o fim do relacionamento e, por outro, passa os domingos com o pai, Sérgio, que se arrepende de já ter sido casado e não demonstra querer construir fortes laços com a filha, tão parecida fisicamente com a mãe. Crescendo nessa encruzilhada e num ambiente de constantes brigas e violência, o

que Júlia mais almeja é quebrar esse ciclo, visto que sua avó também estava longe de ser uma mãe ideal.

Além disso, Júlia quer ser amada e isso está explícito ao longo de toda a narrativa, em que vemos a personagem se apegar a vários momentos em que recebe afeto de outras pessoas. Ela sente que passou por um duplo abandono, tanto materno quanto paterno, e isso permeia seu modo de ver a vida, o mundo e a si mesma.

Sobre a escrita da autora, as frases podem ser cruas para pessoas mais sensíveis. Não há eufemismos para representar os sentimentos de angústia, de abandono e de desolação de Júlia. O livro começa com a menina criança narrando, de modo infantil, cenas de antes dos pais se separarem, e o passar das páginas dá ao leitor um gosto amargo na boca.

meu pai disse que tinha direito sim,
todos, e mandou a minha mãe para
o inferno
mas na verdade quem foi para o
inferno, pai?
eu (p.67).

Com o divórcio, algumas coisas mudam, embora não o suficiente. A protagonista começa a dormir no quarto da mãe e passa a notar que ela é outra pessoa quando o sono domina seu corpo. Esses momentos de estranha intimidade geram sentimentos conflituosos no leitor, mas há sempre uma quebra de expectativa. Júlia tem uma dependência emocional em relação à mãe, porém, ao mesmo tempo é difícil entender as atitudes de Vera e suas mudanças de humor.

O livro é recheado de reflexões sobre vida, amor, família, morte, solidão e liberdade. À medida que vai crescendo, Júlia ensaia a sua liberdade. Em uma das cenas da infância, ela inclusive passa tempo analisando a máquina de lavar e o remexer das roupas de um lado para o outro:

nossa, aquilo
me deixava amortecida
igual no jazz. Repare
como são vigorosos os cabelos de
quem mergulha
o mesmo acontece
com as roupas, elas ganham fibra,
[elegância
se enlaçam e
se soltam em uma
pequena coreografia
do adeus.
(...) e quem sabe um dia
eu também consiga
me desprender
das minhas amarras, quero fazer
com essa
suavidade rítmica (p.98-99).

Pequena coreografia do adeus é constituído de três capítulos: “Júlia”, “Terra” e “Escritora”. Em “Júlia”, o leitor acompanha cenas da infância da protagonista, desde as brigas em casa, a violência da mãe, a escrita do diário, a separação dos pais e a primeira experiência de liberdade sentida por ela: as aulas de balé.

Em “Terra”, temos uma Júlia mais madura, que já não mora com a mãe e pouco convive com os pais. Ela vive numa pensão e novos personagens são adicionados à narrativa: a viúva da pensão, o garçom do restaurante que ela frequenta com o pai, a proprietária e os clientes do café em que trabalha. Neste ponto da narrativa, a protagonista se vê como dona de sua vida e o

novo *hobby* do pai faz com que ela comece também a almejar coisas além e seguir seu sonho: escrever. Júlia ainda mantém seu fiel diário consigo, em que coloca pensamentos bastante pessoais sobre seus sentimentos, e começa a desenvolver a história de Ed, um garoto que, assim como ela, também quer ser livre.

Por fim, em “Escritora”, temos o arremate de algumas pontas que estavam soltas ao longo da narrativa com Júlia e os demais personagens. Ficamos sabendo o que aconteceu com seu pai e com sua mãe, por exemplo, e, também, acompanhamos a decisão firme de Júlia em se tornar escritora. Essa última parte traz a finalização da sua própria coreografia do adeus: ela já não é mais a garotinha que pensava em fugir daquilo tudo e nem a jovem que ensaiava passos mais longos. Ela é uma dançarina prestes a encenar sua apresentação ao público.

Apesar da narrativa ser envolvente, é preciso considerar alguns pontos. O mundo do enredo não tem grandes descrições e nem um tempo definido, apenas sabemos que a infância de Júlia se passa nos anos 2000 devido a algumas referências que podem passar facilmente despercebidas. Nem sequer sabemos a idade da personagem ao longo das fases do livro, apenas que ela já menstrua, o que pode dificultar para alguns leitores aceitarem como verossímeis os episódios da infância da menina e a forma como ela descreve e reflete sobre os acontecimentos. A falta de temporalidade mais clara e também de definição de localidade não influ-

enciam na leitura, pelo contrário, podem aproximar os personagens dos leitores, visto que Júlia poderia viver na mesma época em que eles estão.

Em relação à construção da narrativa, no capítulo “Terra”, Júlia consegue um emprego como atendente num Café — se chama assim mesmo — e, durante a entrevista, já vê um prédio que coincidentemente tem quartos baratos para alugar, mudando-se para lá poucos meses depois. Ela se dá bem com a dona do lugar, a senhora Argentina, e a pensão é até tranquila. Há outras conveniências que acontecem no enredo e que fazem com que a personagem principal conheça mais pessoas, crie laços rápidos com elas e a história se desenvolva. Esses desdobramentos acabam sendo superficiais e podem soar um pouco desnecessários, contudo, contribuem em alguma medida para a evolução de Júlia. A evolução da personagem principal não parece seguir um ritmo contínuo, mas a escrita fragmentada faz com que o leitor acompanhe cenas-chave da vida dela, justificando a sensação de algo estar indo rápido ou devagar demais.

Outro fator que pode gerar um afastamento do leitor é a própria modalidade de escrita adotada pela autora. O livro é escrito em forma de versos nem sempre regulares, com espaços em branco e quebras de página. A leitura às vezes segue orações não sequenciadas explicitamente, o que nem de longe interfere em seu ritmo ou mesmo em seu entendimento. Apesar disso, alguns leitores podem não estar familiarizados com esse tipo

de diagramação e com uma história contada em versos, fazendo com que surja um estranhamento. Para aqueles que ainda assim se interessem pela história de Júlia, é aconselhável aproveitar as pausas dos espaços em branco e das quebras de cenas para degustar com calma a escrita de Aline Bei e a evolução da protagonista.

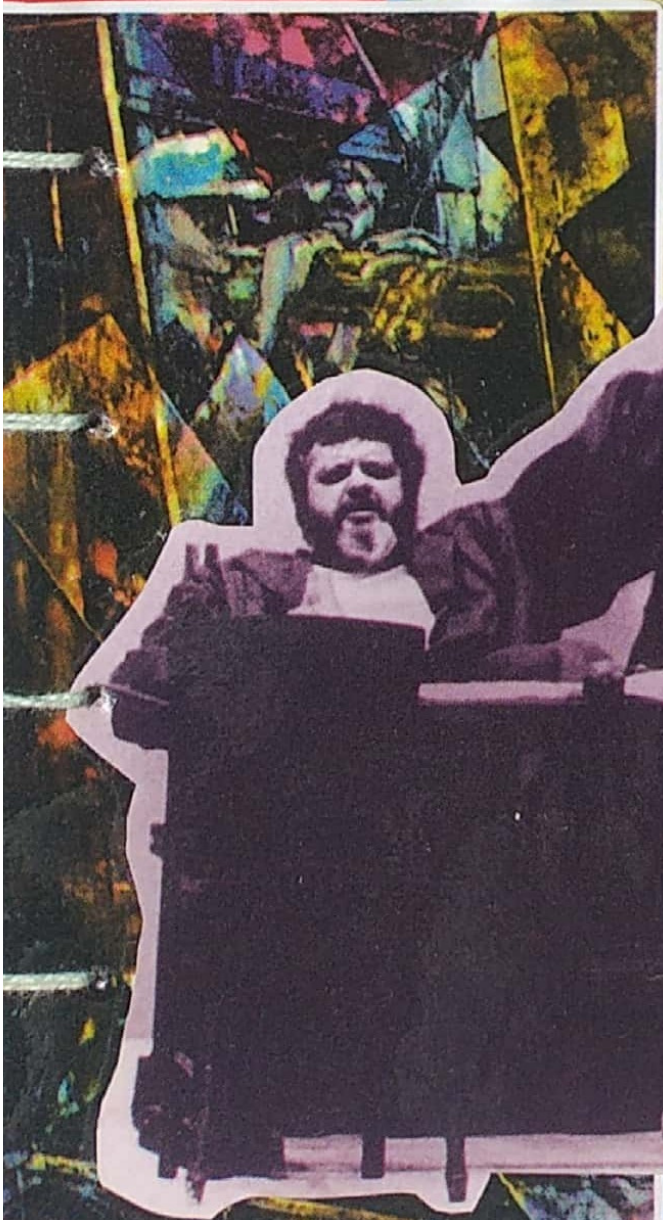
Sobre essa evolução, é vibrante acompanhar o rompimento com os pais, a busca por si mesma e a tomada de decisões próprias para a concretização da própria liberdade. Embora possamos ser muito diferentes de Júlia Terra, possivelmente passamos por períodos em que tivemos que enfrentar as nossas Veras, de quem somos dependentes, para nos aventurarmos na jornada pelo nosso próprio espaço. O final do livro pode ser confuso, mas é satisfatório.

Pequena coreografia do adeus pode não ser um livro de fácil leitura para todos, mas é uma obra que nos leva a pensar sobre nossas coreografias pessoais e em como nos moldamos de acordo com algumas situações e indivíduos que encontramos ao longo das nossas vidas. O formato da narrativa faz com que a leiamos como uma poesia, absorvendo cada cena aos poucos. Tudo influencia para que a história de Júlia carregue mais peso e nos faça acompanhar a dança da sua vida como atentos e ativos espectadores. Por fim, o livro é uma ótima recomendação àqueles que já acompanham o trabalho de Aline Bei, querem conhecer uma nova autora brasileira ou têm interesse em literatura contemporânea.

Referência

BEI, Aline. *Pequena coreografia do adeus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

ARTIGOS



BREU

O dia em que o morro descer e não for carnaval: samba e emancipação cultural

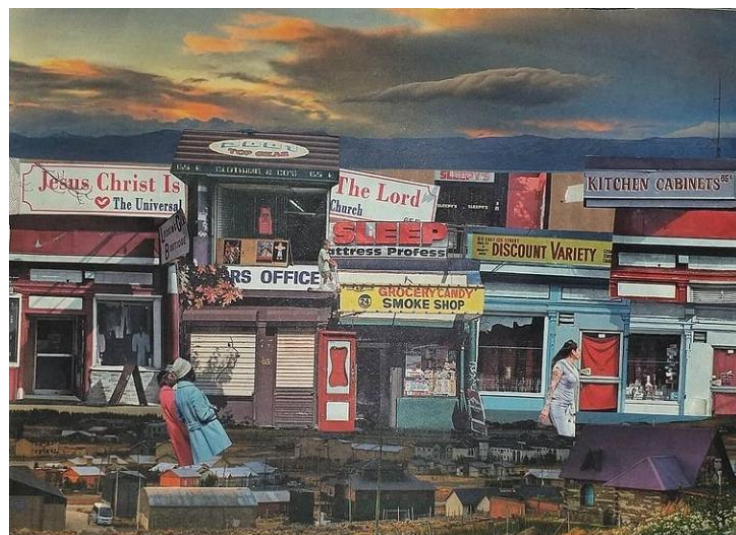
EDUARDA HOFFLING MURAT DO PILLAR

Graduada em Comunicação Social - Jornalismo pela PUC-Rio. Atualmente, é licencianda em Letras Português-Francês na UFRJ.

Resumo

O presente artigo consiste em analisar a música do sambista Wilson das Neves *O dia em que o morro descer e não for carnaval* (1996) a partir de uma reflexão sobre a relevância do gênero musical samba para a formação de uma cultura de resistência capaz de fomentar mudanças estruturais. Para esta discussão, desenvolve-se um diálogo entre autores que teorizam a relação entre cultura e luta política, como Angela Davis, Frantz Fanon e Amílcar Cabral, e estudos sociológicos que investigam o processo de consolidação do samba, como os de Felipe Trotta e Hermano Vianna. Apesar das diversas referências sonoras constituintes desse estilo musical, o gênero é historicamente pertencente à cultura de um povo definido: os negros ex-escravos ou descendentes destes que, após o fim da escravidão, em 1888, ocupavam, no Rio de Janeiro, os morros e periferias da cidade. A partir de estudos críticos da raça, da literatura-mundo e das teorias pós-coloniais, busca-se compreender como a

letra da música de Wilson das Neves faz referência à cultura do grupo historicamente marginalizado e promove um movimento de luta por reivindicação de direitos e mudanças socioeconômicas.



Introdução

A música é um elemento de suma importância dentro dos diversos aspectos constituintes de uma cultura e apresenta características próprias, que se vinculam diretamente à formação da identidade de um povo historicamente oprimido; algo que, dentro da perspectiva de autores como Angela Davis, Amílcar Cabral e Frantz Fanon, aparece como eixo fundamental para a emancipação não só cultural, mas também material, de um grupo subjugado pelo poder ideológico e estrutural das classes dominantes. Dentro do contexto histórico brasileiro, o samba representa uma forte manifestação de resistência do povo negro diante da violência sistemática à qual foi submetido em todo o processo de formação do país até hoje. Em busca de compreender um pouco mais sobre como essa manifestação se relaciona com a luta por libertação de um grupo oprimido, este artigo propõe uma análise da música de Wilson das Neves *O Dia em Que o Morro Descer e Não For Carnaval* (1996) a partir do gênero em que se insere, o samba, para desenvolver uma reflexão a respeito da importância dessa manifestação cultural para o estabelecimento de uma consciência revolucionária capaz de desencadear mudanças políticas e econômicas.

Angela Davis, em *Mulheres, cultura e política* (2017), afirma a importância da música para o fortalecimento da cultura afro-americana. No período da escravidão nos Estados Unidos, a música era talvez a única manifes-

tação cultural permitida, graças a um errôneo julgamento dos dominadores quanto à relevância dessa forma de expressão. A intensificação e expansão de músicas de resistência e lutas pela libertação se estenderam em gêneros como os *spirituals* e, posteriormente, para o *rap* e o *blues*. Este último, segundo a escritora norte-americana, frequentemente apresentado equivocadamente como um estilo musical “centrado em aspectos triviais do amor sexual”, está, no entanto, intimamente relacionado à luta dos negros por liberdade (DAVIS, 2017, p.139). Esta percepção de Davis pode ser relacionada ao imaginário que se constrói em torno do gênero brasileiro. O samba, muitas vezes colocado em uma posição de folia, malandragem e hipersexualização de mulheres, é, antes de tudo, música de resistência. Principalmente durante o processo de consolidação do samba no mercado musical, “o tema da identidade negra, por exemplo, era evitado nas canções e, quando abordado, aparecia sob a égide da miscigenação democrática e supostamente feliz de uma ‘gente bronzada’” (TROTTA, 2011, p.85).

Assim como as giras de candomblé, as músicas de jazz tocadas nos bailes da década de 1950 foram, para Wilson das Neves, uma influência importante para começar a estudar bateria, quando tinha quatorze anos. A entrada para o samba foi um processo natural que, segundo o artista, é o grande “sotaque” brasileiro. Em 1996, lançou o primeiro disco, chamado *O Som Sagrado de Wilson das Neves*, no

qual se encontram músicas como *O Samba é Meu Dom* e *O Dia em Que o Morro Descer e Não For Carnaval*, ambas compostas pelo sambista em conjunto com Paulo César Pinheiro. A segunda composição destaca-se pela força de mobilização dos moradores da favela e evoca, a partir de um gênero que representa a cultura de um povo marginalizado, uma organização de luta que ultrapassa a própria manifestação cultural apresentada. Há, nesse sentido, uma forte relação entre manifestação, emancipação cultural e luta política. Mais especificamente, constrói-se, na composição, um diálogo entre o carnaval, manifestação cultural e principal evento de samba, e a “guerra civil”, que poderia ser desencadeada se aqueles representados pelo gênero se insurgissem contra a estrutura de opressão do Estado e das classes dominantes. Assim:

O dia em que o morro descer e não
[for carnaval
Ninguém vai ficar pra assistir o
[desfile final
Na entrada, rajada de fogos pra
[quem nunca viu
Vai ser de escopeta, metralha, grana-
[da e fuzil
É a guerra civil (NEVES, 1996).

Samba: a história de um gênero musical e de um povo

Apesar das complexas discussões que permeiam as possíveis origens desse gênero musical, é evidente que se trata de uma cultura que nasce a partir de uma história de luta, como se observa no trecho de Wilson das Neves. Segundo Felipe Trotta, no livro

O Samba E Suas Fronteiras: “Pagode Romântico” E “Samba De Raiz” Nos Anos 1990 (2011), o samba acompanha um caminho de afirmação social dos negros desde o início do século XX, durante um período de grandes mudanças no país. O recente fim da escravidão, assim como o processo de urbanização das cidades e o início da Primeira República foram fundamentais para uma grande mudança no cenário nacional. O Rio de Janeiro, como capital em constante crescimento industrial, era o principal destino de ex-escravos e descendentes provenientes das áreas rurais. Logo, formaram-se cortiços e casebres na região da Saúde e, posteriormente à reforma de Pereira Passos, em 1904, que expulsou grande parte dos moradores do Centro, também na Cidade Nova, assim como nos morros dos arredores. Os moradores dessas regiões, sob condições de pobreza e marginalização, são aqueles que construíram o gênero samba na cidade e foram representados pelos versos de Neves: “O povo virá de cortiço, alagado e favela/ Mostrando a miséria sobre a passarela” (NEVES, 1996).

A heterogeneidade que compõe as diversas referências sonoras do samba são, em contrapartida, representadas por “um grupo relativamente coeso que compartilhava certas tradições” (TROTТА, 2011, p.76). Os negros baianos, principais representantes desse grupo que originou o samba, eram compostos por famílias matriarcais comandadas pelas “tias baianas”, formadas por mães de santo e figuras de importância nos rituais religiosos.

Elas não só organizam os eventos religiosos, mas também eram responsáveis pelo lazer, pelas festas e ranchos — encontro em que cantavam músicas “chulas” ao som do cavaquinho, violão, viola, ganzá e prato raspado com faca — que dariam origem ao Carnaval. “Ao lado dos ranchos, os rituais de candomblé, jongo, as rodas de batucada, samba e partido-alto eram eventos que funcionavam como fatores de ‘coesão social’ desse grupo heterogêneo predominantemente formado por negros e mulatos” (TROTТА, 2011, p.77). É possível observar uma relação forte entre um grupo social, com uma história e um contexto socioeconômico definido, e a formação do gênero samba. Essa dialética é desenvolvida por Amílcar Cabral em *Liber-tação Nacional e Cultura* (1970):

Com efeito, em cada momento da vida de uma sociedade (aberta ou fechada), a cultura é a resultante mais ou menos consciencializada das actividades económicas e políticas, a expressão mais ou menos dinâmica do tipo de relações que prevalecem no seio dessa sociedade, por um lado, entre o homem, (considerado individual ou colectivamente) e a natureza, e, por outro, entre os indivíduos, os grupos de indivíduos, as camadas sociais ou as classes (CABRAL, 1970, p.4).

Assim, Wilson das Neves apresenta, com a sua música, uma aproximação entre essas duas esferas — cultura e sociedade —, que já se relacionam, mas nem sempre de forma aparente. Não só o samba está intimamente relacionado às mudan-

ças económicas e políticas que se desencadearam no século passado, como foi observado, mas também está constantemente reivindicando essa história a partir de elementos que remetem a uma cultura de resistência e busca por mudanças estruturais; é um movimento de libertação da opressão histórica de um povo. Em outras palavras, as estruturas influenciam a formação de uma cultura que representa um elemento fundamental para a superação desse mecanismo de poder. Isso ocorre devido à potência da cultura em reforçar a consciência individual dos respectivos meios em que o sujeito se insere, pois a cultura se situa no “germe da contestação, levando à estruturação e ao desenvolvimento do movimento de libertação” (CABRAL, 1970, p.5). Por isso, o samba aproxima-se de uma convocação para uma insurgência; mais especificamente, das Neves convoca o morro, historicamente habitado pela população pobre e negra, a descer e lutar pela libertação da opressão, pois “Não tem órgão oficial, nem governo, nem liga/ Nem autoridade que compre essa briga/ Ninguém sabe a força desse pessoal” (NEVES, 1996).

Dominação cultural e a música de Wilson das Neves

A partir dessa perspectiva, é imediata a concordância com a constatação de Davis de que um Estado autoritário só se perpetua, entre outras medidas, por meio de uma constante repressão e controle das actividades culturais. Não se trata

de um limbo cultural, mas da fomentação e privilégio de uma cultura dominante em detrimento da censura e repressão daquelas que representam o povo subjugado. Em cenários autoritários menos explícitos, mas não necessariamente menos violentos, há uma forte divisão entre o que se considera “alta” cultura e aquelas “pobres” e não artisticamente reconhecidas. Segundo o sociólogo Pierre Bourdieu, o sistema simbólico, responsável por construir as visões de mundo que permeiam o homem, como a arte, o mito, a língua e a ciência, é, assim como os meios de produção, um mecanismo de domínio que perpetua visões hegemônicas e valoriza a classe capitalista. O que o autor chama de “capital cultural”, no texto *Escola Conservadora* (2007), constitui um conjunto de conhecimentos que norteiam o meio daqueles que detêm o poder econômico e político; ou seja, para além dos aspectos econômicos, há um favorecimento daqueles que possuem um “bom gosto” e habilidades que estejam em forte afinidade com o que é exigido nas escolas e universidades. Embora o teórico francês apresente o conceito a partir de uma perspectiva educacional, é possível relacionar a um amplo sistema social de valorização de determinadas culturas em detrimento da alienação de outras. Nesse sentido, a assimilação da “alta” cultura é frequentemente associada à ascensão social e econômica, como é desenvolvido por Cabral:

(...) na tentativa de perpetuar a exploração, o colonizador não só cria um perfeito sistema de repressão da vida cultural do povo colonizado, como ainda provoca e desenvolve a alienação cultural de parte da população (...) Como resultado desse processo de divisão ou de aprofundamento das divisões no seio da sociedade, sucede que parte considerável da população, especialmente a “pequena burguesa” urbana ou campesina, assimila a mentalidade do colonizador e considera-se como culturalmente superior ao povo a que pertence e cujos valores culturais ignora ou despreza (CABRAL, 1970, p.7).

O Carnaval é um evento que tem como característica fundamental seu aspecto marginal e, em conjunto com o samba, representa uma cultura que, apesar de sua rica assimilação de sons e elementos culturais heterogêneos, é comumente reduzida à folia e ao seu caráter amistoso. Um encontro de classes sociais distintas que supostamente transforma a hierarquia cultural mencionada em um cenário harmônico de apropriação da cultura carnavalesca. No entanto, a partir do livro *O Mistério do Samba* (2002), de Hermano Vianna, o autor torna evidente o caráter de um processo, que se constrói a partir de um violento apagamento da história de formação desses elementos culturais, assim como as características que incitam a reação à opressão: “A trégua do encontro carnavalesco, no entanto, opera tanto como uma oportunidade de diálogo quanto como um momento de embate, em que algumas hierarquias da sociedade são evidenciadas e entram em choque” (VIANNA, 2002,

p.78). Principalmente quando o samba entra como eixo de formação de um imaginário identitário nacional, tornam-se frequentes as discussões a respeito de ser um gênero formado por diversas influências de grupos e classes sociais, desde negros, ciganos e folcloristas, até intelectuais, brancos e políticos. Trata-se, portanto, do discurso de miscigenação e das controvérsias que lhe incumbe.

É possível compreender o projeto cultural colonizador por meio de uma perspectiva nacional, mais especificamente, da consolidação do samba como uma cultura nacional unificadora. Segundo Vianna, existe um movimento de homogeneização cultural que se estabelece por meio das diversas formas governamentais, mais autoritárias ou mais abertas, em que se busca apagar elementos e características regionais para forjar uma identidade nacional bem definida: “podemos mesmo interpretar a transformação do samba em música nacional (e a de uma determinada cultura popular em cultura nacional) como uma dessas respostas no plano cultural” (VIANNA, 2002, p.56). Assim, a assimilação cultural de povos que coexistiam dentro do território brasileiro fazia parte de um projeto político de controle nacional. Ainda que não se deva ignorar os enriquecimentos que influências externas possam oferecer, como bem afirma Cabral a respeito da possibilidade de assimilar a cultura colonizadora (CABRAL, 1970, p.3), é preciso atentar que as “boas intenções” da valorização do samba pelas classes dominantes estão

revestidas, também, de violências culturais que se traduzem no apagamento de elementos regionais e históricos; em outras palavras “Absorver é também, em múltiplos planos, ser absorvido” (FANON, 1968, p.118). Tendo isso em vista, as elites nacionais brasileiras, que historicamente sempre adotaram a cultura colonizadora europeia e metropolitana em detrimento da nacional, estão em consonância com o projeto de dominação que se desempenha desde o período colonial e permanece até hoje a partir da formação de uma cultura nacional fortemente voltada para o estrangeiro. O processo de reivindicação de uma cultura local, pertencente a um povo oprimido é, nesse sentido, também um processo de descolonização.

O teórico Frantz Fanon, em *Os Condenados da Terra* (1968), explica que o “mundo colonial” é um mundo cindido, onde não há uma conciliação possível, visto que esse processo de ruptura se constrói a partir de sistemáticas violências dos colonizadores. Essa percepção dicotômica é traduzida nos versos de Neves, quando canta que, em um momento revolucionário, “O tema do enredo vai ser a cidade partida/ No dia em que o couro comer na avenida”. É possível estabelecer uma estreita relação entre a assimilação pretensiosamente pacífica do samba pelas camadas privilegiadas da população e a música de Wilson das Neves. Os versos que constituem o refrão da letra aludem ao evento do Carnaval como uma manifestação livre de confrontos, que ocorre com a participação da popu-

lação dos morros. No entanto, o artista também se refere a um momento único, quando essa classe marginalizada nas periferias desce para o asfalto e encontra os habitantes pertencentes às áreas valorizadas da cidade. A música, no entanto, incita a possibilidade desse encontro fora de um ambiente de folia:

O dia em que o morro descer e não
[for carnaval
Não vai nem dar tempo de ter o
[ensaio geral
E cada uma ala da escola será uma
[quadrilha
A evolução já vai ser de guerrilha
E a alegoria, um tremendo arsenal
(NEVES, 1996).

O caráter de explícita violência que se engendra na letra do sambista está plenamente de acordo com o argumento de Fanon a respeito do processo de libertação de um povo. Para o teórico, o processo de descolonização é necessariamente violento, pois o domínio colonial não dá margem para uma coexistência pacífica. É um movimento de transposição que exige luta armada e, como das Neves apresenta, uma “guerrilha”. A contraposição entre o carnaval “pacífico” e a revolução violenta que se constrói nos versos do refrão induz a um questionamento passível de discussão: existe, de fato, uma dicotomia entre essas duas manifestações populares? Para Davis, a cultura é uma peça fundamental para o desencadeamento das lutas por mudança; “deve-se explorar essa tradição, compreendê-la, reivindicá-la” e tirar a sustentação cultural fundamental para uma

contraofensiva às instituições capitalistas monopolistas (DAVIS, 2017, p.137). Assim como a escritora norte-americana, Cabral ressalta a importância de uma cultura consciente e emancipada para o desenvolvimento da luta armada, que resultará, por conseguinte, na sobreposição de limites estruturais para o desenvolvimento da própria cultura (CABRAL, 1970, p.12). A partir dessa perspectiva, o Carnaval, o samba e a luta armada andam juntos e, por isso, pode-se pensar em um dia em que o morro descer, for Carnaval, mas também luta; algo se traduz pela forte relação que se configura no restante dos versos do sambista: “rajada de fogos” e “escopeta, metralha, granada e fuzil”; “ala” e “quadrilha”; “evolução” e “guerrilha”; “alegoria” e “arsenal” etc.

Conclusão

Por fim, pode-se observar que a música de Wilson das Neves apresenta diversos elementos passíveis de uma reflexão sobre colonialidade, emancipação cultural e luta revolucionária. Somente a partir do gênero em que se insere, percebe-se um complexo cenário histórico que está fortemente associado à população negra moradora dos cortiços e oprimida por heranças escravocratas, além de sucessivos e sistemáticos domínios colonialistas. Não é possível, neste ensaio, abordar senão alguns pontos-chaves que são mais bem discutidos e teorizados em outras obras. Nas palavras de Fanon, “o homem colonizado que escreve para seu povo deve, quando utiliza o

passado, fazê-lo com o propósito de abrir o futuro, convidar à ação, fundar a esperança” (FANON, 1968, p.193). Assim, torna-se fundamental o esforço por manter vivo esse tema em um momento político no qual o movimento de apagamento e violência cultural são avassaladores. E, neste contexto, músicas como a de Wilson das Neves aparecem como sinais de esperança, mas, principalmente, de resistência.

Referências

BOURDIEU, Pierre. A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e a cultura. *In: Escritos de Educação*. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 39-64.

CABRAL, Amílcar. *Libertação nacional e cultura*. Conferência pronunciada no primeiro Memorial dedicado ao Dr. Eduardo Mondlane, Estados Unidos da América, 1970. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/mukanda/libertacao-nacional-e-cultura>. Acesso em: 18 de out. de 2021.

DAVIS, Angela. A arte na linha de frente: a cultura como mandato do povo. *In: Mulheres, cultura e política*. São Paulo: Boitempo, 2017.

FANON, Frantz. Sobre a violência. *In: Os condenados da terra*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.

TROTTA, Felipe. *O samba e suas fronteiras: “Pagode romântico” e “samba*

de raiz” nos anos 1990. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 4a ed., 2002.

WILSON das Neves fala sobre biografia em entrevista exclusiva. *Catraca Livre*, 2019. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/samba-em-rede/wilson-das-neves-fala-sobre-biografia-memorias-de-um-imperador-o-sorte-em-entrevista-exclusiva/>. Acesso em: 03 de nov. de 2021.

Rupturas e continuidades no romance de trinta do nordeste: uma análise literária de *O Quinze*

JOSÉ WELLINGTON DIAS SOARES

Graduado em Letras/Português pela UECE. Especialista em Investigação Literária pela UFC. Mestre em Literatura pela UFC. Doutor em História pela UFMG. Pós-Doutor em História Social pela UFC. Professor Adjunto do curso de Letras da FECLESC/UECE. Professor do Mestrado Interdisciplinar em História e Letras (FECLESC/UECE).

RESUMO

Em um cenário de embates ideológico, político e cultural na década de 1930, grandes autores nordestinos da chamada “geração de 30” ganharam projeção nacional com seus romances de denúncia social. Foram consagrados pelo sistema literário: Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos. A historiografia literária costuma associar as obras desses escritores a diferentes correntes literárias: naturalismo, realismo e modernismo; além de apontar elementos regionalistas. As diversas tentativas de denominar o romance de 30 evidenciam menos uma contradição da crítica e da historiografia do que a complexidade que encerra a narrativa desse grupo de escritores, que são bem diferentes também entre eles. O que pretendemos discutir e analisar é até que ponto o romance nordestino desse período representa continuidade ou estranhamento (no sentido de descontinuidade ou novidade) em relação aos movimentos literários precedentes, com a finalidade de compreender o significado e

o lugar dele na história da literatura brasileira. Para alcançar o nosso objetivo, partiremos da análise do texto literário e da leitura da crítica e historiografia literária, em especial, de Luís Bueno (2015) e Antonio Candido (2000).

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Romance de 30 do Nordeste. *O Quinze*. Crítica.

ABSTRACT

In a scenario of ideological, political and cultural clashes in the 1930s, great northeastern authors of the so-called “generation of 30” gained national prominence with their novels of social denunciation. The following were consecrated by the literary system: Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego and Graciliano Ramos. Literary historiography usually associates the works of these writers with different literary currents: naturalism, realism and modernism; besides pointing out regionalist elements. The various attempts to name the novel 30 show less a contradiction

in criticism and historiography than the complexity that encloses the narrative of this group of writers, who are also very different among them. What we intend to discuss and analyze is to what extent the northeastern novel of this period represents continuity or estrangement (in the sense of discontinuity or novelty) in relation to previous literary movements, in order to understand its meaning and place in the history of Brazilian literature. To achieve our goal, we will start from the analysis of literary text and the reading of literary criticism will start from the analysis of the literary text and the reading of literary criticism and historiography, especially Luís Bueno (2015) and Antonio Candido (2000).

Keywords: Brazilian Literature. Novel of 30 from the Northeast. *O Quinze*. Criticism.



Introdução

A década de 1930 é historicamente um período de grandes mudanças no Brasil. É nessa década que temos o surgimento do Partido Comunista Brasileiro (PCB), da Ação Integralista Brasileira (AIB), o acirramento da polarização política entre comunistas e anticomunistas, e a ascensão do populismo de Vargas ao poder até chegarmos ao regime do Estado Novo. No campo das letras, esse clima de dicotomias e disputas não foi diferente. Cristalizou-se a ideia da polarização “romance social” *versus* “romance intimista”, duas vertentes literárias que divergiam totalmente uma da outra e tinham propostas ideológicas bastante distintas. Esse clima de disputa atingia não só os escritores, mas também os críticos literários que, por vezes, enalteciam uma obra muito mais por sua construção ideológica do que por seus valores estético/literários.

Se, de um lado, os romances intimistas se voltavam para questões como a fé, a espiritualidade, a crença do homem em Deus e na redenção do indivíduo, de outro, os romances sociais tinham propostas que aspiravam ser revolucionárias. Eram obras com tom de denúncia de um sistema fundiário em crise e falência, engajadas em tratar do homem do campo como um sujeito explorado dentro de um sistema estratificado e que necessitava unir-se para buscar, na coletividade, a esperança de mudanças no Brasil, sobretudo, do Nordeste. Portanto, buscavam introduzir na literatura os problemas sociais e aspectos culturais

de outras regiões do país, longe da urbanização crescente dos centros de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Não podemos esquecer que *Macunaíma* (obra de Mário de Andrade), ícone do Modernismo, foi publicado em 1928, no mesmo ano de *A Bagaceira*, mas este é que é considerado pela historiografia como o iniciador do romance de 1930, talvez por apresentar uma temática regionalista, muito valorizada no campo intelectual da época. Por outro lado, Oswald de Andrade, autor de *Serafim Ponte Grande* (1933), continuou a escrever ficção em prosa até o final da década de 1940, seguindo sempre os preceitos estéticos do Modernismo de 1922, e, em vários depoimentos, rivalizava com o modo de construção do romance nordestino, não devido às ideias sociais, mas à forma de expressão da narrativa. Afinal, Oswald disse que sua obra nunca se isentou da denúncia social: “Nós também trazíamos nas nossas canções, por debaixo do futurismo, a dolência e a revolta da terra brasileira” (ANDRADE, 1991, p.4).

Nesse cenário complexo e rico, cuja pluralidade de propostas literárias e ideológicas enriquecia os debates nos jornais e revistas, ainda eram publicados até o final da década de 1930 romances de autores que vinham escrevendo desde o século XIX, defendidos, inclusive, por uma crítica conservadora, tanto no que diz respeito à arte como às ideias políticas. Lúcia Miguel Pereira menciona, por exemplo, entre esses remanescentes: Coelho Neto, Afrânio Peixoto, João do Rio, Júlia Lopes de Almeida, Artur

Azevedo, Xavier Marques (1957, p.255-281); sem mencionar a importante obra de Lima Barreto, que faleceu precocemente em 1922.

É nesse cenário de embates que grandes autores nordestinos da chamada “geração de 30” ganharam projeção nacional. Foram consagrados pelo sistema literário: Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos. A historiografia literária costuma associar as obras desses escritores a diferentes correntes literárias: naturalismo, realismo e modernismo; além de apontar elementos regionalistas, que ora estão no movimento romântico, ora estão no movimento [regionalista] de Gilberto Freyre. Luís Bueno prefere se referir a ele como romance social, em contraposição ao romance intimista da mesma época.

As diversas tentativas de denominar o romance de 30 evidenciam menos uma contradição da crítica e da historiografia do que a complexidade que encerra a narrativa desse grupo de escritores, que são bem diferentes também entre eles. O que pretendemos discutir e analisar é até que ponto o romance nordestino desse período representa continuidade ou estranhamento (no sentido de descontinuidade ou novidade) em relação aos movimentos literários precedentes, com a finalidade de compreender o significado e o lugar dele na história da literatura brasileira.

Para a análise crítica dos elementos literários, para fins de constatação de aspectos de continuidade e descontinuidade, trabalharemos com o ro-

mance *O Quinze* (1930). Essa obra é uma das que estão no eixo da polarização política, segundo Luís Bueno, em seu famoso livro *Uma história do romance de 30*.

O Quinze

Rachel de Queiroz foi uma das figuras mais emblemáticas da literatura brasileira do século XX. Sua obra é lida até hoje como visionária ao tratar de alguns temas considerados modernos e que são discutidos até os dias atuais, como a atuação da mulher na política do país, por exemplo.

A relação da vida pública de Rachel de Queiroz com suas obras literárias é muito discutida. Com posicionamentos políticos bem opostos ao longo de sua vida – indo de filiada ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), na década de 1930, a apoiadora de Castelo Branco, nos primeiros anos da ditadura civil-militar brasileira – a relação do público com os posicionamentos políticos da autora divide opiniões dentro e fora da academia.

Outro ponto de dualidade quanto a tentar entender e estabelecer relações entre a vida e a obra de Rachel de Queiroz é a sua compreensão no que se refere à mulher e ao feminismo. Lendo os romances da autora, é notório o protagonismo que Rachel dá às mulheres, como bem colocou Gomes: “a autora constrói uma galeria de personagens que não aceitam o destino de mulher, pois optam por viver fora das regras do patriarcado” (2010, p.45). No caso de *O Quinze*, a protagonista é uma mulher que prezava por

sua liberdade, não pensava em se casar e ter filhos, além de ter formação intelectual voltada para leituras de cunho socialista e uma vontade de ajudar aos que necessitavam. Discutiremos o significado de Conceição na narrativa posteriormente.

A narrativa de *O Quinze* retrata menos o drama da terra, ou a luta entre o homem e a terra, numa perspectiva euclidiana, como é de costume a crítica afirmar, do que o drama humano diante da seca. É, certamente, um livro sobre a seca, e o título da obra evidencia bem isso, embora haja outros elementos que merecem destaque. Logo, a luta entre o homem e a terra esturricada pelo sol causticante é apenas um aspecto das muitas facetas que uma grande seca causa na população nordestina – sobretudo na população menos favorecida, como é o caso de Chico Bento e sua família, assim como de todos os que são contidos no Campo de Concentração, uma espécie de barricada levantada na entrada da cidade de Fortaleza para evitar a invasão dos sertanejos.

Essa população é vitimada de forma letal. No final do livro, o leitor se depara com o número alarmante de mortos devido à seca: “E novembro entrou, mais seco e mais miserável, aafiando mais fina, talvez por ser o mês de finados, a imensa foice da morte” (QUEIROZ, 2008, p.130). Dona Inácia, avó de Conceição, de volta a Quixadá logo após o fim da seca, inquiria acerca dos conhecidos e obtinha as seguintes respostas:

Dona Inácia perguntava a cada um pela família, pelos parentes: - a mulher, os irmãos, comadre fulana, como estavam... E quase todos respondiam tristemente às interrogações consecutivas...

- Morreu...

- Embarcou... (QUEIROZ, 2008, p.150).

A paisagem mudava: “e tudo era verde, e até o céu, periquitos verdes esvoaçavam gritando” (p.151). Entretanto, as condições de vida dessa população continuavam as mesmas: “Mas a triste realidade duramente ainda recordava a seca” (p.152). É claro que a luta do homem com a terra está presente na narrativa de duas maneiras: primeiro, na tentativa de produzir alimentos, como forma de lucros e como forma de sustento para a própria família, conforme percebemos na passagem a seguir:

O que desolava Vicente, o que enchia seu coração enérgico de um infinito desânimo, era a triste certeza da inutilidade do seu esforço. Em vão, mal amanhecia, iniciava a labuta, sem descanso, e atravessava o dia todo no duro vaivém do serviço sem tréguas, cavando aqui uma cacimba, consumindo partidas de caroço de algodão, levantando, com suas próprias mãos, que o labor corajoso endurecera, as reses caídas de fraqueza e de sede. Parecia, entretanto, que o sol trazia dissolvido na sua luz algum veneno misterioso que vencia os cuidados mais pacientes, ressequia a frescura das irrigações, esterilizava o poder nutritivo do caroço, com tanto custo obtido. As reses secavam como se um parasita interior lhes absorvesse o sangue e lhes devorasse os músculos, deixando apenas a dura armação dos ossos sob o disfarce miserável do

couro puído e sujo (QUEIROZ, 2008, p.124).

O trecho acima é um formidável quadro da ação humana, da luta pela sobrevivência do sertanejo agricultor diante do poder avassalador da seca. Mostra a impossibilidade de trabalhar e de produzir qualquer gênero alimentício numa situação calamitosa: sem água e com um sol impiedoso.

Não há como negar o realismo presente nessa cena, no sentido de mostrar a realidade como ela é de fato, apresentando o comportamento humano em sua objetividade e a sociabilidade das relações de trabalho no meio rural nordestino. Não existe, entretanto, o exagero naturalista, nem a intenção de fazer um registro como uma defesa de tese. Percebemos isso graças à construção da narrativa: a linguagem do narrador expressa uma imagem vivenciada pela experiência e compartilha o sofrimento do personagem, diferentemente de quem registra o fato à distância, friamente, a partir da pesquisa documentária ou da investigação social.

A figura do narrador do romance de 30 do Nordeste, que se identifica ou se sensibiliza com a perspectiva do outro, mesmo não pertencente à mesma classe social do personagem, corresponde a um dos elementos literários que marcam o lugar específico desse romance na história literária brasileira. Apesar de apresentar uma estrutura linear, com começo, meio e fim, que remonta à tradição romanesca do século XIX, o modo de construção desse narrador é um dos motivos

de o romance nordestino se afastar da perspectiva da narração naturalista, cujo narrador não tomava parte dos conflitos dos personagens, visto que tinha a pretensão de ser objetivo e científico.

Os personagens no romance naturalista, por sua vez, não são considerados em sua autonomia em relação ao meio, pois o escritor não percebe a perspectiva dialética das relações cotidianas, isto é, não considera a visão subjetiva do sujeito nas relações objetivas da vida social. O autor do romance naturalista não aprofunda, pois, a subjetividade de seus personagens no contexto da vida objetiva. Sendo assim, não revela as contrações sociais embutidas na sociedade capitalista, nem a possibilidade de ruptura com o modelo de sociabilidade vigente, pois naturaliza as ações humanas de exploração.

A objetividade narrativa do Naturalismo é falsa ou, pelo menos, superficial. Ela garante o alcance do real, mas se restringe à descrição do meio e dos fatos. Não atinge a realidade das lutas de classes sociais no seio da sociedade capitalista. Na estética naturalista, em sua busca do “fenômeno puro”, falta-lhe o “elemento dramático”, conforme Georg Lukács escreve no seu famoso ensaio “Narrar ou descrever?” (*In*: 2010, p.156).

Ao contrário, o autor do romance de 30 do Nordeste desenvolve uma narrativa que trabalha uma relativa subjetividade dos personagens, capaz de evidenciar a dramaticidade humana nas situações da vida objetiva: seja pela memória (José Lins do Rego), seja

pelo discurso indireto livre como forma de aprofundamento psicológico (Graciliano Ramos), seja pela simpatia pelos pobres (Jorge Amado), ou seja ainda pela experiência de viver numa fazenda no sertão do Ceará (Rachel de Queiroz).

Como percebemos no trecho supracitado, se não podemos reduzir a narrativa de *O Quinze* à seca, pois há outros elementos presentes no livro, não podemos, por outro lado, desprezá-la como o aspecto principal, pois todos os acontecimentos e infortúnios da história acontecem devido à seca de 1915, fato verídico que impactou fortemente a vida de muitos sertanejos cearenses. Entretanto, ela não funciona na narrativa como uma tese segundo a qual o meio exterior determina o destino de todos. Devido a ela (mas não só a ela), as pessoas sofrem as mazelas sociais, sem necessariamente caírem na degeneração de caráter presente no romance naturalista.

O sol causticante ambienta todas as cenas da narrativa, sempre presente como o grande algoz dos povos do sertão nordestino. No livro, a seca tem várias faces: a fome, a morte de pessoas pobres, o êxodo rural, o Campo de Concentração em Fortaleza, as relações de favor, a sobrevivência penosa dos pequenos fazendeiros, a luta constante pela vida, as formas de esmola e caridade, e a luta entre o homem e a terra, conforme vimos na citação anterior.

Numa narrativa em que o centro da mobilidade social é a seca, não poderia faltar a paisagem árida e tórrida do sertão nordestino, com sua

escassez vegetal e animal, um calor e uma luz que invadem tudo e todos:

Novamente a cavalo no pedrês, Vicente marchava através da estrada vermelha e pedregosa, orlada pela galharia negra da caatinga morta. Os cascos do animal pareciam tirar fogo nos seixos do caminho. Lagartixas davam carreirinhas intermitentes por cima das folhas secas no chão que estalavam como papel queimado. O céu, transparente que doía, vibrava, tremendo feito uma gaze repuxada. Vicente sentia por toda parte uma impressão ressequida de calor e aspereza. Verde, na monotonia cinzenta da paisagem, só algum juazeiro ainda escapo à devastação da rama; mas em geral as pobres árvores aparecem lamentáveis, mostrando coros dos galhos como membros amputados e a casca toda raspada em grandes zonas brancas. E o chão, que em outro tempo a sombra cobria, era uma confusão desolada de galhos secos, cuja agressividade ainda mais se acentuava pelos espinhos (QUEIROZ, 2008, p.17-18).

Essa cena salta aos olhos do leitor como uma pintura, em que o elemento humano (Vicente) está no centro da tela. No entanto, há a sugestão do movimento do galope do cavalo (“Vicente marchava”), parecendo uma cena cinematográfica que introduz o herói no cenário em que a história vai se desenvolver. Ainda que apareçam outras descrições da paisagem no romance, a função literária delas está longe do objetivo das descrições naturalistas, uma vez que, ao contrário destas, a paisagem sertaneja não traduz a causa primeira da decadência social das pessoas. Ao contrário, em *O Quinze*, paisagem e personagem inte-

gram-se harmoniosamente, de modo que não há diminuição da subjetividade do último frente ao espaço árido e inóspito. É justamente a partir dessa relação entre personagem e paisagem que Antonio Candido vai mostrar como se dá a filiação entre o moderno romance de trinta ao regionalismo dos escritores românticos:

O regionalismo dos românticos, ao contrário, distinguindo a qualidade respectiva do homem e da paisagem, constitui, na sua linha-tronco, uma das melhores direções de nossa evolução literária, vindo, através de Domingos Olímpio, ramificar-se no *moderno* romance, sobretudo no galho nordestino, onde vemos a região condicionar a vida sem sobrepor-se aos seus problemas específicos. Por isso, o regionalismo – o verdadeiro e fecundo – que aparece nesta fase com Bernardo Guimarães, teve a importância que lhe reconhecemos em capítulo anterior (CANDIDO, 1993, p.192).

Entretanto, em *O Quinze*, a escritora introduz os problemas econômicos e sociais no contexto de uma das secas mais longas da história do Ceará, conforme percebemos na passagem: “Sem legume, sem serviço, sem meios de nenhuma espécie, não havia de ficar morrendo de fome, enquanto a seca durasse” (QUEIROZ, 2008, p.31). A ideia de denúncia social da seca é reforçada, no romance, quando a narrativa mostra, por outro lado, a parcela da população abastada que passa a seca de forma bem menos dolorosa que os pobres, como dona Marocas, Conceição e sua avó, que viajam para suas respectivas residências em Fortaleza. A própria família de Vicente, que

permanece em Quixadá, não sente financeiramente as perdas causadas pela seca. Inclusive, a irmã dele pede que lhe compre um vestido novo durante sua viagem a Fortaleza.

Na citação abaixo, vemos claramente o esquema sobre a venda de passagens para os retirantes, envolvendo o dinheiro público – outra denúncia registrada pelo romance:

Chico Bento foi saindo.

Na porta, o homem ainda o consolou:

– Pois se quiser esperar, talvez se arranje mais tarde. Imagine que tive de ceder cinquenta passagens ao Matias Parano, que anda agenciando rapazes solteiros para o Acre!

Na loja do Zacarias, enquanto matava o bicho, o vaqueiro desabafou de raiva.

– Desgraçado! Quando acaba, andam espalhando que o governo ajuda os pobres... Não ajuda nem a morrer!

O Zacarias segredou:

– Ajudar, o governo ajuda. O preposto é que é um ratuino... Anda vendendo as passagens quem dar mais... (...)

– Cambada ladrona! (QUEIROZ, 2008, p.35).

Até então não havia, na literatura brasileira, um personagem representante das classes subalternas, que resumisse a elite econômica do Brasil: “Cambada ladrona!”. Sendo-lhe negada a passagem, Chico Bento resolve fazer a viagem a Fortaleza a pé. Dessa forma, ele, a mulher, uma cunhada e cinco filhos partem de Quixadá para Fortaleza, numa verdadeira caminhada ao flagelo.

Entretanto, ao contrário do que afirma a crítica literária, de forma ge-

neralizada, acerca do estilo dos autores nordestinos, a linguagem de Rachel de Queiroz não é árida e seca como a paisagem esturricada. Embora haja uma identificação entre o narrador e o espaço em que ocorre a história, o estilo simples expressa a denúncia social, de modo que a subjetividade torna-se presente o tempo todo na apreensão da objetividade social, mesmo “quando a miséria da seca enlouquecesse as criaturas...” (QUEIROZ, 2008, p.38).

No plano da estrutura narrativa, não há novidade, de fato, pois ela se desenvolve conforme os padrões estabelecidos no século XIX: com começo, meio e fim. Entretanto, notamos que existem dois núcleos narrativos, que em alguns momentos do livro se misturam. Um núcleo se desenvolve com a retirada de Chico Bento e sua família de Quixadá até o Campo de Concentração em Fortaleza, onde consegue uma passagem de navio para São Paulo. Esse núcleo corresponde à saga do nordestino, à sua luta pela vida e à penosa retirada de suas terras, em busca de sobrevivência. No diálogo abaixo, Chico Bento fala a um compadre sobre como foi largado pela proprietária da fazenda, fato que o motivou ao êxodo:

- Então, compadre, que foi isso? A velha largou você?
- Ela não quis tratar do gado mode a seca, e mandou abrir as porteiras... E eu fiquei sem ter o que fazer. A morrer de fome lá, antes andando... O delegado quase deixou cair o cachimbo, num assombro:

- Não diga isso, compadre, não é possível! Deixar morrer aquele gado todinho, sem pra quê!
- Pois mandou soltar no dia de São José! Eu ainda esperei obra duma semana... (QUEIROZ, 2008, p.89).

O impressionante desse fato, ao lado da frieza e insensibilidade da fazendeira, é a honestidade do vaqueiro: por que ele não se apropriou de algumas reses para aproveitar a carne, ou mesmo vendê-las como fez com sua única vaca? Os personagens nem sequer cogitam essa possibilidade. No entanto, podemos perceber a crítica velada da narrativa a respeito do acontecido, que proporcionou uma “miséria esquelética e esfarrapada do retirante” (p.89), e a perda de dois filhos durante a viagem. É através do seu olhar oprimido, derrotado e sem perspectiva, que vemos o flagelo do Campo de Concentração:

- Era de tardinha. E quando Conceição saiu, ele ficou ali, imóvel, estirado no chão, fitando a miséria tumultuosa do Campo, que toda se agitava naquela hora de crepúsculo. O sol poente se refletia vermelho nos trapos imundos e nos corpos descarnados (QUEIROZ, 2008, p.116).

O segundo núcleo narrativo gira em torno das relações de Conceição e Vicente, que possuem um sentimento mútuo, mas enfrentam a diferença ideológica, pois são representantes de mundos diferentes: o campo e a cidade, conforme vemos na passagem em que Conceição vê Vicente entrando na sala com sua roupa de couro e “perneiras ajustadas ao relevo poderoso das pernas”: “A Conceição, pareceu

que uma rajada de saúde e força invadia subitamente a sala, purificando-a do falsete agudo do gramofone, das reviravoltas estilizadas dos dançarinos” (QUEIROZ, 2008, p.21).

A narrativa constrói-se em meio a inúmeras dualidades. A mais lembrada destas é a dicotomia campo *versus* cidade. O campo representando a luta pela manutenção das fazendas que restam, a cidade representando o porto seguro procurado como redenção daqueles que perderam seus empregos e moradias nas fazendas. Em contrapartida, temos a travessia de Chico Bento e sua família, que representa a busca de uma vida melhor na cidade, após a frustração no campo.

Nesse plano narrativo, a escritora desenvolve o relacionamento vacilante entre Conceição, professora e formada na Escola Normal, e o vaqueiro Vicente, filho do Major e de Dona Idalina. Mais do que um idílio romântico, a relação conflituosa entre os dois se dá pela diferença ideológica, tema muito debatido na década de 1930, conforme vemos em Luís Bueno (2015). Além de ocuparem lugares diferentes (Conceição/cidade e Vicente/campo), eles são incompatíveis no campo ideológico. Assim Conceição é apresentada, logo no primeiro momento:

Conceição tinha vinte e dois anos e não falava em casar. As suas poucas tentativas de namoro tinham-se ido embora com dezoito anos e o tempo de normalista; dizia alegremente que nascera solteirona. (...) Até chegara a se arriscar em leituras socialistas, e justamente dessas leituras é que lhe saíram as piores das

tais *ideias*, estranhas e absurdas à avó (QUEIROZ, 2008, p.13-14).

Leitora assídua e professora primária, Conceição pouco a pouco vai se envolvendo em ajudar os retirantes que chegavam, aos montes, ao Campo de Concentração. Embora ela não questionasse os motivos da pobreza extrema, aprofundada pela seca, restringindo-se às ações de caridade e às relações de favor e apadrinhamento, presentes na sociedade patriarcal e aristocrática, a personagem representa uma espécie de alter ego da escritora: idealista e socialista. Então, desde o início, os atributos de Conceição são apresentados ao leitor como representantes da intelectualidade, que toma uma oposição ideológica progressista e altruísta no romance. A própria personagem mostra os fundamentos de suas ideias, retiradas não de um romance – leitura para moças burguesas, mas de “um livro sério, de estudo”. Assim ela responde à avó sobre o livro que estava lendo: “Trata da questão feminina, da situação da mulher na sociedade, dos direitos maternais, do problema...” (QUEIROZ, 2008, p.131).

Apesar de o leitor se deparar, algumas vezes, com Conceição e sua avó Inácia divergindo sobre alguns assuntos (o casamento, o papel da mulher na sociedade, a leitura, a cidade), cabe a Vicente representar o grande contraponto ideológico à Conceição. Os dois formam um duplo oposto que estrutura um núcleo importante do romance, correndo em paralelo com o núcleo narrativo em torno da viagem fatídica de Chico Bento. Logo, as “tais

ideias, estranhas e absurdas à avó”, afinal esta é comparada “àquelas senhoras de *alma azul*, de que fala o Machado de Assis” (QUEIROZ, 2008, p.84), encontram resistências veladas, o tempo todo, ao comportamento individualista de Vicente, conforme podemos perceber nesse trecho: “Pois eu, não! Enquanto houver juazeiro e mandacaru em pé e água no açude, trato do que é meu! Aquela velha é doida! Mal empregado tanto gado bom!” (QUEIROZ, 2008, p.16).

A fala de Vicente está no segundo capítulo, logo em seguida à apresentação dos atributos de Conceição. A partir de então, a escritora desenvolve o núcleo narrativo em torno do complicado relacionamento entre eles, cujo jogo de aproximação e distanciamento serve à técnica narrativa para sugerir a polarização ideológica. Todavia, essa oposição está perceptível apenas nas ações e atitudes dos personagens. Eles, em nenhum momento, têm consciência de suas intenções, por isso, não compreendem o motivo das incertezas e desencontros. Há uma paixão, uma atração física entre eles, mas o estilo de vida, a visão de mundo e a forma como agem na seca são bem diferentes. Esses elementos, presentes na fatura do texto, dialogam com um acontecimento histórico presente na década de trinta, entre os intelectuais: a polarização ideológica. Assim, a construção da personagem Conceição insere a ideologia política da escritora no contexto da obra literária, conforme acontecia entre os romancistas sociais da época.

No final do livro, o desfecho da narrativa mostra justamente de que forma se dá o fim do relacionamento entre Conceição e Vicente. A seca acabara havia algum tempo, e a vida econômica voltava à normalidade. O leitor não tem mais notícias de Chico Bento e sua família, que tinham viajado para São Paulo. Esse trecho mostra a atmosfera alegre de Quixadá, bem diferente do ambiente trágico da seca que abre a narrativa: “O povo se apinhava na avenida, o dinheiro circulava alegremente, as lâmpadas de carbureto espargiam sobre o burburinho focos de luz, muito branca, que tornava baço e triste a cara afilada da lua crescente” (QUEIROZ, 2008, p.154). Nesse momento, Conceição estava juntamente com a população quixadaense na quermesse da praça principal da cidade, quando diz a um conhecido as seguintes palavras:

– Ora o amor!... Essa história de amor, absoluto e incoerente, é muito difícil de achar... eu, pelo menos nunca o vi... o que vejo, por aí, é um instinto de aproximação muito obscuro e tímido, a que a gente obedece conforme as conveniências... Aliás, não falo por mim... que eu, nem esse instinto... Tenho a certeza de que nasci para viver só... (QUEIROZ, 2008, p.155-156).

A confissão de Conceição tem, é certo, um tom de ressentimento, devido a algumas atitudes de Vicente ao longo da narrativa, mas mostra a frieza dela no final, principalmente quando ele desaparece no meio das pessoas na praça. Se a tragédia da seca terminou com a chuva e a volta da

economia, conforme registrado no romance, o drama pessoal de Conceição continua vivo no final da narrativa. Por outro lado, a passagem acima evidencia a compreensão de Rachel de Queiroz quanto ao papel da mulher na vida social. Lendo os romances da autora, é notório o protagonismo que ela dá às mulheres. Como bem colocou Gomes, a autora constrói “uma galeria de personagens que não aceitam o ‘destino de mulher’, pois optam por viver fora das regras do patriarcado” (2010, p.45). Poderíamos dizer que ela constrói uma nova identidade feminina, cuja ação está envolvida com as causas sociais dos trabalhadores. Personagem análoga à Conceição, só vamos encontrar, antes de 1930, no romance de Lima Barreto. Olga, em *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), tem semelhante empenho em ajudar as pessoas desamparadas pelo Estado, e critica o casamento como instituição que oprime a mulher de várias formas.

No caso de *O Quinze*, a protagonista é uma mulher que prezava por sua liberdade, não pensava em se casar e ter filhos, além de ter formação intelectual voltada para leituras de cunho socialista e a vontade de ajudar os que necessitavam. Entretanto, isso não significa uma defesa do feminismo por parte da escritora, e sim um posicionamento ideológico em favor das ideias políticas socialistas, comum entre os romancistas nordestinos de 1930. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda:

A aversão de Rachel de Queiroz pelo feminismo decorreu de dois aspectos primordiais: primeiro, porque, engajada no Partido Comunista, seus ideais se distinguiram e se distanciavam dos ideais feministas, identificados com a política getulista. Segundo, porque Rachel considerava que a maioria das escritoras de sua geração representava, literariamente, o velho, o estilo ainda romântico e adocicado. Não é por acaso que o seu romance de estreia tenha sido considerado por alguns críticos como “livro de macho”, por causa do estilo seco, sem sentimentalismos, sem nobreza moral, sem grandeza (HOLLANDA *apud* OLIVA, 2014, p.392).

Contudo, não podemos negar o fato de Conceição ser a personagem central da história. Seus dilemas são um retrato do clima polarizado e dual em que não só as mulheres, como também a sociedade civil como um todo, estavam imersas na década de 1930.

No plano do estilo ou da expressão, *O Quinze* avança em relação aos romances do século XIX, pois a linguagem que narra os fatos se desenvolve conforme a realidade abordada, mas filtrada pela subjetividade do narrador, cuja impressão é comunicada ao leitor sem o convencionalismo naturalista, mas também sem o experimentalismo da linguagem cultivado pelo Modernismo. Apesar de sua singeleza, essa linguagem tem a capacidade de comunicar a aspereza da realidade nordestina atingida pela seca, de forma a impactar o leitor com a história contada. Na citação abaixo, percebemos uma narrativa cuja linguagem compactua com a an-

gústia do personagem. É uma pequena mostra de como o narrador está próximo do personagem, da sina, da vida e do sofrimento dele, causado pela seca:

O animal trocado com Vicente chegava de manhãzinha. Iria nele até o Quixadá, ver se arranjava as passagens de graça que o governo estava dando. Recebendo o dinheiro do Zacarias da Feira, se desfazendo da burra e matando as criaçõezinhas que restavam, para comerem em caminho, que é que faltava? Nem trem, nem comida, nem dinheiro... (QUEIROZ, 2008, p.32).

A impressão da realidade anunciada nesse trecho decorre da função da linguagem literária do romance. Os três parágrafos curtos comunicam de maneira breve a situação do personagem. À pergunta feita, em forma de discurso indireto livre, o narrador responde com uma ênfase que traduz a condição de desamparo social do retirante: “nem trem, nem comida, nem dinheiro...”. É com essa condição, e completamente abandonado pelo governo (que não apresenta uma política pública para amenizar a situação precária dos sertanejos no enfrentamento da seca), que Chico Bento sai da fazenda Aroeiras, cuja proprietária envia, por carta, a ordem para abrir as porteiras do curral dos animais. O resultado dessa iniciativa fica óbvio nas palavras de João Marreca, vaqueiro da fazenda de Vicente: “E o pessoal dela que ganhe o mundo... Não tem serviço pra ninguém” (QUEIROZ, 2008, p.15).

Encontramos também na narrativa de *O Quinze* um estilo regional cearense que dialoga com as fontes populares. Esse recurso expressivo, presente também em outros romancistas nordestinos, corresponde a uma outra maneira de revelar-se contra o estilo academicista do Naturalismo. Nesse caso, há proximidade com a fala da pessoa comum no seu cotidiano social, mas sem o experimentalismo da linguagem modernista. Aqui notamos que o uso da linguagem popular, como expressão literária, é um elemento importante que é incorporado pelos escritores de 1930, mas corresponde a uma conquista dos modernistas de 1922. Entretanto, a descontinuidade da fala popular entre os dois momentos literários está na diferença do uso que cada grupo faz uso dessa língua cotidiana de pessoas comuns nas suas relações cotidianas.

Na fala dos personagens, percebemos marcas da oralidade e termos regionais específicos da fala cearense, tais como: “mostram até”, “é mesmo que uma pedra”, “quando acaba”, “para que esse enjoo”, “mode eu pedir”. As reticências presentes nos trechos indicam não apenas algo subentendido, mas também a fala entrecortada de uma população subalterna, que, no seu lugar de fala, sente-se acuada diante da calamidade irreversível. A variação linguística entre os personagens, apesar da regionalidade dominante, evidencia a posição de classe social. Então, ao contrário do projeto experimental da linguagem popular na literatura modernista, o uso da fala regional proporciona um contato en-

tre os leitores eruditos do sul e os personagens pobres do nordeste. Portanto, esse recurso tem um sentido político da linguagem do povo no romance social do nordeste.

No que diz respeito à construção dos personagens, Rachel de Queiroz dá ênfase mais à função social deles do que ao aprofundamento psicológico, ao contrário do que ocorria com o romance intimista produzido também na década de 1930. Na verdade, eles se aproximam bastante do personagem tipo, cujo objetivo é evidenciar grupos da população ou classes sociais, presentes nas ações, pensamentos, descrição física, enfim, na construção literária do personagem.

O personagem típico é um dos elementos apontados por Lukács para explicar o que ele entende por realismo literário. Segundo o filósofo húngaro:

A criação de personagens típicos (e de situações típicas) significa, portanto, a figuração concreta das formas sociais: significa um novo renascimento – que não seja pura imitação mecânica – do *pathos* da arte e da estética antigas (LUKÁCS, 2009, p.208).

Dessa forma, a criação de um personagem típico, atuando numa situação típica, em que a dialética entre o sujeito e o social possa ser revelada, corresponde a um dos aspectos que Lukács considera para que um romance seja realista.

Chico Bento, por exemplo, representa todos os sertanejos retirantes que são forçados a sair de seu lugar, de suas origens, de seu trabalho, para

tentar sobreviver, com sua família, em outro lugar. A figura do retirante, inclusive, presente em outros romances nordestinos da época, tornando-se um ícone de um nordeste flagelado, cujas condições econômicas e sociais dependiam bastante de ajuda do governo federal (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011). Assim, existe um plano narrativo dedicado à retirada de Chico Bento e de sua família, cujo destino reflete a de outros muitos retirantes durante a seca de 1915.

Conforme percebemos, então, devemos compreender a obra literária no seu contexto de produção. No caso de *O Quinze*, ele apresenta aspectos narrativos que podem ser considerados modernistas, devido a diversas dualidades que são estabelecidas ao longo do enredo, além das inovações na construção narrativa do romance. A modernidade dessa obra não está simplesmente na continuação dos aspectos estilísticos do Modernismo de 1922, nem da repetição da estrutura narrativa do século XIX – embora possamos encontrar elementos dos dois momentos na construção da história – mas em como a escritora aproveita, conscientemente, aspectos da tradição literária, sem as amarras dos tradicionalistas e sem a vociferação dos modernistas.

Para Antonio Candido, em “Literatura e cultura de 1900 a 1945” (CANDIDO, 2000), o sistema literário brasileiro tem dois momentos decisivos: o Romantismo e o Modernismo. Ele divide a literatura brasileira do século XX em três períodos: 1900 a 1922; 1922 a 1945; e 1945 em diante. A

fase de 1900 a 1922 apareceu como uma literatura de permanência. Conserva e elabora os traços desenvolvidos depois do Romantismo, sem dar origem a desenvolvimentos novos. Uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos (CANDIDO, 2000, p.113).

Reelaborando e aprofundando a dialética do localismo (nacionalismo literário) e do cosmopolitismo (padrões europeus), os escritores de 1922 a 1945 ganham plena autonomia literária em relação a Portugal, concernente, sobretudo, ao meio de expressão estética acerca da brasilidade. Nesse sentido, afirma Antonio Candido:

O nosso modernismo importa essencialmente, em sua fase heróica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária. Este sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal e já nem o leva mais em conta, define a originalidade própria do Modernismo na dialética do geral e do particular (CANDIDO, 2000, p.119).

Logo, é nesse contexto a que se refere Antonio Candido, de superação do processo criador na literatura em relação aos modelos expressionais da Europa, valorizando a tradição literária brasileira, que o romance nordestino ganha espaço no sistema literário na década de trinta. A modernidade literária de *O Quinze* está, certamente, nessa consciência literária da jovem escritora Rachel de Queiroz em reunir, na obra, elementos novos e da tradição, de modo que a crítica, se enxer-

gar apenas um lado, limita-se a rótulos do tipo: “neo-naturalismo”, “segunda fase”, “regionalista”.

Nesse período, então, os escritores souberam tratar, sem recalques, a ambiguidade e a mistura de elementos locais e universais que formam a nossa cultura. Por isso, somos “um povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, ameríndias e africanas” (CANDIDO, 2000, p.119). Logo, no plano estético, a narrativa de *Macunaíma* expressa bem esses componentes, de modo que “lendas de índios, ditados populares, obscenidades, estereótipos desenvolvidos na sátira popular, atitudes em face do europeu” (*Idem*, 2000, p.120) não aparecem apenas como temáticas, mas formam também o plano da expressão literária da obra.

É improvável que Rachel de Queiroz tenha lido *Macunaíma* durante o processo de escrita de *O Quinze*, haja vista que são contemporâneos. Inclusive, são obras completamente diferentes na construção dos elementos da narrativa: narrador, personagem, linguagem e estrutura do enredo. O estilo da narrativa modernista consistia na disposição de configurar novas técnicas de expressão artística, como encontramos na “prosa telegráfica e sintética de Oswald de Andrade, nas *Memórias sentimentais de João Miramar*” (CANDIDO, 2000, p.123). Portanto, não há como sustentar a tese de que haja continuidade literária entre o modernismo de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade e os romances nordestinos, conforme a historio-

grafia, na maioria das vezes, defende, pois são completamente díspares. Entretanto, se não há relação direta entre a narrativa do Modernismo da “fase heroica” e os romances do Nordeste de trinta, estes não podem mais escapar das rupturas abertas pelo movimento modernista acerca da literatura e da cultura brasileira.

Segundo Antonio Candido, o romance de 30 do Nordeste é “fortemente marcado de neonaturalismo e de inspiração popular” (Idem, 2000, p.129), e destaca também elementos regionalistas, o que corrobora com a nossa assertiva de que ele agrega várias possibilidades de estilos e expressões. Vejamos a citação na íntegra:

Sob este ponto de vista, o decênio mais importante é o seguinte, de 1930. Na maré montante da Revolução de Outubro, que encerra a fermentação antioligárquica já referida, a literatura e o pensamento se aparelham numa grande arrancada. A prosa, liberta e amadurecida, se desenvolve no romance e no conto, que vivem uma de suas quadras mais ricas. O romance fortemente marcado de neonaturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país: decadência da aristocracia rural e formação do proletariado (José Lins do Rego); poesia e luta do trabalhador (Jorge Amado, Amando Fontes); êxodo rural, canção (José Américo de Almeida, Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos); vida difícil das cidades em rápida transformação (Érico Veríssimo). Nesse tipo de romance, o mais característico do período e frequentemente de tendência radical, é marcante a preponderância do problema sobre o personagem. É a sua força e a sua fraqueza. Raramente,

como em um ou outro livro de José Lins do Rego (*Banguê*) e sobretudo Graciliano Ramos (*São Bernardo*), a humanidade singular dos protagonistas domina os fatores do enredo: meio social, paisagem, problema político. Mas, ao mesmo tempo, tal limitação determina o importantíssimo caráter de *movimento* dessa fase do romance que aparece como instrumento de pesquisa humana e social, no centro de um dos maiores sopros de radicalismo da nossa história (CANDIDO, 2000, p.123-124).

Dessa forma, a citação acima apresenta vários aspectos do romance de trinta, o que Antonio Candido resume muito bem como “caráter de *movimento* dessa fase do romance”, uma vez que a prosa de ficção desse período transita por várias expressões e temas. Vimos, por exemplo, que *O Quinze* não é apenas uma narrativa sobre o êxodo rural. O uso expressional da linguagem, a perspectiva do narrador e a inserção do pobre na narrativa são elementos que distanciam o romance de Rachel de Queiroz da estética naturalista.

Apesar da temática da seca já ser recorrente desde o período dos romances naturalistas, há alguns elementos aqui que podemos apontar como novos, ou ao menos como uma renovação de modelos antigos. Enquanto os desdobramentos dos romances naturalistas construía-se em torno da seca, como foco principal e determinante do caráter das pessoas, em *O Quinze* temos a seca muito mais como um desenrolar das ações humanas, com estas assumindo o protagonismo do enredo. O fenômeno climá-

tico em si não configura aspecto central da história. Conforme Luís Bueno:

Chama de fato atenção em *O Quinze* sua ligação com o romance naturalista da seca, ao mesmo tempo em que dele se afasta. (...) Na verdade, o que Rachel de Queiroz faz é deslocar a temática do romance, colocando no centro não a desgraça da seca, mas a problemática da ligação do homem com a terra (BUENO, 2015, p.125).

Outro ponto a ser ressaltado em relação aos contrastes entre *O Quinze* e os romances naturalistas da seca é quanto aos aspectos de descrição das cenas. Enquanto os romances da seca davam ênfase muito maior às tragédias naturais, com descrições intensas e extremamente rebuscadas que tinham por objetivo impressionar o leitor, Rachel de Queiroz constrói cenas semelhantes, porém, com descrições mais simples, diretas e que soam bem mais reais e verossímeis, conforme observado no trecho:

Desde a véspera Josias adoecera. De tarde, quando caminhavam com muita fome, tinham passado por uma roça abandonada, com um pau de maniva aqui, outro além, ainda enterrados no chão. (...) Ele então foi ficando para trás, entrou na roça, escavacou com um pauzinho o chão, numa cova, onde um tronco de manipeba apontava; dificulosamente, ferindo-se, conseguiu topar com uma raiz, cortada ao meio pela enxada. Batendo de encontro a uma pedra, trabalhosamente, arrancou-lhe mais ou menos a casca; e enterrou os dentes na polpa amarela, fibrosa, que já ia virando pau num dos extremos. Avidamente roeu todo o pedaço amargo e seco, até que os dentes rangeram na fibra

dura. Aí atirou no chão a ponta da raiz, limpou a boca na barra da manga e passou ligeiramente pela abertura da cerca (QUEIROZ, 2008, p. 8).

Quanto à estrutura, *O Quinze* não apresenta traços tão inovadores. O que podemos apontar de novidade, aqui, é a construção alternada dos núcleos narrativos, que vão se entrelaçando ao longo do romance, além do capítulo final, que, apesar de ser visto como o momento de culminância da seca e da volta da prosperidade no sertão, nas palavras de Bueno, “fica parecendo mais um adendo ao romance do que um capítulo propriamente dito” (2015, p.125).

Portanto, na tentativa de fugir das classificações fáceis, a análise de *O Quinze*, romance que fez bastante sucesso na época da polarização política da década de 1930, nos mostrou aspectos formais e temáticos que transitam entre a tradição e a modernidade. O elemento moderno que a obra assumiu provém exatamente da sua capacidade de pegar estruturas e modelos temáticos que, em um primeiro momento, poderiam soar como repetitivos ou até simples demais, já que a seca já havia sido tematizada anteriormente, e operar uma renovação a partir das questões postas naquele momento. Segundo Luís Bueno: “por essa razão, o livro escapa um pouco à estrutura mais comum de enredo do romance da seca no naturalismo” (BUENO, 2015, p.125).

Sobre a problematização acerca de continuidade e avanços, podemos

concluir com as palavras de Luís Bueno como resumo dessa discussão:

É *O Quinze* o grande marco da renovação pela qual passaria o romance brasileiro na década de 30, porque foi capaz de construir uma síntese de uma série de questões relevantes. No aspecto temático, ao trabalhar com dois planos de narrativa fortemente ligados a um grande problema, aquilo que chamamos aqui de apego à terra, Rachel de Queiroz pôde tocar no drama da seca, na condição feminina e no processo de urbanização que começava a se generalizar no país, a partir de uma história extremamente simples que pareceu a muitos críticos até simples demais (BUENO, 2015, p.132).

O Quinze é, portanto, uma obra fundamental para compreendermos a atmosfera em que os romances de 30 foram sendo construídos, num contexto das mudanças pelas quais a região Nordeste vinha passando, no estopim da modernização urbana das grandes cidades. Os elementos analisados (linguagem, construção dos personagens, ambiente, questões sociais, estrutura) dão a dimensão dos valores e dos recursos expressivos empregados na elaboração da narrativa. A forma como esses elementos são trabalhados marca, pois, o limiar do romance de Rachel de Queiroz: entre a tradição e a modernidade.

Por isso, *O Quinze* representa uma “renovação”, pois foi “capaz de construir uma síntese de uma série de questões relevantes”, como bem disse Luís Bueno na citação anterior. Mas, não só isso. No plano da expressão, a escritora tratou de velhos temas (a

seca, o êxodo) com uma linguagem simples, mas que filtrava de forma mais complexa a realidade social do que os romances naturalistas da seca. A estrutura narrativa, apesar de acompanhar o modelo linear, traz dois planos em que concorrem, ao lado das questões sociais, temáticas mais modernas, como a problematização do casamento, do lugar da mulher na sociedade e das relações de favor na estrutura social.



Referências

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

ANDRADE, Oswald. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp / Campinas : Editora da Unicamp, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (Momentos decisivos). 7ª ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1993, v. 2.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

GOMES, C. M. “A aula de alteridade em *O quinze*”. In: *Diadorim*. Rio de Janeiro, 2010, v. 7, p.45-56.

LUKÁCS, Georg. “O romance como epopeia burguesa”. In: *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Trad.: Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p.193-243.

_____. “Narrar ou descrever?”. In: *Marxismo e teoria da literatura*. Trad.: Carlos Nelson Coutinho. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p.149-186.

OLIVA, O. P. “Rachel de Queiroz e o romance de 30: ressonâncias do socialismo e do feminismo”. In: *Cadernos Pagu*, n. 43, 2014, p.385-415.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção* (de 1870 a 1920) História da literatura brasileira. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1957. (História da Literatura Brasileira sob a direção de Álvaro Lins – Volume XII).

QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 85ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

Amarras grotescas: uma análise da estética grotesca nos contos *A bela e a fera* ou *A ferida grande demais*, de Clarice Lispector, e *Os comensais*, de Murilo Rubião

VINÍCIUS ENGUEL DE OLIVEIRA

Vinícius é atualmente estudante do último ano de Letras Português-Francês na USP. Sempre com grande interesse pela literatura nacional, atualmente faz pesquisa na área de literatura brasileira dentro da estética grotesca, mais especificamente na geração introspectiva dos anos 30.

RESUMO

O grotesco é uma estética literária que se relaciona com o medo, o absurdo, o choque e o desconforto com aquilo que é diferente e estranho. Ainda que muito presente na Europa, o grotesco se encontra na literatura nacional de forma ampla, podendo direcionar a narrativa de formas diversas. Nascido nas artes plásticas, o termo percorreu um longo caminho para aderir à concepção moderna. Neste presente trabalho, através dos contos *A bela e a fera* ou *A ferida grande demais*, de Clarice Lispector e *Os comensais*, de Murilo Rubião, notar-se-á os desdobramentos sociais advindos da estética em questão. Usando como base o livro *O grotesco*, de W. Kayser, analisar-se-á a estrutura do enredo e da narrativa, buscando classificá-las dentro dos conceitos de grotesco que o filósofo alemão levanta em seu livro, o fantástico e o satírico,

usando as obras como exemplificações, assim como um direcionamento na macroestrutura, isto é, sua influência social. Além do mais, a forma como a crítica urbana é feita em ambas as obras também será discutida, visto que a cidade é palco do estranho e do inquietante, trazendo o inesperado e o diferente em seu âmago.

Palavras-chave: Grotesco. Modernismo. Literatura Brasileira. Cidade.

RÉSUMÉ

Le grotesque est une esthétique littéraire qui se rapporte à la peur, à l'absurdité, au choc et à l'inconfort face à ce qui est différent et étrange. Bien que très présent en Europe, le grotesque est présent dans la littérature nationale de manière large, pouvant orienter le récit de différentes manières. Terme qui est né dans les arts visuels, a parcouru un long

chemin pour adhérer à la conception moderne que nous avons aujourd'hui.

Dans ce présent dossier, à travers les contes des auteurs modernistes *A bela e a fera* ou *A ferida grande demais*, de Clarice Lispector et *Os comensais*, de Murilo Rubião, nous remarquerons les développements sociaux découlant de l'esthétique en question. Sur la base du livre *Le Grotesque*, de W. Kayser, la structure de l'intrigue et du récit sera analysée, cherchant à les classer dans les concepts de grotesque que le philosophe allemand évoque dans son livre, le fantastique et le satirique, en utilisant les œuvres comme exemples, ainsi qu'une direction dans la macro-structure, c'est-à-dire son influence sociale. De plus, la manière dont la critique urbaine est faite dans les deux œuvres sera également discutée, puisque la ville est le théâtre de l'étrange et du dérangeant parce qu'elle apporte le différent et le contre-nature.

Mots-clés: Grotesque. Modernisme. Littérature brésilienne. Ville.



Considerações iniciais

Confluem um no outro o sonho e a vigília, confluem a verdade e a mentira. Certeza não há em parte alguma. Não sabemos nada dos outros, nada de nós mesmos. Nós representamos sempre, e quem sabe disto é inteligente (Schnitzler, 1898, *apud* Kayser, 1986).

Estética surgida no século XV, o "grotesco" se origina do termo *grotta* (gruta) usado para caracterizar ornamentações encontradas em escavações feitas em Roma e outras regiões da Itália. Originalmente, sua utilização se referia a pinturas, sendo Agostino Veneziano um dos nomes mais representativos do movimento na época. As obras mesclavam figuras humanas e animais, produzindo efeitos inquietantes e suspendendo as ordenações de realidade ao passo que trazia imagens improváveis. É Montaigne, no século XVI, quem primeiro aplica

o termo em seu texto em caráter literário, transladando a palavra em conceito estilístico e abrindo as portas para que a literatura viesse a fazer seu uso.

O século XX é muito produtivo para tal estética, de modo que Kayser o classifica como “um solo nutritivo de largos domínios na pintura e literatura” (Kayser, 1986, p.113). Também nesse século, a cidade se encontra em evidência por ser a grande representante da modernidade. Aquém dessa significação, a cidade é a responsável pelo alheamento do mundo, ela é quem porta o grotesco, ao passo que as personagens dos dois contos que serão abordados, *A bela e a fera ou A ferida grande demais*, de Clarice Lispector, e *Os comensais*, de Murilo Rubião, possuem relação com o ambiente urbano enquanto portador do estranho.

O grotesco será aqui trabalhado enquanto passível de classificações, sendo elas o fantástico e o satírico. Este faz relação com o “amontado de máscaras” que dão suporte à figura grotesca, e se associa ao conto de Clarice Lispector, enquanto aquele porta o universo onírico e se relaciona com o texto de Murilo Rubião. Ambos enxergam o mundo de forma dramática, aproximando-se do teatro e também se relacionando ao id, visto que “o grotesco é a representação do id” (Kayser, 1986, p.159), o território do inconsciente e amoral, aquele que não conhece a realidade.

O grotesco de Clarice

Em *A bela e a fera ou A ferida grande demais*, a protagonista Carla anda pelas ruas de Copacabana até o momento em que se depara com um morador em situação de rua que lhe pede dinheiro. O encontro inesperado com o outro e a estranheza que sente a personagem ao se deparar com a situação daquele que a aborda são os fatores responsáveis por emergir com o grotesco na narrativa. A estética é potencializada devido ao fato de o encontro acontecer em um lugar aberto, ao passo que Carla se sente vulnerável e fora de sua zona de conforto. O repentino e a surpresa fazem parte do grotesco, o choque com o outro, por sua vez estranho e com uma grande ferida aberta na perna, deixa a personagem sem ação. A narração surge com o grotesco em um cenário simples e em um evento banal, que é a caminhada. Nas palavras de Antonio Candido é “como se [em Clarice Lispector] dos fatos mais simples brotasse a cada instante o indefinível” (1990, p.91).

Conforme a narrativa avança, a personagem, na presença desse outro, começa a modificar-se. Através de um longo percurso reflexivo, Carla nota que ela e o morador de rua não são diferentes, eles se unem pela morte. A partir dessa reflexão, inicia-se o processo de perda da identidade da personagem. Essa “destruição do conceito de personalidade” (Kayser, 1986, p.159) é tipicamente grotesca e um dos efeitos inquietantes do choque com o desconhecido. A saída, ainda que forçada,

da bolha social introjeta a reflexão e a compreensão da vida à personagem. Nas palavras de Clarice, “a vida é um soco no estômago” (Lispector, 2016, p.107) e é essa sensação que a narrativa busca trazer para a personagem, apresentando a consciência de classe à personagem através do grotesco.

Um movimento que se desenvolveu durante o século XX, mais especificamente entre os anos 1916 e 1925, chamado teatro do grotesco, visou a cisão como princípio geral da configuração humana e é possível notar ecos desse movimento no texto lispectoriano. Como foi dito acima, a narrativa se encaixa no conceito de grotesco satírico de Kayser, que é caracterizado principalmente pelas máscaras, principal “adereço” de Carla. A personagem, antes de qualquer traço de personalidade, indica que possui uma aparência e um nome a zelar, “Carla de Sousa e Santos (...) marcavam classe e quatrocentos anos de carioca” (Lispector, 2016, p.622). Sua descaracterização se inicia através de um texto que remete ao teatral, como notamos em “Começa:” (Lispector, 2016, p.621) e “Pensamento do mendigo:” (Lispector, 2016, p.629), visto que marcam o encontro com o grotesco. Ao mesmo tempo que tais traços inserem consciência em Carla, também derrubam sua máscara social, pois é impossível a volta à sua realidade anterior, uma vez em contato com o *outro*.

Além disso, a narrativa estabelece um intertexto explícito com o conto de fadas *A bela e a fera*; porém, ao trazer essa identificação de Carla com o

mendigo, quebra o maniqueísmo típico do gênero que uma primeira enunciação poderia indicar. Através da paródia, Clarice Lispector também promove um *bathos* do gênero clássico, característica do universo grotesco literário, segundo afirma Bakhtin (1987).

Outra forma de imersão do grotesco na narrativa é através de elementos antagônicos, tais quais: “Eu sou o Diabo, pensou lembrando-se do que aprendera na infância. E o mendigo é Jesus” (Lispector, 2016, p.629), e o próprio título “A bela e a fera”. Essa caracterização do conceito através de dualidades está presente no texto de Victor Hugo, *Do Grotesco e do Sublime*, que define o grotesco como um novo meio de contraste, isto é, os elementos antagônicos se chocam enquanto presentes na realidade e, a partir de suas divergências, o grotesco se expande.

Em Clarice Lispector, o grotesco figura como porta de entrada para acontecimentos futuros, ou seja, é um elemento desencadeador. Ele não é o foco principal do conto, mas sim um conceito que suscita outros, nesse caso em específico, abre os olhos de Carla para a desigualdade social e a realidade que existe fora do seu mundo plastificado. No final do conto, uma ferida maior que a do mendigo aparece em Carla e a impede de voltar a ser alienada como era. A máscara da personagem cedeu e, agora que ela se mostra para o mundo e o enxerga de igual forma, não conseguirá mais manter-se alheia.

A ideia de Brasil em Clarice emerge no conto quando a desigualdade social e distinção de classe se faz

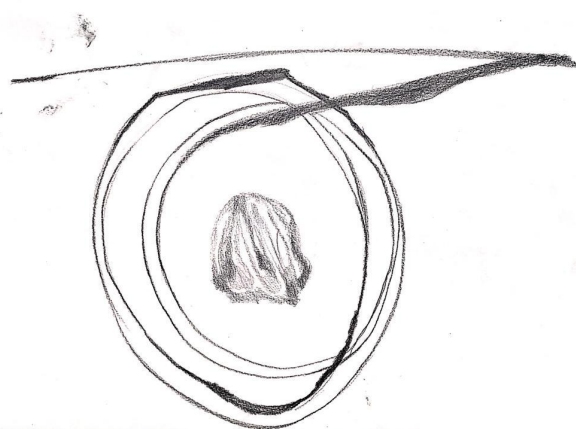
presente. O Brasil a partir de Carla é aquele em que fervilha o liberalismo econômico desde a época da independência, porém em prol da burguesia. É uma personagem que habita a cidade enquanto polo comercial, atraída pelo movimento capitalista que fez a transição da zona rural para a urbana ainda em meados do século XIX. Já na visão do mendigo, é aquele Brasil das revoluções que não incluem as camadas sociais, marcado por uma estagnação melancólica em que a independência nada lhe agregou. Os movimentos que caracterizaram a independência e a pós-independência foram sempre articulados de forma a excluir a camada social menos abastada, que sempre saía perdendo. A ferida na perna desse personagem é uma metáfora de todos os problemas enfrentados pela nação que não pode avançar (sistema locomotor) devido a todos os problemas entranhados em seu sistema. É a metáfora do Brasil.

O grotesco de Murilo

Já em *Os comensais*, de Murilo Rubião, o protagonista Jadon se encontra inserido num ambiente totalmente alheio (o restaurante). “Faz parte do

grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem” (Kayser, 1986, p.159), e é a percepção da estranheza desse mundo que vai incomodar a personagem e emergir com o grotesco na narrativa. Desde o título já somos apresentados a contradições, “comensais” é uma palavra que deriva do latim (*mensa*) e se relaciona com o conviver à mesa, a confraternização e um rito social desde os tempos antigos. Estamos cercados de exemplos em que a comensalidade está presente socialmente e ligada à ideia de contato humano, desde a antiguidade, com os banquetes gregos e jantares medievais, até a atualidade com as festas de aniversário e reuniões familiares que giram em torno da mesa, como o Natal. Contudo, o que vemos em Rubião é a confusão de Jadon ao não entender por que todos ali se comportam de maneira estranha, sempre “permaneciam quietos, os braços caídos, os olhos baixos” (Rubião, 2016, p.240), os garçons “indo e vindo como autômatos” (Rubião, 2016, p.244). Ainda que estejam em um restaurante, próprio da comida e do convívio, não há confraternização, contato social ou ao menos troca de olhares. O modo de se portar dos comensais é robótico, sem autocontrole e passível da vontade de terceiros.

O autômato é uma figura clássica da estética grotesca, o fato de tratar-se de uma máquina com aspectos humanos aporta o desconforto para aquele que o observa. A título de comparação, um exemplo que traz Kayser acerca da obra *Despertar da primavera*,



de Wedekind, relaciona-se ao conto de Murilo Rubião. Nessa peça, os entes humanos são transformados em marionetes rígidas e movidas mecanicamente, o que se aproxima das marionetes que identificamos em *Os comensais*. A figura da marionete traz a alienação, uma das grandes críticas do conto, visto que todos naquele ambiente agem de forma padronizada e são figuras desprovidas de qualquer individualidade, formando uma grande massa. É nesse momento que o teatro do grotesco surge em *Os Comensais*, sendo o princípio da configuração humana dentro do ambiente da narrativa. A impossibilidade do pensar e do agir por conta própria é uma metáfora do senso de realidade do homem que vê ali refletida toda sua falta de liberdade no mundo contemporâneo e capitalista, que exige a constante busca de uma utopia. Essa figura suspende a realidade no conto de Murilo, o que aproxima a narrativa do fantástico.

Da mesma forma que Carla em *A bela e a fera*, Jadon vai aos poucos perdendo a sua identidade, mas no caso do conto de Rubião, ao invés de uma máscara que perde espaço, acontece um “esvaziamento” da personalidade. Por meio de um trajeto similar ao conto de Clarice Lispector, o primeiro passo para esse “esvaziamento” de Jadon é a violência.

Já frustrado por não conseguir a atenção dos comensais no restaurante, Jadon “constatou que tinha pela frente uma única alternativa: a violência. A ela recorreu” (Rubião, 2016, p.244). Essa violência que Jadon concretiza é o início da desconstrução que sofre,

tal deterioração da personalidade se completa no fim do conto, quando Jadon vira um comensal. Ao fim do processo “os braços decaíram e os olhos, embaçados, perderam-se no vazio” (Rubião, 2016, p.250), descrição idêntica a dos comensais no início do conto, isto é, a massificação acontece e a personagem se junta à grande onda de comensais. Em um movimento contrário àquele sofrido pela protagonista de Clarice, Jadon recai no padrão social, perdendo qualquer distinção e individualidade.

O herói se encontra totalmente destituído de qualquer poder. Ele não possui força para agir e suas ações são ineficazes, é a cidade que dita as ações e estas passam por cima do nosso protagonista. Isso faz com que essa personagem, gradualmente, sofra com a destruição de sua personalidade, ao passo que é o único ser, inicialmente, com identidade no ambiente. O estudioso Sardas (2020) se baseia em Schwartz e utiliza a figura do oroboro para caracterizar o universo de Rubião, a imagem da cobra que engole a própria cauda simboliza a eternidade, o movimento perpétuo e que se repete. Jadon está incluso neste eterno ciclo, aprisionado no universo grotesco e fantástico da narrativa, principalmente ao fim do conto, quando se torna um deles.

No que diz respeito a este caráter fantástico da narrativa, *Os comensais* se encaixa no conceito de grotesco fantástico ligado ao onírico. O mundo dos sonhos ocupa todo o espaço da narrativa, seja através da caracterização do restaurante ou em sua parte

final, quando Jadon acorda após desmaiar e tenta fugir do ambiente em que se encontra. Ele busca fugir daquele lugar estranho com sua amada, Hebe, que possui a mesma aparência de três décadas atrás, já um indício fantástico, porém:

(...) puxando-a pelos braços que não ofereciam resistência, transformados em uma coisa gelatinosa. O corpo grudara-se no assento (...) um gesto brusco seu lançou para trás a cabeça de Hebe e as suas pálpebras, movendo-se como se pertencessem a uma boneca de massa, descerraram-se (Rubião, 2016, p.248).

Aqui, as cenas não realistas potencializam o efeito do inquietante, a angústia da personagem é refletida em cenas incabíveis em nosso mundo, porém possíveis no universo da narrativa. Logo, a fantasia e o onírico dão suporte ao grotesco, que pode florescer livremente quando numa narrativa fantástica, visto que ambos não necessitam de um texto regido pela realidade, não encontrando nenhuma amarra estilística que impeça tal florescer. Não faltam exemplos de textos que possuem trajetória e formação similar dentro da estética grotesca, tais quais *Os autômatos* e *O homem da areia*, de E.T.A. Hoffmann, considerados pioneiros da literatura fantástica.

O Brasil, no conto de Murilo, aparece nos fenômenos sociais e, ainda que seja um pano de fundo do enredo, é o motivo desencadeador da história. Ele se faz presente na sociedade desigual que obriga o protagonista a dirigir-se à cidade em busca de uma vida melhor, ainda que isso

implique em abandonar o seu grande amor. Ao chegar na cidade, acaba uniformizando-se e entrando em um mesmo padrão por ele observado. Isso nos indica que não há revolução. Ao invés de uma sociedade que permite a disputa no mercado, entre outras promessas do liberalismo econômico previamente citado, somos apresentados a um sistema que retira tal liberdade do cidadão, reflexo da imobilidade social no país.

A cidade enquanto palco do grotesco

Ambos os contos são situados na cidade, ou seja, no ambiente urbano. Em Clarice temos a orla de Copacabana, que é a residência do morador de rua que proporcionará a epifania em Carla. O ambiente é o palco em que acontece toda a cena e o responsável pela consciência introjetada na personagem, visto que a zona urbana porta uma grande diversidade social, em contraste com zonas rurais ou periféricas. Já em Rubião, a cidade exerce influência sobre Jadon, pois quando reencontra Hebe no restaurante, descobre-se que ela e o protagonista possuíam uma relação amorosa quando ainda moravam numa cidade menor. Porém, ao mudar-se para uma cidade maior, Jadon “prometera voltar, mas em breve esqueceria a promessa, rendido ao alumbramento da cidade grande, a fêmeas mais adestradas para o amor” (Rubião, 2016, p.246). A cidade é uma personagem na obra, responsável por seduzir e alhear Jadon, fazendo com que ele

esqueça do que realmente era importante em sua vida e lhe demandando novos objetivos, os mesmos impostos à grande massa de comensais ali presentes. Esse fato se torna mais palpável quando observamos sua recorrência no autor, visto que em outros contos de Rubião, ele apresenta o progresso técnico e econômico da cidade como ameaças à saúde e à moral e, até mesmo, à sobrevivência.

Trazer a cidade como elemento que impulsiona o grotesco é importante para que o ambiente também se caracterize e se encha da estética em questão. Isso se torna mais interessante quando comparamos uma literatura fantástica, como a de Murilo Rubião, a um texto de prelúdio mais banal, como em Clarice Lispector, de modo a confrontarmos as diferenças e as proximidades que o grotesco estabelece em ambas as obras. A cidade e o grotesco se fundem e somos apresentados ao ambiente urbano como aquele que porta os males da nação. É o palco do capitalismo e o resultado das lutas burguesas do século anterior. A cidade nasce intoxicada, e seus habitantes, conseqüentemente, também se contaminam. O ambiente é caracterizado enquanto repressor da liberdade individual, marcado pela desigualdade social e regado de falsas promessas e ilusões. Ele é o palco onde o grotesco pode reinar de forma plena.

Todas essas características previamente citadas se dividem entre os contos analisados. Em Clarice, o elemento desencadeador do enredo é a desigualdade social, visto que a quebra

da bolha social de Carla é o fator responsável pelo enraizamento do grotesco na narrativa. O contato com essa outra realidade é chocante para a personagem, contudo, conforme a desigualdade social se abre para Carla, ela consegue aproximar-se da realidade do morador de rua. Já em Rubião, a mudança em busca de melhores condições e todas as promessas que uma cidade grande traz são os fatores urbanos que o amarram e a desigualdade social é a responsável por toda essa movimentação.

Logo, a cidade se torna grande palco da estética grotesca e seus problemas em diversos âmbitos, tais quais o social e o econômico, emergem como os principais correspondentes do grotesco. O papel da cidade vai além de uma mera ambientação para as narrativas, tornando-se personagem concreta dentro dos contos e sendo a responsável pelo desenrolar do enredo. Ela é a responsável pelos acontecimentos que afetam ambos os protagonistas, de forma que enraíza o grotesco. Uma vez que possuem contato com essa nova realidade, encontram-se totalmente contaminados por esse novo mundo, fazendo uma movimentação que vai do exterior para o interior das personagens.

Considerações Finais

A geração de 1945 do modernismo brasileiro possui um olhar social aguçado. São retratados, mesmo que de forma indireta, diversos conflitos e problemas sociais em suas obras, como é o caso dos dois contos aqui

abordados. Ainda que ambos tratem do grotesco e o utilizem de forma relevante dentro do enredo, ele serve como precursor de uma macroestrutura nas obras. A reflexão social que emerge a partir de uma situação grotesca, seja ela o contato com um estranho fora da sua realidade ou a inserção em um ambiente fantástico e de realidade suspensa, vem da sutileza do olhar do escritor para o mundo, tornando a literatura social.

A estética grotesca é o choque, o inquietante e o assustador e devemos pensar na macroestrutura social para que possamos nos inquietar com o verdadeiro problema, que muito além de problemas pessoais e julgamentos individualistas, está pulsante na sociedade e presente na vida enquanto comunidade. O verdadeiro grotesco ganha espaço cotidianamente em nosso mundo, sendo a modernização e a globalização processos que o impulsionam e o espalham. Eles inserem o ser humano em situações inesperadas que fogem de sua zona de conforto, forçando sua adaptação diária.

Ao mesmo tempo, a cidade e o grotesco são elementos complementares em que o primeiro faz com que segundo aconteça de maneira ampla, sendo a classe social menos abastada o ponto de partida para os acontecimentos grotescos que marcam os enredos aqui analisados. Em Clarice, é o contato com o problema nacional que abre um ferida em Carla, já em Murilo é o fator social que impulsiona a ida de Jadon à cidade.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* – o contexto de François Rabelais. Brasília: Hucitec Editora/UNB, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Humanitas, 1999.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime* – Tradução do Prefácio de Cromwell. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco – Configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MARQUES, Fernando. O grotesco nos contos fantásticos de Murilo Rubião: análise de Os comensais. *A miscelânea* - Revista de Pós Graduação em Letras, vol.7. São Paulo: 2010.

ORMUNDO, Wilton de Souza. *Figurações do grotesco em Clarice Lispector: o fenômeno disparador do Unheimlich, das inversões e do (des)equilíbrio*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: 2008.

RUBIÃO, Murilo. *Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SARDAS, Guilherme (2014). *O absurdo da existência nos contos de Murilo*

Rubião. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. São Paulo. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14748> Acesso: 22 jul 2020.

