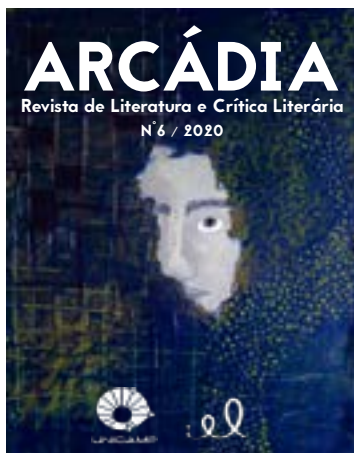


# ARCÁDIA

Revista de Literatura e Crítica Literária

Nº 6 / 2020





<https://www.iel.unicamp.br/br/content/arcadia-revista-de-literatura-e-critica-literaria-0>  
Facebook/Revista Arcádia  
[arcadia@iel.unicamp.br](mailto:arcadia@iel.unicamp.br)  
[@arcadia\\_iel](#)

ISSN: 2446-9335

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 a comunidade, independente de filiação institucional ou formação acadêmica. Arcádia publica textos de criação literária (prosa ou 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.

#### Comissão de Seleção e Revisão Textual

Jefferson Cano

Daíza de Carvalho Lacerda

Katharina Sayuri Guerjik

Luiza Batista Melo da Silva

Manoel Sousa Ferreira Filho

#### Diagramação

Luiza Batista Melo da Silva

#### Coordenação

Jefferson Cano

# Editorial

Esta edição da Arcádia foi feita à maneira das anteriores: por muitas mãos, por trás de muitas teclas, movidas por ideias, pensamentos e imaginação transfigurados em poemas, imagens, artigos, contos, crônicas. Mas esta edição não pode ser construída em meio aos bancos verdes e árvores da Arcádia, no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, ou com discussões em sala, entre aulas, entre lanches ou cafés do ambiente universitário. O grupo de editores deste número se reuniu presencialmente uma única vez antes do coronavírus tomar o Brasil e seguiu o propósito de manter o projeto em 2020 mesmo sem saber direito o que estava acontecendo. E, sobretudo, o que aconteceria.

Os efeitos do mundo confinado reverberaram em produções submetidas e também no modo de fazer esta revista. Leituras solitárias, debates conjuntos – cada um(a) no seu quadrado do Meet. Releituras, comunicados, situações imprevisíveis para deliberar. Uma rotina que se tornou “normalizada”. Nos adaptamos. O mundo se adaptou?

Os olhares sobre o mundo e sobretudo os olhares que a literatura nos permite ter do mundo devem ter profundas transformações nesses tempos. Serão as palavras mais sensíveis? Ou seremos mais sensíveis às palavras? Serão as ideias mais provocadoras? Questionaremos mais?





Nos acomodaremos mais? O que é o pensar em meio à liberdade limitada?

Não temos as respostas. Num período que nunca se buscou tanto por elas para continuar a vida, tentamos manter o curso de “produção”. Mesmo sendo a produtividade tão almejada e tão atacada como um ideal difícil numa quebra tão brusca de rotina. Afinal, como continuar escrevendo, lendo, estudando, trabalhando, vivendo... enquanto mais de 123 mil famílias (e contando...) têm de lidar com o brusco ponto final na vida de alguém próximo devido a uma mazela que não existia há tão pouco tempo?

No que se transformou o descrédito que as Ciências Humanas vinham sofrendo no pré-pandemia? O que seria do mundo sem o refúgio nas artes – visuais, musicais ou escritas, para nos afastar ou nos aproximar mais do que o indigesto recheio deste ano nos impõe? Nunca foi tão imperativo parar para “pensar na vida”. Nunca foi tão imperativo continuar a vida.

Como os meses convivendo com o coronavírus, esta edição é feita de persistência e aprendizado. O que, em alguma dose, foi necessário a cada autora ou autor de todas as produções que nos foram submetidas, selecionadas ou não. Aprendizado com o que lemos, avaliamos, conferimos, debatemos, relemos, revisamos – e também escrevemos. Com as situações imprevistas que exigirão adaptações no próximo edital. Com situações imprevistas que exigirão adaptações no pós-pandemia, quando alcançarmos esta condição – que ainda não chegou enquanto finalizamos esta edição, às vésperas da primavera brasileira.

Dedicamos esta edição aos que não viveram para contar. E aos que se atreveram e se atrevem a continuar a contar, a pesquisar, a questionar, a pensar, a argumentar – mesmo (ou principalmente) quando isso tudo se torna mais difícil.

## 6

## Contos e Crônicas

1970	7
A Ponte de Vidro	10
Balbúrdia Gramatical	13
Cem Escovadas antes de Dormir	15
Codeína	17
Conto de Sexta-Feira	22
Florescer em Ti	25
O Ano em que o Mundo Parou	27
O Globo de Vidro	29
O Roubo Perfeito	34
Samba Mudo	37

## 40

## Artigos

A presença do alter ego em Ricardo Piglia e Roberto Bolaño	41
Adamastor: Figura Real	49
Belarmina: a Ofélia das águas Amazônicas	57
Considerações sobre o gótico em Lenora (2008) e Ian: A música das Esferas (2015)	69
“Então por que te ris de mim?” O efeito do psogos no poema Patrão de Noémia Sousa	84
Escritas de si e a Produção Epistolar de Ana Cristina Cesar	91
Intersecções entre Literatura e matemática na ficção de Clarice Lispector	101
O duplipensamento na obra 1984: psicanálise e análise de discurso	115

O Lugar da solidão: Casa da Escrita e a Escrita enquanto Casa em Escrever, de Marguerite Duras 128

O Romance como grande gênero representante da modernidade 140

Para além-mar: um panorama das formação social cabo-verdiana em O testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo, de Germano Almeida 153

## 166 Poemas

A profecia 168

Alaranjados 169

Areia 170

Catarse 172

Concílio Enfermo 173

Incendiária 182

Maresia e Andor 183

Notas à Esperança de uma Terra sem Amos 185

O Silêncio dos Dias 188

Poema(a)nti(i)dealista 191

Poema da Consciência 193

Ponta do Lápis 195

Vagalume 198

## 199 Resenhas

Verdades e mentiras nos estereótipos da adolescência 200

O Peso do Silêncio 206

Erros no Escuro 211

Nossa Era dos Extremos? 218



An abstract artwork featuring layered, torn paper-like textures in shades of green, red, and brown. The composition is dominated by these organic, overlapping shapes, creating a sense of depth and movement. The colors transition from light greens and yellows at the top to deep reds and browns at the bottom. The overall effect is reminiscent of a forest floor or a cross-section of natural materials.

A mata atlântica corre o risco de não servir mais como inspiração

*Maria Clara*





**CONTOS E  
CRÔNICAS**





# 1970

Caroline Pestana

Nascida em 17 de maio de 1996, na cidade de Jundiá, interior de São Paulo, cursa Direito na Universidade Presbiteriana Mackenzie. E-mail para contato: autorapestana@gmail.com

Era começo de outubro e, naquela época, as estações eram mais bem definidas. Não estava tão quente ainda, como em dezembro ficaria, mas a temperatura já começava a subir, contrastando com os ventos gelados trazidos da serra que cercava toda a cidade.

Aquele dia era especial, tão especial que não queria adoecer de jeito nenhum, logo coloquei minhas meias para evitar os pés gelados, sempre sinais de um futuro resfriado. Eu devia ter cinco ou seis anos e pela primeira vez meu pai tinha conseguido uma folga bem no dia das crianças, então ia levar todos nós ao estádio de futebol onde ia ter uma grande festa para elas.

A comemoração era tanta, que meu pai mesmo arranjou um punhado de milho de pipoca e fez na panela para levarmos e não passarmos vontade ao ver as outras crianças. Cada um dos meus sete irmãos fez questão de pegar uma mão bem cheia de pipoca, mesmo Dito, Matias e Antônio, que já não eram mais crianças e tinham que trabalhar para ajudar a comprar comida, comeram um pouco.

No total éramos oito filhos, só eu e Joana de meninas, presas num mundo de suor, brigas, gritos e grunhidos. O único dos meninos próximo era o caçula, João, apenas um ano mais novo do que eu e tão



magro quanto, não conseguia participar das brigas de braço dos mais velhos, se abrigoando entre eu e a Jo. Eu costumava brincar com a falta de criatividade da minha mãe, que nos deu o Jô e a Jo, com nomes tão parecidos.

Neste dia o Jô estava ansiosíssimo, porque queria de todo jeito um carrinho para brincar e tínhamos escutado que na festa podíamos ganhar brinquedos participando de algumas brincadeiras. Ele logo saiu andando quase à frente do pai, nos puxando pelo braço e falando sobre as coisas incríveis que veríamos lá.

De fato, o Jô tinha razão. No evento tinham diversas barracas onde podíamos brincar de tiro ao alvo, pesca e outras coisas e ganhar brinquedos. O lugar era tão incrível, teve até mesmo um show com dois palhaços no fim do dia e nossas barrigas doeram de tanto dar risada.





O que nenhum de nós sabia é que mesmo para brincar era preciso pagar com uma moeda grande e bonita e papai nunca tinha moedas nem mesmo pra comida, que dirá para brincar. Quando Jô percebeu que não íamos poder brincar nas tendas, papai imediatamente começou a nos distrair e forçar a tentar animá-lo. Cantamos, dançamos, vimos os palhaços e assistimos enquanto outras crianças brincavam nos brinquedos pagos. Estávamos acostumados a apenas observar, mas às vezes observávamos demais. Foi assim que uma mulher do evento veio, perguntando por que eu não brincava na sua barraca, já que meu irmão não parava de olhar para um carrinho de polícia exposto como prêmio.

Lembro-me de papai a puxando de lado, falou alguma coisa e ela deu um sorriso doce, com o rosto levemente

inclinado e os olhos iluminados, um sorriso que eu estava muito acostumada a receber.

Ficamos até tarde no evento e quando as pessoas começaram a ir embora, a mulher doce veio até nós com um palito na mão repleto de fios grudentos, acumulados como se criassem uma nuvem em volta. Ela deu o palito para nós e disse que era para comer e achava muito, muito gostoso, chamava-se algodão-doce. Foi a primeira vez que eu comi e, talvez a última, porque eu nunca fui muito fã de doces mesmo, mas naquele momento pareceu simplesmente perfeito.

Antes de irmos embora ela ainda nos chamou e deu um brinquedo para cada um. Meu irmão ganhou um carrinho, era bem menor que o carrinho de polícia exposto como prêmio, mas esse era de um vermelho brilhante e o deixou

encantado. Eu e a Jo ganhamos bonecas idênticas, com cara de bebês, carequinhas e sem roupas. Lembro de ficar olhando por muito tempo para as bonecas e procurando o nome perfeito para elas. Foi a primeira boneca que ganhei na vida e mal sabia como brincar com ela, mas a segurei do mesmo jeito como via a vizinha segurar seu bebê quando esperneava e fiquei fazendo carinho na cabeça: “mamãe está aqui”.

Iniciamos a caminhada para casa com sorrisos enormes no rosto. Eu e a Jo brincando com nossas “filhas” enquanto papai brigava com o Jô, que não queria se levantar para ficar brincando com seu carrinho, apesar de as rodas nem girarem.

Ainda saindo, passamos pela mulher doce. Ela guardava caixas e mais caixas dentro de um carro comprido, sentada perto de dois meninos que pareciam ter o tamanho da Jo, ou seja, deviam ser no máximo uns três anos mais velhos que eu. Um era bem loiro e o outro tinha o cabelo mais castanho e mais comprido e os dois eram mais altos.

Papai parou bem rápido para conversar com a mulher, acredito que fosse agradecer pelos brinquedos, mas no pouco tempo que falou com ela os meninos se aproximaram e puxaram a boneca dos meus braços.

“Que boneca feia. Tão feia quanto vocês”, o menino mais loiro disse.

Lembro-me de não responder. Nunca fui forte o suficiente para enfrentar as pessoas. Tudo o que eu sabia fazer especialmente naquela idade era chorar. E assim logo as lágrimas brotaram, antes mesmo que eu soubesse como me sentia.

Minha irmã, forte e independente, nadinha como eu, imediatamente empurrou o menino e pegou minha boneca de volta.

“É feio roubar, sabia? Deixa a gente em paz”, ela disse, confiante e brava, ameaçando os meninos.

Não sei até hoje se os meninos exageraram ou se de fato acharam a cena tão engraçada. O fato é que logo após minha irmã me defender, os dois passaram a apontar para os nossos pés e riram. Não, eles não riam, gargalhavam.

“Esses favelados nem mesmo tem sapatos! Têm que usar meia com chinelo pra não congelar os pés!”. Eles riam e riam.

Meu pai voltou e imediatamente os diabinhos dissimulados se transformaram em bons meninos, correndo de volta para perto do carro e da mãe, mas sem deixar de olhar para trás com cara de riso e descrença. Acompanhei meu pai e meus irmãos em silêncio neste dia. Nunca tinha ouvido a palavra “favelados” antes, mas, pelo jeito de falarem, entendi como algo que eu devia ter vergonha. Naquele dia e em muitos dias depois, fui perseguida por um silêncio confuso. Foi como se, de uma hora para a outra, todo o peso da realidade de nossa pobreza tivesse sido jogado por cima de mim e o peso era tanto que eu mal conseguia respirar e precisei de anos para me acostumar com aquele silêncio onde a palavra ecoava junto às risadas dos meninos de dentes perfeitos e os passos de seus pés calçados.



# A Ponte de Vidro

Ayrton de Souza

21 anos, é de Teresina- Piauí, cursa Letras português pela UFPI. E-mail para contato: ayr-souza@hotmail.com

A areia úmida se esfregou entre os meus dedos. Senti congelar dos pés à cabeça, e também por dentro. Não contava mais os dias, mas sim quantas garrafas ainda estavam do outro lado, dormentes sobre a areia de outra cidade que a metros de mim, também se conservava tão, tão distante.

Hoje havia três garrafas estancadas na areia, e elas eram minhas. Não apenas porque ainda me lembrava de tê-las arremessado, ali, com as mãos trêmulas, inclusive temerosas, mas porque, porventura, era também o método que tinha para poder contar o passar dos dias. Todos os dias, eu arremessava uma garrafa no rio. Hoje havia três garrafas. Durante as manhãs, no horário em que o Sol fosse mais propício, eu descia a extasiada Praça da Bandeira, atravessava a avenida sem olhar para os lados, pois tinha certeza de ser o único ser humano perambulando no Centro de Teresina e cambaleava, com cuidado, por um declive suspeito, até a areia úmida do Rio Parnaíba.

No primeiro dia, não o percebi, tanto que julguei não existir mais nenhum humano circulando pelo Centro. No segundo dia, o vi de soslaio, deitado

sob um amontoado de cabos e caixas de som, no que havia sido meses atrás, o pomposo e urbano Troca-Troca, a fonte do streetwise Teresinense. No terceiro dia, padecendo ao pensar em como tal mendigo deveria viver em uma situação dramática, fui até o rio munido de pão com queijo e presunto. Eu que o fiz, naquela mesma manhã. Junto do pão, a minha garrafa e, dentro dela, o bilhete do dia.

- É pra você. – Disse, estendendo a mão que carregava o pão. – Vem, pode comer. Cê deve tá brocado demais.

Ele veio até mim. Eu estava de pé, antes do declive, olhando para onde o mendigo possivelmente morava: entre caixas de som vazias do Troca-Troca. Levantou-se transtornado e tímido, mas de bom grado aceitou o pão com queijo e presunto.

- O que você leva aí? – Balbuciou ele, com a boca cheia.

- Come primeiro, senão tu se engasga, rapaz.

Ele engoliu a mordida do pão em seco.

- Se eu me engasgar, tenho a água desse rio todinha pra mim beber.

- Bem que eu queria que você bebesse tudo mesmo.

Eu me sentei nas bordas do declive e ele continuou em pé, enquanto degustava o pão. Deixei a garrafa do dia na mão. Ele caminhou até a borda onde eu estava e encarou de forma analítica o recipiente de vidro que eu trazia comigo. Logo, perguntou:

- E isso aí? Qual a graça de sujar o rio desse jeito?



- Eu não tô querendo sujar o rio.
- E pra que é isso?
- São bilhetinhos.
- Bilhetinhos?
- Mensagens pra uma pessoa. Uma

pessoa que eu amo, mas que tá do lado de lá.

Com o resto do pão na mão, ele se apoiou e sentou do meu lado. Ele fedia, como qualquer mendigo do Centro, mas



pelo menos era simpático, e até aquele momento, não havia tentado me vender nada. Após descansar em silêncio com o meu novo amigo, empurrei o meu corpo pro declive e fui escorregando lentamente de bunda no chão até a borda do rio.

- E aí é só isso? Você vai jogar a garrafa e só? Como sabe se a pessoa lá vai ler?

- Eu não sei. Eu não sei se vão ler.

Inspirando-se em mim, meu novo amigo repetiu de forma coreográfica o que eu fiz, escorregando de bunda até a borda do rio.

- E por quanto tempo você vai jogar essas garrafas?

- Pelo tempo que eu tiver forças pra arremessá-las.

- Mas aí o rio pode ficar cheio delas. Vai ficar sujo. E aí eu fico sem água pra banhar, pra beber, tá maluco.

- Quando o Rio Parnaíba encher de garrafas de vidro, vou me equilibrar sobre cada uma delas, em passos quanticamente rápidos, para chegar ao Maranhão.

Fui embora, pois não tinha mais tempo. Não se pode mais ficar fora de casa por tanto tempo assim. Deixei meu amigo falando sozinho. Coitado.

Voltei no outro dia. E lá estavam trezentas e sessenta e quatro garrafas de vidro. Amontoadas no rio e guiadas pelas águas de uma maneira surreal que se transformava em uma ponte. A mais nova ponte Teresina – Timon. Entretanto, a ponte ainda não estava concluída. Voltei no outro dia, sem saber ao certo se era mesmo o dia posterior ao passado, e lá estavam mais quarenta e duas garrafas de vidro. Contudo, a ponte de vidro

não estava nem ao menos na metade do caminho, de tão pequeninas que eram as garrafas. Não voltei no dia seguinte, pois sucumbi à doença que assolara vários mundos; como o de todos e o meu.

Alguém, algum dia, não o mendigo, desceu a bunda na areia do declive, e umedeceu os pés na borda do Rio Parnaíba, deixando sua pegada ao lado da minha, que fora repetida por incontáveis vezes. Junto dele, um grupo de pessoas, e todos nadaram até o meio do rio, onde se apoiaram na minha ponte de vidro. A ponte que gastei minha vida fazendo.

Em um profundo estranhamento, nenhum deles caiu da ponte, e nem mesmo ela pereceu. Todos andavam chocados com isso, afirmando nunca terem visto algo parecido. Até que uma das pessoas desse novo mundo olhou pra baixo e viu além do vidro, além da ponte. Essa pessoa, após atravessar o rio e chegar até Timon, pegou uma das garrafinhas de vidro da ponte. Destampou sua rolha. Retirou do fundinho da garrafa o bilhete que lá deixei na primeira vez. Abriu-o, delicadamente. E Leu: “Eu sinto sua falta.” Viu que, não somente ali, mas em todas as garrafas, encontravam-se bilhetes. “Eu sinto sua falta.”, “Eu sinto sua falta.”... Mensagens repetidas e espelhadas consumiam o rio.

Desconexa, faltando uma peça de sua base, a ponte Teresina-Timon desmorona, mas não antes de, pelas águas, espalhar sua mensagem no Rio Parnaíba, que um dia se encarregará de levar os bilhetinhos para todos os cantos do mundo.

“Eu sinto sua falta.”

# Balbúrdia Gramatical

Gabriel Amorim Braga

Graduando em Letras pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas (FALE/UFMG). E-mail para contato: gabriel.amorim7575@gmail.com

“Gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões.”  
Caetano Veloso, Língua.

Essa é uma história de amor, embora alguns leitores possam discordar.

— ... nhando e cantando e seguindo a canção.

O asco começou na ditadura. Particularmente, acho bobagem. Sei que ninguém mais aguentava ouvir Vandrê, amo MPB, mas - ai, ai, ai - me cansou também. Nada justifica, entretanto, esse exílio forçado.

— A caminhar e a cantar e a seguir a canção.

“Ora, é assim que será agora”, repetia triunfantemente Cipro (perdoem-me, esqueci de apresentá-lo. Pasquale Cipro Neto, gramático e nada amigo do gerúndio. Qualquer semelhança com a realidade, caro leitor, é apenas fruto da preguiça do escritor em pensar um nome melhor). Devo esclarecer que o Gegê (gerúndio, aos mortais) se tornou uma praga, principalmente no serviço público e nos serviços de call center. Eu usava,

não nego: “você já fez tal coisa?”, “não, vou estar fazendo”. É extremamente útil. Aquela sensação de estar fazendo sem que se esteja fazendo é sensacional. Preciso de outro mecanismo para negar, sutilmente, ir às festas.

As notícias estão desencontradas. Pues, após o banimento, dizem que ele, Gegê (gerúndio, aos mortais), foi para Portugal. Lá é legalizado. Aqui, como vê, não.

“Minha terra tem mesóclise,  
Que ninguém sabe usar;  
Os verbos, que aqui gerundiam,  
Não gerundiam como lá.”

Estava no hino. O gerúndio é parte nossa (por favor, se você não concorda, pare de ler imediatamente). Dizer-te-eia, a caminhar e a cantar e a seguir a canção, que mesóclise, por exemplo, não é gran cosa. Gerúndio, suspira, é. Um vício linguístico que orchestra o nosso (leia com a voz do Bagno ‘gritano’) brasileiro. Não estou inventando. O IBGE tem as estatísticas.

Passa adiante.

Cipro hesitou só por dois segundos, dando o maior Ibope:

— O certo é ‘gritando’.

— Na-na-não.

— A gramática é uma delícia.

— Que seja!

É preciso ser um obsessivo como eu para entender o que derivou para a semântica. Eu tinha 17 anos, e o ano era 1970. Meus colegas viviam à espera de um casamento arranjado pela família, um flerte na quermesse e recados dados pelo alto-falante. Etc. Etc. Como os amigos sabem, eu era o mais safo, namorava por



correspondência. Lembro-me até hoje dela descendo do ônibus, abanando as cartas em papel lilás (eu não sabia que diabos era lilás). Ela, vestido grená. Eu, boina azul. Cartas, gerúndio.

Bueno, leitor, como vou mostrar, pela milésima vez, as cartinhas, se todas as vezes que o faço, sinto medo de que aquele moleque, meu neto, venha, a caminhar e a cantar e a seguir a canção, e se materialize aqui do meu lado e diga que é errado?

Ao diabo, é preciso cortar o mal pela batata. E minha vontade era a de matar ele. E o enfadonho necrólogo hesitou só por dois segundos:

- Mato-o.
- Mato-lhe.
- Matar-lhe-ei-te.

— Rarrá!

— Arrá!

— Que seja!

Domingo foi a missa de sétimo dia do Gegê. Na igreja, ouço os recados dados pelo alto-falante até que me dou conta que um é para mim. Cipro era coroinha. Deve ter feito inferno de mim na igreja. Infame.

— ... e ele fala que foi a vários 'barezinhos', viciado em diminutivo plural.

— Dezesete ave-marias e vinte e nove padre-nossos.

— Padre, quem fala 'barezinhos' só pode ter bebido muito.

— Mais trinta salve-rainhas pela insolência. E corta Bagno por um mês.



# Cem Escovadas Antes de Dormir

Sofia de Almeida e Mello

Cursa Estudos Literários na Unicamp.

E-mail para contato: [sofi4mel@gmail.com](mailto:sofi4mel@gmail.com)



Pequenas rosas se formaram diante de meus pés. Elas cresciam de tamanho com a água do banho, mas logo eram arrastadas para o ralo e se perdiam junto da espuma que escorria de meu corpo. Cheiravam a ferro, e não a um perfume agradável próprio às flores, suas pétalas escorriam pela minha perna, obrigando-me a me ensaboar novamente.

Inicialmente pensei serem fezes, quando encontrei a evidência estampada e marcada em minha calcinha, com uma cor amarronzada. Mas, depois, passou a se assemelhar mais a um crime, como se eu tivesse matado alguém e usado minhas calças para limpar as evidências.

Por mais que tentasse, a espuma era insuficiente, continuava tingindo o chão do banheiro de vermelho, que pelo menos escorria pelo ralo. Eu não tinha ideia do que fazer com as minhas roupas. Não podia deixar mamãe ver e assustar-se, e se pensasse que eu fosse morrer? É que esse foi o meu primeiro pensamento.

O que tinha acontecido para me machucar tão profundamente, a ponto de a dor se esvaír durante um dia inteiro, sem parar? Nos pequenos momentos de interrupção, eu ficava aliviada, mas logo o alívio era suprimido por mais uma leva daquele viço vermelho, que não era líquido nem sólido.

Demorei muito tempo para entender o que aquilo significava. Todos evitavam falar sobre, o que reiterava a aparência de crime. Minha mãe, com muita relutância, explicou-me um dia muitas coisas que a deixaram claramente ruborizada. Na época eu não tinha entendido nem metade, foram as experiências da vida que me traziam uma espécie de “*déjà vu*” quando me lembrava de suas palavras. Lembrei de sua breve explicação, que apesar de ter aliviado meu medo de alguma doença, hemorragia, ou seja, lá o que for, deixaram-me ainda mais angustiada, mesmo que de maneira diferente.



Aquilo significava algo, o começo de algo, algo muito importante. Era um marco para as mulheres, assim como seria para mim, lembro-me de mamãe falando, enquanto preparava o jantar de meu pai, que chegaria mais tarde aquela noite. Estávamos só eu e ela, meus irmãos assistiam os desenhos na sala, e minha mãe me chamara pra ver como se fazia macarrão, algo muito fácil, dizia. A música do desenho saía da sala, e me tentava mais que aquela conversa que minha mãe muito contrafeita iniciara. Mal sabia que aquela música continuaria a me tentar por muito tempo.

Foi quando eu percebi que aquilo era realmente a marca de um crime.

Era a prova de que uma parte minha tinha morrido e se esvaído em sangue. A marca do nascimento de alguém que eu não reconhecia, mas que teria que assumir, alguém que não podia ficar na sala assistindo aos desenhos e que ajudaria mamãe a preparar o macarrão.

Chorei pela morte de quem eu sei que apenas eu sentiria falta. A água do chuveiro apagava minhas lágrimas, assim como os resquícios daquela morte. O que me assustava mais era saber que mensalmente eu seria lembrada disso, como em um luto forçado.

Deixei as roupas no banheiro, que só eu usava, e fui para meu quarto. Aquele fogo-fátuo deixara de me queimar, mas



para prevenir, coloquei metade de um rolo de papel higiênico na minha calcinha, para que não me denunciasse mais ainda.

Foi difícil escolher minhas roupas, é como se todas já não me pertencessem. Coloquei um pijama novo que minha mãe comprara, mas não conseguia parar de me questionar se aquilo era pensado para aquela que morreu ou para mim. É estranho me diferenciar de alguém que algumas horas atrás era eu. Eu?

Olhei para o quarto dela, teria que dar algum destino para suas coisas. Seus bichinhos de pelúcia, suas bonecas e brinquedos. Não se usa as coisas de um morto muito próximo, dizem. Mas e se esse morto for mais próximo do que qualquer outra pessoa? Foi quando comecei a me olhar no espelho dela. Dela, porque nada ali me pertencia, nem eu, nem esse rosto, nem esse corpo. Reconhecer seria a melhor palavra, porque eu já me conhecia, acho. Mas tem momentos que somos outros e precisamos passar pelo processo novamente.

Deitada na minha cama com os cabelos molhados, coisa que mamãe não gostava, foi quando eu ouvi as batidas surdas na minha porta. Era meu pai, viera me desejar boa noite, quando viu meus cabelos úmidos e embaraçados:

- Esse cabelo vai parecer um ninho de rato amanhã.

Foi quando ele pegou minha escova de cabelo. Fazia muito tempo que ele não me penteava, coisa que fazia todas as noites quando pequena. Era sempre bem tarde, quando mamãe já estava deitada. Às vezes eu pensava que ele não queria que ela o visse.

- São sempre cem escovadas antes de dormir, pequena.

Pequena também era como ele me chamava quando criança. Como ele a chamava, na verdade, mas eu pensei que podia mentir só um pouquinho. Era muito gostoso quando ele me penteava.

Antes eu não sabia contar, e aquelas escovadas pareciam infinitas. Agora ele me pedia ajuda, e escovava enquanto eu contava até cem:

- Um, dois, três...

Comecei a pensar.

- Vinte e dois, vinte e três, vinte e quatro...

Eu tinha que esconder aquelas roupas, enfiaria no fundo do armário, onde mamãe não encontraria.

- Quarenta e sete, quarenta e oito, quarenta e nove...

Ninguém saberia quem era eu, ninguém saberia que ela morreu.

- Sessenta e quatro, sessenta e cinco, sessenta e seis...

Seria um segredo só meu.

- Oitenta e oito, oitenta e nove, noventa...

Foi quando eu percebi que seria para sempre omissa diante de um crime.

- Noventa e sete, noventa e oito, noventa e nove...

É horrível saber que as coisas são finitas.







# Codeína

Ana Carolina Sotratto

**Graduada em Artes Corporais e Letras pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente é professora efetiva de Artes na rede municipal de Campinas. E-mail para contato: anitacapulina@gmail.com**

Subi lentamente as escadas. O sol queimava minha pele com força extrema, apesar do protetor solar. Olhei todas aquelas pessoas na fila, se queixando do calor assim como eu. Suas epidermes, entretanto, pareciam acostumadas com o fervor distópico e, olhando o pescoço do homem à minha frente na fila, senti uma mistura de nojo e piedade. Rugas amontoavam-se como uma escada na pele daquele pescoço, enegrecido pelo sol.

Todos pareciam muito mais velhos que eu. Quando, enfim, consegui entrar, não havia qualquer sistema de ar refrigerado. Muito menos de senhas. Com muita dor na região das costelas, eu andava parecendo um robô, não conseguia realizar torções com o membro superior. Estava um pouco assustada e um tanto indignada com a aparência do local. “Por que raios aqueles que constroem um hospital têm a pachorra de chamá-lo santa casa?” Pensei, pensei. Assim como os que conseguiram entrar, eu permanecia em pé, tentando, através de olhares, estabelecer um sistema justo entre nós: cada um respeitava seu lugar na fila, gestantes passavam na frente. Os mais velhos também. Mas eu não conseguia

distinguir os mais velhos. Claro, alguns caminhavam com demasiada dificuldade, chegavam enganchados nos braços de alguém, ou em cadeiras de rodas, ou apoiando-se em bengalas.

Os atendentes não nos olhavam. Só nos percebiam quando chegava nossa vez e podíamos nos sentar numa confortável cadeira para entregar documentos.

Um olá quase inaudível surgia gentilmente de suas bocas. Estavam ansiosos, carimbavam papéis apressadamente. Minha atendente era uma mulher bonita. Pela maquiagem bem aplicada, notava-se que era vaidosa e entendida das nuances de cores na pele, e da destreza necessária para um traçar linearmente preciso na região dos olhos. Queixava-se da multidão à espera de atendimento, queixava-se das UBS’s, fechadas, era recesso de Natal e virada de ano. A cidade é pequena, grande parcela de sua população vive em zona rural.

Me sento com dificuldade. Entrego os documentos. Observo o outro atendente, que acaba de receber seu almoço num marmitex de isopor, hermeticamente fechado. Ele acomoda o vasilhame longe, em cima de armários repletos de papéis. Quer fazer a fila andar. Olha fixamente para baixo e discrimina o que são receitas médicas do que são pedidos de exames laboratoriais do que são pedidos de radiografia.

Enquanto minha atendente recebe meus documentos e apressa minha ficha, olho fixamente o homem que trabalha a seu lado. É um homem determinado. Imagino qual homem não seja, se estiver morrendo de calor e puder parar seu

maçante serviço para almoçar. É loiro. Pele muito clara. Imaginei a pele brilhando ao sol, seus cabelos e olhos igualmente claros, tudo em uníssono, à busca desesperada de uma sombra qualquer. Mas a área central da cidade possui pouquíssimas árvores. No entorno da igreja, pérgulas de metal foram construídas, mas ainda esperam que plantas trepadeiras façam lentamente o serviço de entrelaçarem-se, quem sabe até abram coloridas flores, caso haja chuva moderada, ou que alguma abençoada alma lhes regue as raízes.

Além da dor, do calor constante, eu sentia um sono incomum. Um cansaço absurdo, como se tivesse quebrado as costelas porque carregava quilos e mais quilos de cimento. Nada disso aconteceu. Apenas escorreguei no piso molhado. Lavei o quintal, molhei o pomar. Quando voltava do banheiro, uma poça de água traiçoeira, invisível na cerâmica branca. E lá fui eu, num bailado incompatível com os músculos das pernas, um alongamento de tendões inexistente para meu pobre corpo sedentário.

Um hematoma no joelho. A dor era forte, mas nada que eu julgasse grave. Até que acordei no dia seguinte. Respirar transformou-se em tortura. Deitada, o desconforto se tornava insuportável. Melhor em pé. A mãe me explica que a cidade foi construída exatamente em cima de um abundante lençol freático. Daí a existência de tantas fontes de água, água que cura de todos os males, água que rejuvenesce, água que diminui o estresse da vida cotidiana. Me explica também que a sensação mórbida que tenho, quando estou por aqui, vem

dessa umidade misturada ao calor. Diz que nessas terras barrentas, muitos bandeirantes aprisionaram ou mataram índios, no passado sangrento desse país. Para ela, a umidade vem carregada de um sentimento doentio, que apenas quem nasce nessa cidade compreende por completo. Gente como eu, só faz cambalear desfalecendo no calor.

Feita minha ficha, procuro algum lugar para lentamente me sentar e tentar esquecer a dor, o calor, já conformada com toda a demora, o cansaço e o choro incontrollável das crianças. Sabe-se lá o motivo de instalarem uns ventiladores gigantes, todas as hélices voltadas para os enfermos, ventiladores de chão, cuja função me parecia espalhar bactéria de narina em narina, vírus de boca em boca. Invenção inócua para um hospital, uma santa casa de saúde; começo a perder as estribeiras, procuro a cruz na parede, a cruz que faz jus ao nome do hospital, “se é uma casa santa, algum santo, que um dia foi mortal como nós, e se foi mortal como nós, também sentiu as dores da pesada carcaça de carne e osso que carregamos, esse santo há de voltar ao seu posto, e olhar por sua casa, e por seus hóspedes, e interceder junto ao santo maior (imagino que esferas celestiais, se existem, sempre reproduzem a vida horizontalmente desorganizada em que vivemos) e receberemos todos, as bênçãos que chegarão através de vigorosos sopros de vento fresco.”

Mas é tão óbvio que não. Em nome de deus, hospitais foram construídos no passado. Assim como em seu nome, índios foram assassinados. Lamentavelmente,

a tradição persiste. Se antes os hospitais funcionavam, não posso afirmar. Posso com clareza dizer que hoje andam muito mal das pernas, e se aqui alguém entra doente, é bem provável que saia pior. Se sair. Quanto aos índios (os poucos que restaram) persistem duramente em meio à violenta tradição de julgá-los seres menores. Assim, alguns homens de nosso tempo justificam sua barbárie. E se a barbárie permanece é porque há quem julgue que barbárie, de fato, é tradição. Gente de coração duro, enegrecido. Gente para os quais a violência é espetáculo.

Na sala de espera, além de sentir o calor sufocante, é preciso ter paciência para ouvir um alegre programa de auditório, transmitido na enorme TV plana e em volume tão intenso, que as conversas entre os que esperam, se transformam em gritos. Em pouquíssimo tempo, ouço detalhes sobre a vida social da cidade, receitas caseiras para todo tipo de moléstia, comentários machistas sobre a roupa das mulheres no programa. Sim, é melhor voltar para a entrada do prédio, a área de recepção.

Percebo a inquietação do homem que chama os pacientes para aquilo que seria uma triagem. Ele percebe que caminho com dificuldade, que me sento com dificuldade. Todos ali percebem. Todos ali percebem que não sou dali. Sutil evidência sobre o tamanho da cidade. Me lembrei do exato momento em que estava sentada na confortável cadeira da recepção, passando meus dados. O homem que se sentou na cadeira ao lado disse em que ano nasceu; 1983. Mais uma vez, sinto uma leve taquicardia. “Sou

mais velha que eles. O que o sol fez deles? Trabalham na roça. Precisam de um bom chapéu e protetor solar do mais alto fator. Alguém os avisou? Nasceram aqui? Eu, tão cética, como posso imaginar que talvez tenham sido atingidos pela doença que paira no calor misturado à umidade desse local?”.

O homem inquieto me chama. Pretende aferir minha pressão e medir minha temperatura, segundo ele, para agilizar o procedimento. Expliquei sobre o tombo. O homem me coloca numa sala junto de outro paciente. A panturrilha do menino rasgou-se no arame farpado. Me sento ao lado dele e vejo a enfermeira retirar os pontos da carne ainda inchada. Percebo que não sinto qualquer cheiro que me remeta à hospital. Iodo, álcool... nada. Pressão baixa, como sempre, temperatura normal, volto para a sala de recepção. Estranho estar num hospital, e não sentir cheiro de hospital. Uma mulher vestida com o que me parece um uniforme de limpeza, aparece. Passa um pano pelo piso onde todos pisaram; pisos menos acessíveis parece que ficarão para outro dia. Sinto cheiro de desinfetante de eucalipto misturado ao odor do suor dos homens que se sentaram ao meu lado. Tentei me concentrar no livro que trouxe: estória interessante sobre a luta de um suposto império, contra supostos bárbaros. O homem inquieto me chama. “Sente-se aqui. Logo vão chamá-la naquela sala”.

Me chamam rápido. Me sento à frente de um jovem médico, muito elegante, preocupado com “o que temos hoje para a janta, minha linda?”. A



funcionária responde que as cozinheiras farão bife acebolado. Ele pede para guardar um prato, e entrega a receita de algum abençoado remédio para ela, tantos são os beijos que a mulher dá no papel misturados aos sinceros agradecimentos. “Boa tarde, eu sou Paulo. O que houve com você?” Conto meu blá blá bá. Paulo pede que eu me levante e apalpa minhas costelas. Ele, a mesa entre nós, eu. “Provavelmente não houve fratura, você não tem tosse e não está expelindo sangue pelas narinas ou boca. Sinal de que nenhuma costela fraturada perfurou seus pulmões. Faremos uma radiografia só por precaução, mas você luxou os músculos que ficam entre cada costela”.

Desiste da radiografia. Está convencido de que o exame clínico foi bem sucedido. Receita uma injeção de anti-inflamatório, que deve ser aplicada dentro do hospital. Por boca, devo tomar mais anti-inflamatório e remédio para dor. Saio da sala devagar e o homem inquieto olha os papéis que tenho nas mãos. “Espere aqui. Pode se sentar. Você vai tomar uma injeção. Depois, vá até nossa farmácia, vai que ainda temos algum dos remédios dos quais você precisa. É só entregar este papel para a atendente. É de graça”. Dou risada por dentro. Uma gargalhada por fora me faria sentir muita dor. “Santa mesmo essa casa... remédio gratuito...”.

Uma mulher abre a porta de uma sala. Me chama. “Vire de costas por favor, a injeção é na bunda”. Respondo que entendi, mas não entendi em que parte da bunda. Não que eu tenha lá uma bunda tão volumosa. Mas eu precisava

baixar toda a calça? Só a parte de cima era suficiente? Sem resposta. Sem luvas também. A mulher não usava luvas para manusear a ampola de medicamento. Enojada e preocupada, a vejo abrir a lata de lixo (que para isso tem um pequeno pedal) com as mãos. Mãos sem luvas. Quando me viro, otimistamente imagino que ela colocará luvas. Usará álcool antes para desinfetar minha epiderme. Me acalmo. Logo, logo, sentirei cheiro de álcool. Não. O que sinto é a picada da agulha e o líquido que, dolorosamente se dissolve pelo músculo quase atrofiado da minha bunda. “Nenhum pedacinho de esparadrapo para conter o sangue da picada?”. Nenhum. Não há esparadrapos. Nem luvas. Nem álcool? Nem.

Nojo, preocupação e mais dor. Me dirijo mancando à tal sala de medicamentos. E eis que a vejo. A cruz. A cruz na qual agonizou Jesus Cristo, símbolo de garantia de uma vida após a morte, depois de julgados os nossos pecados, aqueles todos que cometemos em vida. Me pergunto... - Porquê? Por que está aqui? Logo compreendo. A atendente, dessa vez, não me parece bonita. Está tensa. Veste uniforme hospitalar amarelado pelo uso. Sou a segunda da fila a esperar medicamentos de graça. A primeira mulher que espera, discute, briga pela falta do remédio que precisa. A atendente sai a procura, dizendo que ela não tinha culpa. O prefeito transformou o hospital num lixo, segundo ela.

Me sento de lado. Minhas drogas foram encontradas. Ela me orienta. Preciso tomar cada uma na hora certa.



Me levanto, a porta de saída é imensa. O crucifixo em cima. O sol de fora bate em meus pés, ofusca meus olhos. Começo a sentir a dormência daquele ar, mas dói. Agora que sai, ando com mais dificuldade debaixo do sol.

Só desejo tomar o remédio para dor, me deitar embaixo de um dos caramanchões da igreja, se oferecessem abrigo do sol. Mas não oferecem. “Será que um crucifixo construído com madeira de grosso calibre, um grande crucifixo, que por algum milagre, mudasse de lugar de acordo com a rotação da Terra, e se

pusse esplêndido à frente do sol, de forma que sempre os raios solares nos chegassem em menor quantidade, será que esse imenso símbolo de regozijo, mas também de dor, nos tiraria o torpor, a lentidão que se junta as ideias, a vagarosidade com que caminhamos, ao respirar este ar quente e úmido?”. Penso, questiono, volto a mancar devagar, a dor parece deslizar de costela em costela... Tantos ossinhos a proteger nossos pulmões... Me esqueço da cruz e anseio, ardentemente, por uma sombra, um copo de água e um comprimido de codeína.

# Conto de Sexta-Feira

Maicon Farias Vieira

Doutorando em Letras pela Universidade Federal de Pelotas, Mestre em Educação pelo Instituto Federal Sul-rio-grandense, Campus Pelotas. E-mail para contato: maiconfariasvieira@gmail.com

- Será que chove?

Odeio entrar em elevadores onde já existe alguém. Não sei o porquê, mas me dá um nervosismo aquele silêncio...

- Sabe, odeio inverno!

Que bobagem é essa que eu falei? Cale a boca e espere chegar ao térreo. Só faltam dois andares...

- Ai, minha nossa!

Aturo quase tudo na vida, menos lagartixa e escuro. E este maldito elevador emperra comigo dentro e ainda inventa de não ter luz de emergência... Se eu sobreviver a isso tenho que lembrar de processar esse lugar.

Tenho que me concentrar em alguma coisa para passar o tempo. Vou conversar com essa mulher mesmo.

- A senhora não é daqui!

-Não!

Mais uma frase idiota. Ela não está a fim de papo.

- A senhora possui fogo?

- E deveria?

- Só os idiotas respondem uma pergunta com outra perg...

- Peço desculpas. Estou nervosa com tudo isso. Pegue.

Ao possuir o isqueiro entre meus dedos, cheguei à incrível conclusão: eu não fumo!

- Agora vai ficar brincando com o meu isqueiro?

- Não estou brincando. Estou tentando achar algo que possa fazer esse elevador desemperrar. Opa!

- Pior do que estar em um elevador trancado e sem luz é ter um idiota por perto que perde a única fonte de luz que tínhamos.

- Desculpe moça. Não era minha intenç...

- Cale a boca!

Saí de casa num dia de inverno. Peguei um elevador com uma mulher desconhecida. Fui xingado. Definitivamente esse não é um mês bom.

- Qual o seu nome?

Mas ela não me mandou calar a boca?

- Você só pode estar de sacanagem comigo!

- Estamos aqui trancados, conversar poderia fazer com que esquecêssemos um pouco desse tormento.

- Me chamo Gi.

- Eu me chamo...

- Eu lhe perguntei?

Nem vou dar bola pela maneira rude. Olha como ela lambe os lábios. Como me olha. Como desliza a mão pelo decote. Como me faz mergulhar dentro dela.

- Você é casada?

- Não, mas estou à procura de alguém.

- Um candidato que surge dentro de um elevador tem chances?

- Como que um homem tão atraente





como você não teria? E, de mais a mais, adoro olhos claros.

Vacilar com uma diva dessas? Nunca!

- Faça com que a escuridão atravesse nossas almas através da mais pura unidade!

- Mais pura o quê?

- Me beije!

Enquanto sentia o entrelaçar das línguas e o calor absurdo que vinha de sua internalidade, me vi praticamente lançado à parede do elevador.

- Você está louco?

- Mas você disse que eu podia...

- Seu vagabundo. Vou chamar a polícia. Onde já se viu sair agarrando as

peças simplesmente porque sente vontade? Ou foi a falta de luz no elevador?

- Mas quando pedi o beijo...

- Pediu o quê? A última coisa que você me pediu foi o fogo e logo o deixou cair.

- Mas então o resto...

- O resto foi você quieto por alguns instantes e, logo, tentando me beijar. Agradeço por essa luz se acender. Sai daqui, seu louco!

Parei. Me olhei no espelho do elevador. Em meu rosto, marcas de dedos. Em meus olhos apenas a vermelhidão digna de quem necessitava de descanso.



# Florescer em ti

João Ricardo F. Salles

27 anos, aluno de graduação em Filosofia, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Colaborou na redação de um portal chamado Quinquilharia durante dois anos. E-mail para contato: joao.salles92@gmail.com

“Todas as palavras exigem uma experiência partilhada.”

J. L. Borges

Estava ansioso esperando que ela chegasse. Já havia esperado a semana toda. E, sinceramente, esperaria a vida toda – se fosse preciso. Geralmente o apartamento dela nos acolhia muito bem, apesar de ser um pouco pequeno. Não que o tamanho fosse um problema, para mim qualquer cama sempre foi suficiente, mas acredito que os vizinhos não gostavam muito da minha presença por lá, sentia isso nos olhares de encontros de elevador. Tudo se agravou depois de uma noite em que o interfone tocou de madrugada e o porteiro disse que estavam reclamando do barulho. Havíamos acabado de voltar de uma festa e dançávamos na sala. Mas demos risadas e continuamos por mais algum tempo, ainda havia vinho na garrafa.

A maioria dos apartamentos eram ocupados por casais idosos, velhos de guerra da vida. Talvez a frieza e aqueles olhares de desaprovação não fossem especialmente comigo, mas uma forma de ser. Penso que seja possível, nunca

sabemos o que a vida fez das pessoas. Apesar de nossa felicidade, entendo o lado deles. Era um prédio antigo, e a maioria dos moradores eram senhores de terceira idade aposentados que buscavam apenas um pouco de paz, depois de uma vida dedicada ao trabalho e contas pagas, além de todos os outros compromissos que uma vida tradicional exige. O amor já correu um dia por suas veias e a juventude foi esvaecendo, na mesma proporção em que o desinteresse por tudo foi aumentando. Hoje preferem poucas palavras e programas de televisão banais que atrofiam o espírito. É de se entender, não é fácil conservar o amor por tantos anos – é possível, aliás? Nesse caso, o amor dos outros é quase uma tristeza, pois força a lembrar daqueles momentos antigos que já foram tão bons um dia. A dor muitas vezes emerge no contraste com a felicidade de outros.

Ela reclamava do meu apartamento, dizia que era bagunçado. Eu dizia que não era, que assim me organizava melhor. Ela falava a verdade, eu nem tanto. De todo modo, ela aceitava as coisas como eram e eu também deixava que as coisas fossem como já eram. Assim seguíamos satisfeitos.

Coloquei algo pra tocar, um pouco de jazz. Ela gostava. Muitas vezes eu ficava impressionado com o tamanho de sua serenidade e sua abstração de tudo em volta, sempre ouvindo Chet Baker e aquela sua voz soprada, quase um sussurro, inundando o ambiente como uma névoa. Estava sempre pintando seus quadros e tomando seu café em xícaras pequenas e coloridas. De vez em quando eu colocava





uma cadeira distante, na varanda, e ficava observando-a dançar sozinha na sala, girando e girando e girando. Era leve. Flutuava com os pés descalços ao contato com o chão. De repente ela parava, vinha em minha direção, me dava um beijo e acendia seu cigarro no meu. Me estendia a mão com dedos finos e longos como quem diz “Vamos?” e eu continuava imóvel, porém com vontade de dizer “Sim, vamos”, mas não respondia nada. Apenas me levantava e a acompanhava em direção ao quarto enquanto a cortina da sala balançava com o vento fresco do final de tarde.

Sentei no sofá e me perguntei quantas mulheres já haviam estado por ali. Algumas, é verdade. Nenhuma como ela, também é verdade. Como deixamos que isso aconteça em nossas vidas? Como aceitamos tão facilmente que seja natural beijar tantas bocas, possuir tantos corpos, sofrer tantas dores e acordar em tantas camas? Acordar perdido, sem saber ao certo o rosto que está virado para parede e que cabelos são aqueles que repousam em parte em nosso peito. Tantas noites foram aquelas em que encontrei algo, alguém, quando mais estive perdido. Mas não havia tristeza, pois o caminho que cada um trilha é o seu próprio, e entre bilhões e bilhões de caminhos, de todas as vidas, de todos os tempos, de todos os

desencontros e limites, encontrar alguém para trilhar juntos uma noite que seja é um presente – é a partícula mínima da probabilidade. Percorri muitos caminhos para chegar onde eu estava. E com ela eu percorreria muitos outros.

Olhei as paredes e constatei como elas foram fortes durante tantos anos, sólidas, e nunca oscilaram, enquanto eu, mero ninguém, oscilei tanto. Reparei num copo na pia, um fundo de bebida escura. No canto da sala o vaso de flores estava sem flores. O calendário atrasado na geladeira, ainda marcando o mês passado, meus sapatos ao lado da porta, meias por cima. Fotos de família sobre os móveis e também momentos de sorrisos com os amigos. O interfone tocou.

Olhei-me no espelho mais uma vez, reparei na barba por fazer, passei a mão no cabelo; vi um olhar vivo. Ensaiei algo a dizer. Então sorri. E percebi que a vida me brindava mais uma vez. Deixei a porta aberta, levemente encostada, convidativa. Logo ela surgiu, timidamente, seu jeito de ser. Um vestido amarelo, um olhar azul. Cores que coloriam tudo em volta. Estendi minha mão e a puxei pra dentro de encontro ao meu corpo. Sorrimos juntos. E no fim não disse nada. Ela era luz. E eu floresci, como uma flor ao encontrar a luz ideal para florescer.

# O Ano em que o Mundo Parou

Emerson Bezerra

Graduado em Letras (Português/ Inglês) e especialista em Docência da Língua Inglesa pela FMU/ LAUREATE. Atua como professor de língua inglesa para ensinamentos fundamental e médio em São Paulo - SP. E-mail para contato: emersonbezerra81@gmail.com

Ninguém saía de casa. Não se ouviam mais risadas, cantorias ou músicas tocando. Luz elétrica já havia sumido há muitos dias e o que se tinha para comer – quem tinha, aliás – era o que fora estocado enquanto não se tinha noção da gravidade do problema. Este é só mais um relato, de muitos que existem, do ano em que o mundo parou.

A França, cuja capital é conhecida como cidade luz, foi a primeira a se apagar. Milhares de casos de infectados foram noticiados, incessantemente, ao redor do mundo. Na Inglaterra, o pânico foi generalizado, pois se esperava que os ingleses fossem capazes de criar uma cura, mas, infelizmente, mais de dois terços da população foi dizimada pela peste. No Quênia, no Uruguai e na Espanha os dados foram alarmantes. Nesses países, o auge da infestação deu-se tardiamente, mas isso não significou que o estrago fosse menos danoso: os primeiros infectados foram os idosos – apesar das orientações para não transitarem –, logo depois, aqueles que tinham alguma doença

crônica e/ou respiratória. Por fim, a peste não fazia distinção entre as faixas etárias, os sexos e/ou condições de saúde. Todos eram potenciais vítimas.

Os Estados Unidos tornaram-se o centro das atenções tanto pelo aumento exponencial de casos quanto pelos estudos a respeito de uma cura, uma vez que se prometia de tudo: vacina com vírus inativo, mutação de vírus conhecidos, isolamento, dieta baseada no PH dos alimentos. - Enfim, inúmeras hipóteses, mas nenhuma comprovada. Milhares de cidadãos morreram à espera de uma possível cura que não veio. Moçambique decretou estado de calamidade universal – um conceito criado após os vários casos da peste ao redor do mundo -. O comitê da ONU estava de mãos atadas perante a situação do país, porque os leitos hospitalares, os mantimentos e os cuidados esgotaram-se muito rápido e a população estava largada às traças. A comida no país africano era inexistente e diversos relatos de canibalismo foram registrados: pessoas eram mortas em praça pública para servir de alimento a grupos famintos e a ação da polícia e do exército era nula. A questão no continente africano sempre foi crítica, porém chegou a níveis aterradores, pois, no continente inteiro, decretou-se estado de sítio: ninguém entrava e ninguém saía.

Era desolador acompanhar pela televisão, internet e/ou rádio os relatos de canibalismo e morte no mundo todo. Entretanto, é importante dizer que era preferível ter esses meios e acompanhar o que acontecia no globo a ficar no escuro como estamos agora, sem contato com o mundo exterior.

As luzes foram cortadas no início de abril. Aqueles que tinham carregado seus celulares e/ou computadores, puderam acompanhar o mundo por mais vinte e quatro horas. Após isso, a comunicação foi, forçadamente, encerrada. (Eu reservei um computador com carga para escrever este último texto sobre a situação atual, no entanto, não tenho carga suficiente para me prolongar no registro).

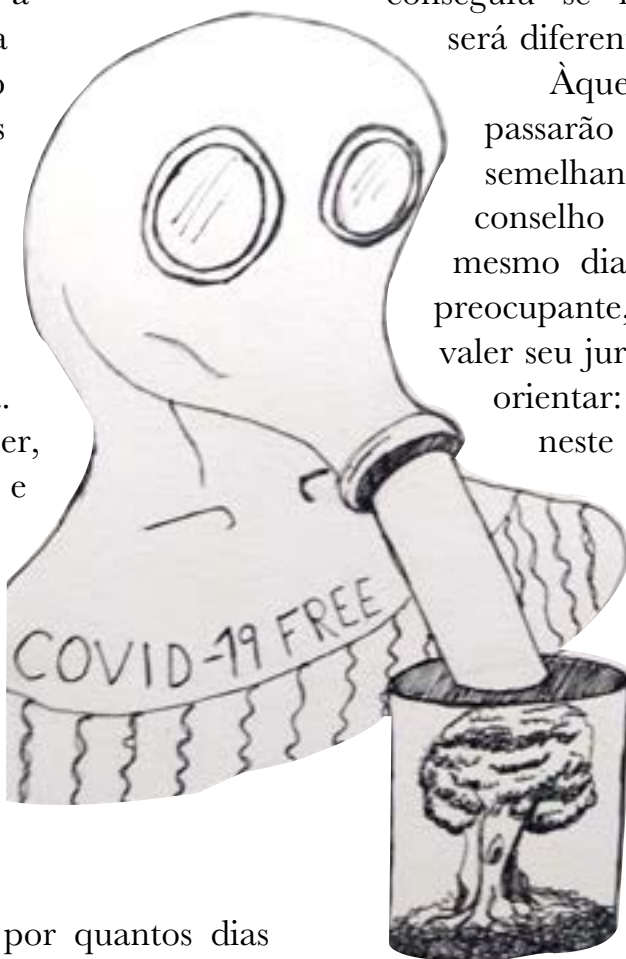
Antes de abril, a China e a Alemanha deram esperanças ao mundo com possíveis testes, mas nada concreto. Nos países vizinhos e até em países distantes, como o meu, a situação também era calamitosa. Matava-se para comer, saqueavam-se lojas e estocavam-se produtos. Lacravam-se portas e janelas e o medo era constante: medo de enlouquecer, medo de morrer, medo de ter que matar e, sobretudo medo do que o futuro traria.

Perdi a conta de por quantos dias estou isolado do mundo, mas minha comida já se esgotou. Estou comendo papel e/ou madeira e bebendo água da chuva, quando chove. Eu não sei quantas pessoas ainda estão vivas na minha rua, na minha cidade, no meu país. É triste. Se os Deuses puderem, que me expliquem: por que nos abandonaram?

Eu tenho esperança de que algum país desenvolvido como a Suécia ou a Austrália, mesmo com os históricos de mortes e destruição, encontre a cura ou não tenha desistido de proteger e investir em pesquisas para encontrá-la. Se eu estou vivo, se eu consegui ser um sobrevivente, há de existir outros. O mundo já foi assolado por diversas epidemias, pandemias, pestes e vírus e conseguiu se reerguer, agora, não será diferente. Eu espero.

Àqueles que passam ou passarão por uma situação semelhante à minha, segue um conselho de um repórter que, mesmo diante de uma situação preocupante, não cessa de fazer valer seu juramento de informar e orientar: os países listados neste relato carregam uma grande lição, pois, ao unir a primeira letra do nome de cada um deles – na ordem em que foram enunciados –, encontra-se um grande e valioso pedido, que caso eu e/ou meus contemporâneos tivéssemos seguido, talvez,

não estivéssemos neste impasse à espera de uma luz no fim do túnel. À espera do término deste fatídico ano.



# O Globo de Vidro

Jeanine Geraldo Javarez

Doutoranda em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Paraná, e professora do Instituto Federal do Paraná. E-mail para contato: [jgjavarez@gmail.com](mailto:jgjavarez@gmail.com) / [jeanine.javarez@ifpr.edu.br](mailto:jeanine.javarez@ifpr.edu.br)

Vinícius fita o globo de vidro mais uma vez. Nunca se cansa de olhar para ele. Coloca-o contra a luz do poste e observa a rua invertida, as casas invertidas, as árvores invertidas. Lembra-se do momento em que resolveu enfiá-lo no bolso do casaco pela primeira vez, de olhar o mundo através do globo de vidro e não perceber a inversão. Lá dentro estava tudo direito. Era ele quem vivia invertido.

Mais uma hora e estará tudo terminado. O plano tomara forma há dois anos. Na época, Vinícius não sabia ao certo se tratava-se de vingança ou de amor, mas acreditava mais no segundo para poder se desvencilhar do leve fundo de culpa que o fazia corar. Enquanto o momento não chega, ele se encosta ao poste em frente à casa que observa. O halo de luz amarelada que o envolve pisca e apaga.

- Me responde, Vinícius!

Ele permaneceu quieto enquanto os móveis da casa participavam da discussão, argumentando com seus zumbidos e estalos. Enquanto Marília falava desordenadamente atropelando o barulho

da geladeira, Vinícius escondeu a cabeça entre os braços. As palavras lhe subiam do estômago até a garganta, como vômito, mas paravam ali. Impedidas de sair pela boca, subiam mais um pouco, em direção aos olhos, de onde saíam em gotas quentes e salgadas. Saiu da cozinha quando o motor da geladeira estalou e ficou em silêncio.

Marília seguiu-o em direção à sala. Ela não chorava. Talvez fosse melhor assim.

- É melhor assim... – Suspirou ela.

Todo o cansaço de todas as batalhas daquele relacionamento tomou seu rosto, mudou a cor de seus olhos, tingiu suas bochechas de branco, cavou valas em sua testa e ao redor de sua boca.

Marília se sentou no sofá de um colorido estranhamente alegre em meio a todo aquele sofrimento. Ela sentia como se estivesse expulsando metade de si, mas não podia voltar atrás. Tinha que ser assim. Ela tentou de todas as formas fazer com que Vinícius enxergasse a situação com clareza. Ele não percebe, solucionou mentalmente.

Vinícius saíra da sala. No quarto, pegou a maioria de suas coisas, aquelas que ainda não tinha vendido, e enfiou numa mala. Quando estava saindo, viu o globo de vidro, aquele peso de papel ridículo que Marília comprara numa viagem a título de lembrancinha, mas que ficara ali, mais por inércia que por vontade, e impulsivamente o colocou no bolso da blusa de moletom.

É esse globo que Vinícius revira nas mãos, no escuro, enquanto aguarda Marília abrir a porta de casa para vigiar a noite.



Depois que saiu da casa de Marília, ele foi até a ilha encontrar alguns amigos – rapazes e moças iguais a ele. Conversaram através do silêncio, do barulho, do fósforo e da fumaça. Logo o frio da madrugada enrijeceu seus pés, pálidos nos chinelos de borracha, e Vinícius, entorpecido, adormeceu encostado numa desconhecida.

Durante o primeiro mês, Vinícius sofreu pela humilhação de dormir na rua. Pensava várias vezes na casa de Marília, na comida pronta, nos banhos quentes diários. Mas logo uma raiva cega o invadia e ele dava graças a Deus por não estar mais lá.

No quinto ou sexto mês, ele já não se lembrava de muita coisa. Andava meio sem rumo pedindo dinheiro no sinal. Na mala só restavam duas mudas de roupa e seis pares de meia, tudo muito sujo. No bolso da blusa, o globo de vidro que haviam tentado tirar dele duas vezes era mantido escondido, porque o brilho do vidro à noite chamava muito a atenção dos seus companheiros.

A partir do sétimo mês, ele passou a viver um longuíssimo dia que curiosamente às vezes ficava escuro, às vezes claro, e ele já não se lembrava de ter tido outra vida senão aquela. Não sabia mais conversar, a não ser pelos gestos que pediam fogo e pedra. O vidro do globo tornara-se opaco, lascas haviam sido tiradas aqui e ali devido a quedas sucessivas.

Um dia, uma senhora de rosto redondo apareceu. Ela falou com ele num idioma diferente. Ele percebia seus lábios movendo-se ora devagar ora mais rápido, percebia que dali saía algum som, mas não conseguia entender nada. Era

tão cômodo ficar ali, encostado na parede fria. Passou a mão no queixo molhado, sentiu uma coisa estranha lhe pinicando a palma, meu Deus! Bichos! Bichos estavam comendo seu rosto! Iam se espalhar pelo corpo! Não não não não não não... Esqueceu a mulher, levantou-se e correu tropeçando nos paralelepípedos, um pé de chinelo, o outro sem.

Nos dias seguintes ela trouxe sopa, água, roupas limpas, um par de tênis que ficara grande demais. Ela achava que estava lhe dando um pouco de dignidade, mas na verdade só dava motivos para que os outros lhe batessem à noite para roubar um casaco ou um par de meias.

Numa noite de Natal de um ano qualquer a senhora foi até a ilha, pegou-o pelo braço sem nojo nem repulsa pela camada de sujeira que lhe cobria as pontas dos dedos, as roupas, o rosto, o cabelo, e levou-o até sua casa. A mesa estava posta e ele achou tudo brilhante. Copos e talheres, pratos e panelas, tudo explodia em cores e fazia seus olhos doerem.

Ele comeu com as mãos, pois não se lembrou de usar os talheres. Na primeira bocada, uma fome antiga apareceu. Ele devorava tudo, derrubando migalhas pela mesa e sujando o chão. A senhora observava e sorria, como se tudo aquilo fosse muito normal. Quando estava de barriga cheia, saiu da mesa, deitou no tapete da sala e dormiu. Na manhã seguinte, antes de acordar completamente, dois homens o carregaram para fora com uma delicadeza firme. Enquanto ele é carregado, o globo de vidro, lascado e opaco, foge pelo bolso rasgado do casaco e cai no chão espatifando-se em várias estrelas.

A lâmpada pisca e acende, derramando novamente seu facho de luz amarelada sobre Vinícius. Restam-lhe menos de trinta minutos. Ele revira o globo de vidro na mão e observa a luz azulada que sai pela janela da sala.

Eles o levaram para um lugar verde. À noite ele gritava e arranhava as paredes até que viessem amarrá-lo na cama. Durante o dia, pessoas de branco vagavam pelos corredores. Eram fantasmas que o assustavam, que falavam com ele enquanto se encolhia no canto de uma parede. Davam-lhe de comer algumas vezes, e ele engolia tudo sem sentir o sabor nem a textura. Levavam-lhe para sentar junto com outros fantasmas, mas ele gritava de medo, uivava e era retirado de lá depois de apenas alguns minutos. Os dias repetiam-se infinitamente...

Até que ele voltou a enxergar, a ouvir e a falar. Suas primeiras frases foram

palavras soltas. Seu primeiro vislumbre foi a distinção daqueles matizes de verde que formavam a paisagem. Educou os olhos para perceber os pássaros escondidos nas árvores. Educou os ouvidos para escutar o som das cigarras e dos grilos.

Aos poucos os fantasmas se tornaram menos diáfanos, os rostos deixaram de ser máscaras cadavéricas e ele não precisava mais ser amarrado para dormir. Achava suas mãos muito brancas e não havia mais bichos circulando pelo seu rosto. Parou de uivar e se encolher nos cantos, embora o hábito tivesse apenas se transformado em controle.

Contemplava pela milésima vez o mesmo canteiro de flores, observando atentamente como o roxo dava lugar ao amarelo e depois ao branco, como os caules e as folhas eram formados por vários tons de verde que ganhavam vida em contraste com a terra negra, quando

percebeu que o chamavam. Ouviu a grama orvalhada dobrar-se sob seus pés enquanto andava em direção às árvores que formavam um pequeno bosque ao fundo do terreno. Uma brisa fresca trazia o cheiro de terra molhada.

Ao se aproximar, viu um rapaz de roupas brancas, descalço e sorridente. Fitou aquele rosto que lhe era muito familiar com interesse, mas antes que pudesse reconhecê-lo, ele lhe estendeu uma pequena caixa quadrada. Pegou a caixa, olhou novamente para o rapaz e se assustou. Uma árvore jovem



que parecia recentemente plantada ali o fitava de volta. Abriu a caixa e viu, aninhado entre papéis de seda amassados, o globo de vidro. Tirou-o da caixa com cuidado, olhou o mundo através daquela gota sólida e subitamente, segundos, minutos, horas, dias, semanas, meses e anos voltaram para trás.

- Me responde, Vinícius! – Marília ordenou.

Ele aperta o globo de vidro. Só mais quinze minutos.

- É melhor assim... – Suspirou ela.

Ele reviu todo o cansaço de todas as batalhas daquele relacionamento tomar conta do rosto dela, mudar a cor de seus olhos, tingir suas bochechas de branco, cavar valas em sua testa e ao redor de sua boca. Sentiu as palavras voltando a lhe tapar a garganta, a subir pelo rosto, em direção aos olhos, e desaguar em gotas quentes e salgadas.

Estava tudo invertido naquela transparência líquido-sólida, a rua, o dinheiro, a fumaça, rostos flutuantes, noites sem lua, o rosto redondo da senhora. Quando chegou ao rapaz de branco que há pouco dera lugar àquela árvore jovem, o estalo de um galho o fez compreender. Palavras inundaram sua cabeça e ele chorou de raiva, angústia e amor. Foi a partir dali que Vinícius começou a traçar seu plano.

Dois minutos. A rua está quieta. A lua se derrama pálida enquanto o rio asfáltico corre devagar em direção ao cruzamento. Não há vento, mas ele consegue escutar o som da folhagem se mexendo no escuro. Olha para o céu novamente e luzes coloridas e distantes

piscam em velocidade cruzando o horizonte. Passa o globo de vidro de uma mão para a outra. Sente uma fresta fria em contraste com o restante quente da superfície esférica. Um carro passa na rua de baixo. Vinícius quer que ela sinta culpa pelo que fez. Ao mesmo tempo, no entanto, quer lhe mostrar que seus olhos ressuscitaram.

A porta se abre.

A silhueta de uma senhora aparece no vão de luz.

Vinícius desencosta do poste e se põe em frente ao portão.

A silhueta se move. Acende a luz do apendre e seu rosto redondo se ilumina.

Marília para um instante antes de reconhecê-lo.

Ele põe o globo de vidro no bolso.







# O Roubo Perfeito

Caique Sanches Bodine

Bacharelado em Relações Internacionais  
pela Universidade de São Paulo - IRI USP.  
E-mail para contato: [caiquebodine@usp.br](mailto:caiquebodine@usp.br)

Eram sete e vinte e três da noite. Estava sentado no restaurante universitário. Sozinho, como sempre. Não havia muitas pessoas por conta da hora. Chuto que tinha umas 15 pessoas no máximo, em um ambiente que costuma estar cheio por umas 100. Na minha mesa não havia nada nem ninguém, a não ser pela bandeja de metal cheia de riscos, semelhante àquelas de presídio, que estava na minha frente. Mastigava enquanto olhava a esmo para a comida na bandeja: macarrão ao alho e óleo, arroz e feijão já frios em uma massa disforme, duas asas de frango comidas pela metade, salada de acelga com pimenta e uma mousse de sobremesa. A comida não era tão ruim quanto se fala por aí (não que se pudesse exigir muito de um prato de comida por três reais). Frango era minha mistura preferida! Andava muito, só para chegar no restaurante que estaria servindo frango naquele dia. Eu não tinha nada mais pra fazer da vida mesmo, então não é como se fosse um grande esforço.

Apesar de meus olhos estarem apontados para a comida, não olhava para ela. Estava recapitulando algumas cenas na

minha cabeça e tentando entender o que era aquele sentimento. Eu estava confuso, muito confuso. Não que isso fosse algo raro, mas era diferente. Não era aquela confusão de escola: não é como se eu não entendesse uma equação e me sentisse burro por isso. Era pior. Eu não entendi o que não entendia. Enquanto sentia esse mar de emoções, alguma música tocava no meu fone. Como sempre comia sozinho, me acostumei a ouvir música durante as refeições. Porém pouco importava qual música estava tocando, elas eram só um pretexto pra ninguém falar comigo e pra eu poder viajar sem rumo. Não consigo me lembrar bem, mas acho que era uma música triste. Como disse, pouco importa a música.

Eu recapitulava momento por momento do que havia acontecido de manhã. Ela (sim, ela mesmo!) havia me cumprimentado no corredor da faculdade. Não soube o que fazer e balbuciei alguma coisa, talvez algo como “Oi”. Ela passou reto e seguiu seu caminho. Sim, eu existia! Pelo menos foi isso que passou por um milionésimo de segundo pela minha cabeça. Me imaginei sendo amigo dela. Eu ia em festas com ela e com os amigos dela. Comecei a fazer parte do grupinho de pessoas que ela andava. Nos aproximamos com o passar do tempo. Em uma festa qualquer um beijo acontece. Passo a mão delicadamente por trás de seus cabelos enquanto ela vorazmente me beija com sua boca levemente rosada e macia. Coloco a mão por entre suas coxas, de modo muito leve e delicado. Ela me abraça com mais força enquanto continua me beijando. Passamos madru-

gadas ouvindo música e falando sobre história, literatura, artes, séries e entre tantas outras coisa... Não posso dizer que racionalmente consegui pensar tudo isso em tão pouco tempo, mas acho que agora consigo supor que imagens minha cabeça criaria se houvesse tempo.

Porém, depois desse um milionésimo de segundo percebi que só fingia que existia. Por que não falava com ela? Por que tinha que ser tão estúpido a ponto de não saber responder um “bom dia”? Tudo parecia tão difícil, tão difícil: ter boas notas, ser bem sucedido na vida, fazer amigos, ir em festas gastar o dinheiro em bebidas e drogas; socializar. Por que todas essas coisas pareciam tão difíceis? Eu realmente tentava a todo custo entender como as pessoas conseguiam fazer essas coisas parecer simples.

A música que estava tocando acaba e esse pequeno estímulo é o suficiente pra me fazer sobressaltar e cair na realidade novamente. Consigo voltar a enxergar e vejo a bandeja na minha frente. Um pensamento passa rápido pela minha cabeça, desses que geralmente você nem sequer consegue formular, porque assim que você percebe que está pensando, ele já se desvairou. Porém, peguei ele pela cauda. Olhei para minha mão e esse pensamento imediatamente tornou-se uma decisão: vou roubar um talher! Isso, eu iria roubar um dos talheres que estavam comigo. Eles não eram meus, eram da universidade. Contudo ela tinha muitos desses. Um a mais ou um a menos não fariam diferença alguma. Sim, vou roubar eles!

São sete e vinte e cinco da noite.

Mas como vou fazer isso sem ninguém perceber? Se eu simplesmente colocar ele na bolsa obviamente alguém vai notar e vou ser um ladrão, corrupto, patrimonialista. Precisava ser algo bem pensado. Cheguei a conclusão de que, para ser possível fazer qualquer ação sem sujar minhas mãos com uma prova do crime, eu precisaria limpar os talheres. Peguei um papel e limpei o garfo e a faca, ainda sujos de feijão, tentando parecer o mais desprezioso o possível. Isso tinha que parecer normal e não levantar suspeitas. Os talheres eram limpos por máquinas, por isso não era necessário que a gente limpasse nada. O fato de eu estar limpando eles poderia levantar qualquer suspeita, por isso tento limpar rápido e, ao mesmo tempo, da forma mais natural possível. Ainda não tinha escolhido qual talher iria roubar. Enquanto passava o papel na faca, por um segundo, me veio a lembrança de que não tinha nenhuma faca no meu dormitório e ela poderia ser útil para me ajudar a cortar o pão do café da manhã. Não, não poderia ser a faca. Aií sim isso seria um roubo horrendo! Eu tinha dinheiro pra comprar uma faca, não precisava roubar. Então pensei na colher. Mas não sei, a colher me parece tão comum, tão simples, tão tola. Na prática ela só serve pra tomar sopa (e eu odeio sopa). Tudo que uma colher faz um garfo consegue fazer de modo muito melhor. Isso! O garfo! Vou roubar o garfo!

O garfo seria o roubo perfeito. Eu definitivamente não preciso de um garfo. Meu dormitório nem sequer tem prato ou uma mesa onde eu possa comer. Os pães que comia no café da manhã ficavam

em cima da minúscula geladeira em que eu guardava a manteiga e o presunto. Tirando o café, eu fazia todas outras refeições na universidade. A decisão foi tomada: será o garfo a vítima do crime. Mas como sair daqui com ele sem ser visto? Vamos às opções:

Colocar ele na bolsa

Colocar no bolso junto com os outros talheres e, na hora de devolver os outros, fingir que esqueci do garfo

Pegar ele na mão e sair como se nada tivesse acontecido.

A primeira opção que descartei foi colocá-lo na bolsa. Com toda certeza alguém perceberia e eu não conseguiria realizar o roubo perfeito que planejava de última hora. Não tinha como. A segunda opção, a priori, me parece razoável. Não se é julgado por esquecer as coisas. Porém ninguém, ninguém mesmo, guardava os talheres no bolso. Por que alguém faria isso? As bandejas tinham um espaço próprio só para apoiar os talheres. Além disso não era nem um pouco inteligente fazer isso, visto que seus bolsos ficariam sujos por dentro e seria muito complicado limpá-los depois. Então era isso, eu simplesmente pegaria o talher na mão e sairia. Por conta do restaurante já estar quase fechando, havia poucos alunos e, o mais importante, funcionários. Com isso, além de não haver fila para entregar a bandeja (o que era ótimo, assim não tinha chance de haver alguma testemunha) também era baixa a chance de algum funcionário estar na área de entrega de bandejas naquele momento. Eles sempre deixavam fazer uma pilha e depois levavam tudo de uma vez para a

limpeza. Está decidido, hora de agir!

São sete e vinte e nove da noite. Minhas mãos começam a suar e consigo perceber que, bem de leve, elas tremem. Que cabo vou dar para esse garfo depois disso? Me parece arriscado manter uma prova de um crime dentro do meu dormitório. Talvez fosse melhor que eu saísse e só jogasse ele na primeira lixeira que encontrasse. Porém, tanto trabalho para nada? Eu queria aquele troféu! Assim que sair penso o que fazer com isso.

Pego a bandeja e me levanto. Fico com minha mão em cima do garfo. Colocaria ela no balcão e já iniciaria minha fuga. Sentia que todos me olhavam e uma gota de suor escorreu pela minha testa. O tempo parecia correr mais devagar. Cheguei na área de entrega de bandejas e, pra minha surpresa, havia um funcionário lá. Fudeu! O que eu vou fazer agora? Vou levar o garfo mesmo assim! Eu preciso conseguir!

Assim que coloquei a bandeja no balcão o funcionário me disse “Boa noite!”. Não respondi e me encaminhei pra saída. Sem o garfo. Pensei em voltar, pegar e sair correndo. Não, não ia rolar. Parei por uns 3 segundos no meio do saguão.

Saio do restaurante.

A brisa gelada do início da noite bate no meu rosto e nos meus braços. Estava sem blusa de frio. Percebo que o fone ainda toca música. The Dazzler, Ex:Re.

# Samba Mudo

João Ricardo F. Salles

27 anos, aluno de graduação em Filosofia, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Colaborou na redação de um portal chamado Quinquilharia durante dois anos. E-mail para contato: joao.salles92@gmail.com

Isabel era uma mulher simples, trabalhadora. Acordou cedo naquela manhã e começou a preparar o café com leite e o pão com manteiga para os cinco filhos. Era sozinha. Os pais das crianças estavam por aí, frequentando outros lugares, andando em outras ruas, vivendo outras vidas que não a dela. A responsabilidade sempre é a da mãe – a verdadeira herança social. Foi até o quarto das crianças e com um beijo em cada uma se pôs a acordá-las, deixando apenas a pequena Maria, a caçula de dois anos, na cama. Os demais foram se esticando e acordando lentamente, ainda resistindo a levantar e lutando por permanecer no calor das cobertas ralas por mais alguns minutos, cada instante sendo uma conquista no meio dos colchões finos e gastos. Isabel já estava no terceiro cigarro do dia.

Uma vez na mesa, as crianças comiam rápido, saciando um pouco daquela fome que as acompanhava desde a noite anterior. O filho mais velho, José, de apenas doze anos, supervisionava os demais, garantindo que todos os irmãos escovassem os dentes e pegassem suas mochilas para não perderem o horário

de entrada na Escola Municipal Albino Souza Cruz. Isabel não estava com fome, mas quase nunca estava, ou talvez simplesmente tenha apenas se acostumado a comer pouco. Era magra, negra, como tantas mulheres de Manguinhos. Deu um beijo e um abraço forte em cada criança e os deixou partirem para a aula, colocando suas mãos finas sobre cada um dos filhos e oferecendo aquele sorriso imenso que apenas as mães são capazes de oferecer.

Lavou a louça que era simples, composta de poucos copos e poucos pratos que não pertenciam ao mesmo jogo, sentou-se por um instante no sofá de dois lugares e ficou um tempo olhando pela janela, naquela sala de poucos móveis em um barraco de pouco espaço. Mas o barraco era um lar. O dia estava nublado. Pensou que precisava frequentar mais a igreja, fazia tempo que não rezava o pai nosso. Olhou suas mãos grossas, abandonadas de qualquer vaidade ou cuidado. Ficou em silêncio. O olhar permanecia direcionado ao céu. De repente despertou, como se saindo de um transe, olhou no relógio de plástico da parede e viu que estava na hora de se arrumar. Até o trabalho eram duas conduções, quase duas horas. Voltou ao quarto das crianças, acordou a pequena Maria e a colocou em seus braços.

Caminhando pelas ladeiras da favela, Isabel vinha desviando dos buracos e das poças de água com Maria aninhada em seu colo. Morava ali desde sempre, cresceu pelas ruas e vielas, conhecia o pessoal. No mercadinho tinha conta aberta todo mês. Passou por alguns bares e reparou que alguns já haviam levantado a lona –



se é que fechavam. Finalmente chegou na creche, lá embaixo, perto da avenida, beijou novamente o rosto da pequena e a entregou nas mãos da professora Lurdes. A criança mantinha aquele olhar de relutância por se afastar da mãe. Isabel entregou seu melhor sorriso, disse um ‘eu te amo’ e se afastou, certa de que teria ainda um longo dia pela frente.

O Rio de Janeiro é uma cidade que se movimenta devagar. Nos ônibus lotados, com tantas conversas, tantas vozes, tantas histórias, Isabel pensava apenas na sua própria. Em como sua história se repetia a cada dia. Se lembrava das tantas casas de patroas pelas quais havia passado quando criança, acompanhando sua mãe no trabalho. Ajudava lavando uma louça, varrendo o chão, passando uma roupa. Foi assim que aprendeu sua profissão. Da família simples e pobre não herdou nada, a não ser o condicionamento de acordar dia após dia e trabalhar de lar em lar. Era dali, da casa de outras pessoas, que ela tirava o sustento de sua própria casa.

Dona Fernanda era uma patroa amigável, porém exigente; e não trabalhava. O marido era advogado de uma indústria farmacêutica e quase nunca estava em casa. Era uma família bem-sucedida. O filho primogênito, Henrique, era estudante de engenharia elétrica, enquanto a caçula, Mônica, estava em seu último ano do ensino médio, prestes a seguir a carreira de Direito, como o pai. Isabel já estava com eles há alguns meses. Diante de tantos porta-retratos, Isabel sentia-se privilegiada de trabalhar numa casa tão feliz, porém às vezes sentia um pouco de inveja e não entendia muito ao

certo a diferença tão abismal entre a sua realidade e a daquela família. Gostava de acreditar que era o destino. Era mais fácil, ao menos.

Isabel não era de falar muito, geralmente apenas ouvia o que tinha de fazer. Não questionava, talvez por hábito ou más recordações. O pai batia, os maridos bateram e a vida também. Era melhor o silêncio, então. Não fazia perguntas, pois era mulher, e mulheres não precisam entender, apenas aceitar. Foi criada assim. Achava errado, é claro, mas não sabia o que fazer e como argumentar. Reivindicar depende de clareza; e para ser claro, é preciso entender o problema, algo que ela não sabia. Isabel não pedia nada, talvez frustrada pelo tanto que pediu a Deus e ele se manteve ocupado com outros assuntos. E se o tempo de Deus é perfeito e o nosso imperfeito, então há um descompasso intransponível em ponteiros que nunca se encontram.

Naquela tarde tudo corria tranquilamente em seus afazeres domésticos, Isabel já havia limpado os banheiros, já havia limpado a sala e os quartos, havia colocado a roupa pra bater, faltaria apenas estender. Já havia trocado as roupas de cama. Enquanto passava algumas camisas, acompanhava de longe a televisão da sala de estar. Dona Fernanda estava deitada no sofá, ignorando a televisão e digitando no celular, talvez falando com algumas das suas várias amigas que vinham toda semana bater papo e tomar um café com ela enquanto falavam dos filhos, das viagens, de compras. A televisão permanecia ligada em um desses programas policiais que



passam no final da tarde. E então o choque logo veio.

A televisão revelava para todos aquela realidade que Isabel conhecia tão bem. Tão de perto. Não era novidade, mas apenas a rememoração de algo que era esquecido pelos governos, pelas novelas, pelos programas de domingo. Era uma rememoração que sempre que se manifestava era sinônimo de dor, violência, de doença social. Era a rememoração da tragédia. Por um instante era como se a vida tivesse sido congelada, como se não houvesse passado nem futuro, nem sentimentos, nem nada. O que havia era apenas aquela sala, aquela imagem na tela e um fôlego perdido como se antevisse uma tristeza vindoura.

É absolutamente comovente a dor de uma mãe que perde um filho. É como se o sentido de tudo recaísse num abismo profundo, sem fim. Isabel sentiu seu coração ser expulso do peito. Chegou a tempo de presenciar a multidão, os repórteres, as tantas palavras que estavam sendo ditas e que não substituíam e

não explicavam o silêncio de sua alma. Uma bala perdida, apenas mais uma. As crianças estavam na rua, o choro era comunitário. Os pais estendiam seus braços, oferecendo abrigo, oferecendo o melhor que podiam. Uma ambulância, policiais e o desespero esculpido no rosto de quem, apesar da repetição, jamais se acostumara com o medo. Era como se toda a cena passasse em câmera lenta diante dos olhos de Isabel. Como se fosse a encenação de uma peça de teatro, os moradores sendo os atores, a rua sendo o palco e a própria vida e a morte os roteiristas. Isabel chorava com o âmago. Chegou para ser acolhida e amparada por alguns conhecidos, no desespero de encontrar uma mentira ao invés de uma verdade que dilacera. A pequena Maria não estaria em casa aquela noite. Nem nas próximas. Naquela noite não haveria samba na favela e nem a roupa seria estendida. Para a pequena Maria o tempo foi curto. Basta saber se foi o nosso ou o divino.



**ARTIGOS**

# A PRESENÇA DO ALTER EGO EM RICARDO PIGLIA E ROBERTO BOLAÑO

Gabriel Zupiroli de Almeida,

21 anos, graduando em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Campinas. E-mail para contato: gabriel.zupiroli@hotmail.com / zupiroligabriel@gmail.com

**RESUMO:** Propõe-se aqui analisar a figura do *alter ego* em algumas obras dos autores Ricardo Piglia e Roberto Bolaño, demonstrando como esta contribui para uma noção de intertextualidade e legitimação de um projeto. Para isso, parte-se do conceito de Roland Barthes de “morte do autor”, onde são esboçados os postulados do teórico sobre o distanciamento entre o Autor e o material literário. Nas obras dos escritores latino-americanos citados, especialmente em *Anos de formação: os diários de Emilio Renzi* (2017) e *Os detetives selvagens* (1998),

encontra-se a figura do *alter ego* como agregadora de traços autobiográficos, o que culmina em uma fusão do Autor com a personagem e, conseqüentemente, com a narrativa. Essa combinação geraria um elemento de intertextualidade que daria um sentido maior a todo o resto da obra dos dois autores, criando assim uma noção de “vida literária”, contrária ao pensamento de Barthes. O *alter ego* é um elemento constantemente presente na escrita contemporânea e, em Piglia, é elevado ao limite com a transformação do escritor em sua personagem, enquanto em Bolaño é o artefato que legitima toda sua obra anterior. Busca-se, dessa maneira, explorar a construção deste elemento narrativo nas obras dos dois autores.

Em seu breve texto *A morte do autor*, Roland Barthes teoriza, com olhar crítico, sobre a figura do autor no âmbito da literatura contemporânea. O intelectual problematiza a questão da imagem autoral estar sempre atrelada à obra, como se em uma relação temporal de passado e futuro – o Autor como algo anterior à obra – e no que remete ao estudo do texto estar relacionado, na crítica literária recente, diretamente a uma investigação sobre o sujeito que escreve: “a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se [...] fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar a sua ‘confidência’.” (BARTHES, 2004, p. 58). O crítico, assim, localiza essa figura autoral como uma “personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade” (*Ibid.*,



p.58), fruto de um “positivismo” próprio de uma sociedade capitalista.

Desta forma, Barthes aproveita para elucidar sua concepção de “morte” do Autor, ou seja, de um distanciamento, ou ainda um *afastamento* da figura do escritor da obra em si. Para ele, “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem” (Ibid., p. 57), um neutro histórico que se assume em uma narrativa onde o *contar* possui fins intransitivos, de modo que o produto máximo e final deste ato seja a narração em si, em uma dimensão simbólica – um símbolo. Nessa conceituação de espaço simbólico, ele conclui que o texto:

Não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. (Ibid., p. 62)

Barthes, então, assinala aqui a importância da não atribuição de apenas um significado interpretativo ao texto, assim como o fato de que a composição natural desse texto se dê através de uma multiplicidade que não é original, tratando-se de não mais que uma soma de outras influências condensadas pela figura do autor em virtude da obra.

Como produto último desta análise de Barthes, podemos chegar a uma

concepção do escritor como alguém que deve ser distanciado sob o olhar analítico e crítico acerca da obra, visto que esta é ressignificada na figura do leitor, que é o destino final do texto. Cria-se assim uma dúvida sobre a existência de uma “vida literária”, ou seja, do ato de fundir o autor com o texto que se reflete em outras realidades, mais contemporâneas, como na figura do *alter ego* aqui analisada. E essa existência literária é o que orienta esta breve exposição envolvendo algumas obras dos escritores latino-americanos Ricardo Piglia e Roberto Bolaño.

Nas obras de Piglia e Bolaño há diversas possibilidades que enunciam uma presença de intertextualidade. É frequente o uso dos dois autores de personalidades literárias e envolvidas com o meio artístico que existem além da obra, muitas vezes criando uma confusão na mente do leitor entre os limites do real e do fictício – como a investigação sobre Roberto Arlt em *Nome falso* (1988) ou a abundante utilização de escritores falsos como personificações de pessoas reais aliados a alguns artistas verdadeiros em *Os detetives selvagens* (1998). É comum também o ato de agregar influências literárias anteriores e muitas vezes deformar textos já prontos, ressignificando-os através de uma produção nova e original pautada no plágio, como um produto oriundo do “Pierre Menard” de Borges, que se projeta sobre aquilo que Barthes diz sobre o escritor: “pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original.” (p. 61). Ou ainda como narra Emilio Renzi nos Diários, de Piglia: “Há uma série com a figura do copista, aquele que lê textos

alheios por escrito: é a pré-história do autor moderno.” (PIGLIA, 2017, p. 21)

Tratando das relações intertextuais, um dos pontos mais latentes presentes na obra dos dois autores gira em torno da presença do *alter ego*, um artifício literário que aproxima de forma mais íntima a figura do Autor à escritura. Em Piglia há o *alter ego* Emilio Renzi, cujo nome vem do segundo nome de Piglia e de seu segundo sobrenome (materno), personagem que surge já em sua primeira publicação, um conto<sup>1</sup>, e constantemente reaparece na obra de Piglia, protagonizando sua última publicação, *Os diários de Emilio Renzi*. Em Bolaño, o personagem construído é Arturo Belano, um dos protagonistas de *Os detetives selvagens*, que está presente também em diversos contos e outras novelas do autor, sendo inclusive, como apontou Ignacio Echevarria (2004), o narrador de *2666*, seu grandioso último romance publicado em vida.

Martín Kohan coloca sobre o *alter ego* que “decimos alter ego y vemos un yo, o vemos el yo, mucho más que la voluntad de alteridad, la pretensión de volverlo yo”<sup>2</sup> (KOHAN, 2017, p. 261). Ou seja, é como se o *alter*, o outro, fosse esquecido e o leitor se concentrasse apenas no *alter ego* como uma figura que respalda o autor – algo similar ao que Barthes diz sobre a obra estar atrelada à figura autoral – ou seja, o *ego*, o eu. Porém em Piglia essa

1 O conto em questão está presente em seu primeiro livro, *La invasión*, uma reunião de contos publicada em 1957.

2 Em tradução livre: “dizemos alter ego e vemos um eu, ou vemos o eu, muito mais que a vontade de alteridade, a pretensão de voltar ao eu”.

visão assumiria uma perspectiva diferente, um *deslocamento*, como coloca Premat (2019). Emilio Renzi é um personagem que agrega muitas das experiências de Piglia, com a devida ficcionalização, mas que também se transforma em personagem de seus diários pessoais. O autor argentino altera seu nome nesses diários para Renzi em uma revisão final e o transforma, dessa maneira, a narração, antes de traços autobiográficos (como se é esperado de um diário), em um campo ficcional, em um *outro*. Kohan argumenta que há uma transformação, similar à que Alan Pauls nota nos diários de Cesare Pavese, do passado próprio em um passado alheio através de Renzi: “Piglia ‘produce’ esa ajenidad por medio de Emilio Renzi”<sup>3</sup> (*Ibid.*, p. 264).

Essa transformação se dá, justamente, pela passagem das experiências de Piglia, de seus diários, para a personagem cultivada em toda sua literatura anterior, realizando assim um *deslocamento* da perspectiva do Autor ao narrador, ou seja, ao personagem produto do âmbito literário. Isso se dá, por exemplo, na própria estrutura dos diários, como no capítulo “Na soleira”, quando as figuras de Piglia (narrador) e Renzi se mesclam frequentemente, causando uma confusão no leitor acerca de quem realmente vivenciou os fatos que estão sendo narrados. Quando Piglia pontua, ocasionalmente, a fórmula “disse Renzi”, apontando para o *alter ego* como detentor da experiência, cria-se um efeito que retira o leitor do amálgama construído

3 Em tradução livre: “Piglia ‘produz’ essa alienação por meio de Emilio Renzi”.

e o lembra de que, na verdade, os fatos narrados pertencem a Renzi. Há aqui, então, uma dupla construção, uma que emerge e desloca a posição do Autor ao personagem, e outra que, incomodamente, relembra o leitor, destino final do texto, de que a verdadeira vivência da narrativa está no texto. Trata-se, literalmente, da criação de uma “vida literária”, já que, como afirma Premat,

[...] en Piglia se es escritor antes de escribir [...], por lo que la publicación de los *Diarios* orienta la lectura hacia los sentidos y efectos de ese paso del ‘hacer’ (escribir) a ‘ser’ (ser escritor) gracias al desplazamiento de Ricardo a Emilio y de Piglia a Renzi.<sup>4</sup>(PREMAT, 2019, p. 3)

Kohan (2017) observa ainda a inserção do *alter ego* no diário como um recurso estético que culmina na transformação narrativa ao afirmar que se trata de uma “estilização” de um gênero privado e pessoal como o diário. Essa mudança do gênero se daria, então, como um “exercício ético de autotransformação” que seria resultado da fusão de Piglia em Renzi: “Es como si el consolidado ‘giro autobiográfico’ comenzara a acelerarse hasta el vértigo,

4 Em tradução livre: “[...] em Piglia se é escritor antes de escrever [...], pelo que a publicação dos Diários orienta a leitura em direção aos sentidos e efeitos desse passo do ‘fazer’ (escrever) ao ‘ser’ (ser escritor) graças ao deslocamento de Ricardo a Emilio e Piglia a Renzi”.

hasta lograr que el autor se transforme en su personaje”<sup>5</sup> (KOHAN, 2017, p. 263). Dessa forma, a narrativa dos Diários deixa de ser um compilado de sucessões narrativas e fatos do dia a dia para se transformar em uma “escritura imediata de um yo”<sup>6</sup> (Ibid., p. 266). E como nota Premat sobre essa transformação em personagem, ou seja, a construção de um projeto de “vida literária”:

[...] en vez de acentuar el aspecto autobiográfico de su obra, [os anos de trabalho no diário] pusieron de relieve la operación fabuladora más fuerte de su proyecto [de Piglia], a saber, el desplazamiento del yo biográfico a un personaje, ese personaje de autor que se dio en llamar Emilio Renzi.<sup>7</sup> (PREMAT, 2019, p. 2)

Há, então, essa fusão entre a verdade e a ficção, que Premat classifica como “transmissão da verdade mais imediata” ao relato ficcional, e que determina um movimento combinatório do relato e da experiência para distanciar o relato de si

5 Em tradução livre: “É como se o consolidado ‘giro autobiográfico’ começasse a acelerar até a vertigem, até alcançar que o autor se transforme em sua personagem”.

6 Em tradução livre: “escritura imediata de um eu”.

7 Em tradução livre: “em vez de acentuar o aspecto autobiográfico de sua obra, puseram em destaque a operação fabuladora mais forte de seu projeto, a saber, o deslocamento do eu biográfico a um personagem, esse personagem de autor que veio se chamar Emilio Renzi

mesmo, como aponta Kohan (2017). Esse ponto liga-se, também, com a oposição de Piglia aos relatos explicativos, como visto desde a novela *Prisão perpétua* (1989) – em que o narrador pode ser identificado como Renzi também porque há a repetição de trechos completos da narração nos *Diários* –, “orientándose en el sentido de que la narración cabal sea ante todo una narración de lo extraordinario.”<sup>8</sup> (KOHAN, 2017, p. 263), tendo, inclusive, o ambiente prisional como um frutífero ponto de origem desses relatos que se distanciam do real, como no conto acima citado.

Kohan identifica, ainda, as marcas do que chama uma “utopia literária” em Piglia, que se funde com o projeto anunciado por Premat, este que é produto do deslocamento colocado. Como afirma Renzi em *Prisão perpétua* e depois é reiterado nos *Diários*, o que compunha esses diários que começou a escrever com dezessete anos, antes, tratava-se, sobretudo, de fatos cotidianos, porém que foram incorporando histórias alheias até se transformar, então, em ficção. Ou seja, desde o início da escrita há uma ambiguidade presente entre o real e o ficcional que está inserido na obra e que se transforma, com o tempo, no deslocamento da vida de Piglia ao material literário, ao fictício, “de tal modo que las vivencias ajenas puedan pasar a funcionar como propias.”<sup>9</sup> (p. 269)

---

8 Em tradução livre: “orientando-se no sentido de que a narração cabal seja antes de tudo uma narração do extraordinário”.

9 Em tradução livre: “de tal modo que as vivências alheias possam passar a funcionar

Assim, podemos então notar dois fatores que orientam esta questão do *alter ego* em Piglia: o modo como o autor se *desloca* e confunde sua figura com a de Renzi – o Autor que se insere na personagem movendo seu próprio relato para o campo da ficção – e como isso culmina em um projeto de “vida literária” esboçado por Piglia desde o começo da construção de seu personagem e se encerra em seu último projeto de vida, seus diários, pois, como afirma Premat, “para morir literariamente hay que ser, por lo tanto, Renzi”<sup>10</sup> (PREMAT, 2019, p. 3). Trata-se, sobretudo, de uma oposição ao que o personagem Steve diz para Renzi no final de *Prisão perpétua*: “Essa mulher me ensinou tudo o que sei. Ensinou-me a não confundir a realidade com a verdade, ensinou-me a conceber a ficção e a distinguir suas nuances” (PIGLIA, 1989, p. 54).

Também o caso de Arturo Belano possui muitas similaridades com o de Emilio Renzi, ainda que em Bolaño essa transformação se edifique de maneira menos profunda em vias da criação de uma “vida literária”. É curioso notar como as duas obras máximas dos autores, *2666* e os *Diários* são feitas sob as mesmas condições: os dois escritores estão à beira da morte, portadores de doenças fatais, e se apressam como nunca para, de todas as maneiras, concluírem seus últimos escritos e deixarem finalizado o legado que legitima suas obras. E os dois falecem antes de concluírem devidamente como

---

como próprias”.

10 Em tradução livre: “para morrer literalmente é preciso ser, portanto, Renzi”.



queriam, depositando em seu alter ego a confiança de conduzir a narrativa e respaldar a obra já produzida até então: Renzi como personagem que vive a escrita de Piglia e Belano como aquele que presencia o projeto literário esboçado desde *Os detetives selvagens* e finaliza o todo de Bolaño narrando 2666.

Silva (2017) observa duas características para Belano: uma, já explorada por nós, reside em como a figura do Autor se confunde com a do *alter ego*, de maneira já esperada por incorporar elementos biográficos do escritor e por se inserir como condutor do projeto de Bolaño, o que nos liga à segunda característica, a fusão de Belano com um projeto literário criado pelo chileno:

El alter ego que nace con la novela [Os detetives selvagens] y mitifica al poeta con el aura bohemia de la poesía, construye un semblante de Bolaño y se confunde con él, al tiempo que se funde con un programa literario más amplio que la novela.<sup>11</sup> (SILVA, 2017, p. 299)

A autora argumenta também como o condutor desse projeto, principalmente na obra *Os detetives selvagens*, é o “Ser”

---

11 Em tradução livre: “O alter ego que nasce com a novela e mitifica o poeta com a aura boêmia da poesia, constrói um semblante de Bolaño e se confunde com ele, ao mesmo tempo que se funde com um programa literário mais amplo que a novela”.

poético, destacando que, por mais que o papel da poesia seja central na novela, quase não há poemas escritos, revelando não um “abandono” de Bolaño da poesia à prosa, mas sim um ato de “*volver* a la poesía por el camino de la prosa narrativa” (p. 298).

Portanto é de se notar que aqui o *alter ego* assume um papel central de condução de um projeto maior, um projeto que possui a *multiplicidade* que Calvino elucida em suas conferências em Harvard. Quando fala sobre Carlo Emilio Gadda, o autor discorre sobre uma noção do escritor italiano de conhecimento totalizante da realidade que acaba por modificá-la e *deformá-la*, transformando ele próprio. Fala sobre uma

tensão que [Gadda] sempre estabelece entre si e as coisas representadas, mediante a qual quanto mais o mundo se deforma sob seus olhos, mais o self do autor se envolve nesse processo, e se deforma e se desfigura ele próprio. (CALVINO, 2005, p. 123)

Aqui Calvino cria uma relação entre o envolvimento do Autor com a própria ficção a partir de um momento de apreensão e modificação da realidade, ato que reflete na própria autoria. Bolaño possui um projeto literário de unidade que, conduzido por seu *alter ego*, reflete sua própria vida e procura abarcar toda uma literatura acerca de uma geração do século XX que se perdeu em suas próprias utopias. Dessa forma, o chileno

busca apreender toda uma multiplicidade de histórias, conceitos e ações através da ficção, onde insere seu *alter ego* (seja como personagem ou narrador) e deforma a si próprio por conta da transformação Bolaño-Belano.

Ou seja, como em Piglia, o papel do *alter ego* aqui assume também as mesmas características de fusão, mas com a diferença de que no argentino há um deslocamento completo que culmina, nos *Diários*, na transposição do real para o fictício e na criação de uma “vida literária”, enquanto no chileno a personagem funciona principalmente como um motor condutor de seu “projeto literário” ao agregar a sua figura e, conseqüentemente, sua biografia, e encerrar em si (na literatura) aquele real transplantado pelo autor.

O *alter ego*, então, possui suma importância para a obra dos dois autores e se transforma não apenas em uma personagem cujas conexões com a vida real da figura do Autor aproxima o texto da vida em si, mas também em um elemento estrutural que condiciona e dá sentido à obra tanto de Bolaño quanto de Piglia, em um sentido totalizante. Belano e Renzi, através da relação de intertextualidade que imprime aquele que escreve dentro do que é escrito, criam assim uma relação de autor-personagem.

Possivelmente indo no caminho contrário ao que Barthes propôs em sua “morte do autor”, os dois escritores fundamentaram todo o seu projeto literário na utilização do *alter ego* como uma chave que permite a compreensão e absorção total do material literário.

É como se houvesse então uma “vida literária” que legitimasse a existência dos dois autores aqui citados. E, claramente, uma transformação (ou mesmo transfusão) do Autor para a obra, criando assim uma relação inseparável, encerrada nas próprias personagens.

## BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2004.
- BOLAÑO, Roberto. *Os detetives selvagens*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2006.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções (1944)*. Coautoria de Davi Arrigucci Junior. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2007.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 3. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003.
- ECHEVARRIA, Ignacio in BOLAÑO, Roberto. *2666*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2010.
- KOHAN, Martín. “Alter ego. Ricardo Piglia y Emilio Renzi: su diario personal”. *Revista Landa*, Vol. 5, No. 2, 2017, pp. 261-270
- PAULS, Alan. “La solución Bolaño”. PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (compil.). *Bolaño salvaje*. Edição de Erik Haasnoot. Canet de Mar, Barcelona: Candaya, 2008.
- PIGLIA, Ricardo. *Prisão perpetua*. São Paulo, SP: Iluminuras, 1989.
- \_\_\_\_\_, Ricardo. *Anos de formação: os diários de Emilio Renzi*. São Paulo, SP: Todavía, 2017.
- \_\_\_\_\_, Ricardo. *Nome falso: homenagem*

a Roberto Arlt. São Paulo, SP: Iluminuras, 1988.

PREMAT, Julio. “Piglia/Renzi, postero desliz”, Cuadernos LIRICO, Hors-série | 2019, Puesto en línea el 16 febrero 2019, consultado el mayo 2019. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/7909>

SILVA, Guadalupe. “*Belano alter ego de Bolaño. Sobre la creación de una identidad literaria en Los detectives salvajes*”

CONFLUENZE, Vol. 9, No. 2, 2017, pp. 271-285

# Adamastor: Figura Real

Luiza Herrera Braga

Mestranda em Teoria e História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem - IEL/ Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. Mestrado Instituição de origem: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP. Processo nº 2018/16464-0. E-mail para contato: luizaherrera93@gmail.com

**RESUMO:** O presente artigo consiste em uma leitura da personagem Adamastor, o gigante do poema épico português, *Os Lusíadas* (1572), buscando compreender a criatura segundo a ideia de realismo figural apresentado por Auerbach em *Mímeses* (1987). Neste, há a coincidência entre consumação e castigo quando do alcance da forma plena do indivíduo ocorrida após um evento transformador. Para Adamastor, a violência expressa no não cumprimento das regras do amor cortês, descritas por de Rougemont (2002), transforma-o no colosso emblemático cuja fúria se totaliza nos naufrágios que causa no Cabo das Tormentas.

Existem dois impulsos principais que caracterizam o homem quando este se depara com o desconhecido. O primeiro deles é a atribuição de uma mitologia para esclarecer o funcionamento de um

fenômeno, e o segundo é o medo, que tanto recusa explicações racionais sobre um evento e tende ao afastamento desse objeto misterioso, quanto é motor de uma sensação ainda mais impressionante, o fascínio. Juntos, esses impulsos deram margem para a criação de uma das passagens mais emblemáticas da poesia portuguesa: o episódio do gigante Adamastor em *Os Lusíadas*.

É sabido que o gênero épico, forma de expressão dos tempos antigos, tem por função contar os grandes feitos da civilização após o alargamento das comunidades, fato que encerra os tempos primitivos, e que seu compromisso é com o grandioso (HUGO, 2007). Com o olhar sobre o magnífico, a obra de Camões canta o principal feito dos portugueses: a viagem (ainda recente na época do poeta) de Vasco da Gama para a conquista da Índia, na qual o medo, as lendas e as superstições não constituíram empecilho para a empresa, revelando a bravura e a superioridade portuguesa a partir de seu compromisso com a descoberta. Essa suposta superioridade é o significado imediato do encontro com Adamastor, símbolo dos perigos e segredos marítimos, pois os navegadores passam por ele, subjugam sua força e descobrem o que existe além de seus domínios. Intimamente relacionado com o medo, o monstruoso é objeto de fascínio e o presente trabalho visa analisar a figura do monstro com apoio na forma de representação definida por Auerbach (1987) como realismo figural.

Durante a Idade Média era predominante a visão da vida eterna como o



alcançe da plenitude que a vida terrena, através de suas limitações, não permite à alma. Apoiando-se nesse fundamento religioso, Auerbach norteia a leitura de uma passagem da *Divina Comédia* a partir de um modelo no qual se compreende que é na representação dos reinos do pós-morte que se encontra a plenitude da forma. Com base no texto de Dante Alighieri, autor medieval e, portanto, inserido nessa lógica representativa, Auerbach mostra como Farinata e Cavalcanti teriam alcançado a totalidade de suas individualidades após a morte. Sendo esta entendida como limite do destino, pois encerra definitivamente a sucessão dos acontecimentos e escolhas compreendidos pela vida, a morte daria início a uma outra existência de acordo com a “soma e resultado de todas as suas ações terrenas, e que, simultaneamente, lhe evidencia o que houve de decisivo em sua vida e na sua essência” (Ibidem, p. 171). Em outras palavras, a partir do falecimento, o indivíduo seria capaz de alcançar a plenitude de sua existência segundo a conquista da noção completa da própria individualidade<sup>1</sup>, pois agora lhe são permitidas a libertação e a expressão de suas mais violentas paixões. Dessa forma, a vida terrena é que se torna figura da realização do ser e é nessa consumação em que se encontra prêmio ou castigo.

O que existe de mais interessante nos encontros entre Dante e Farinata e entre

---

<sup>1</sup>Esta individualidade seria resultado não da ação auto-reflexiva, mas fruto da sentença fixada por Deus para a alma liberta. Ibidem, p. 170.

Vasco da Gama e Adamastor se dá pelo fato de que, embora ambos os viajantes tenham seu curso interrompido por seres extraordinários e foram interpelados por eles, o foco da representação em ambos os casos não se depõe sobre os peregrinos, mas sobre os colossos e o realismo figural que se manifesta nessas representações e se dá através da coincidência entre consumação e castigo. Ainda que Adamastor não tenha sido condenado ao inferno como Farinata, traços do realismo figural podem ser aplicados a ele, uma vez que a transformação em rochedo apresenta-se como punição equivalente. Como consequência de sua condenação ao inferno, Farinata pode liberar a completude de sua preocupação com sua cidade bem como Adamastor pode sofrer integralmente pelos seus amores. Em ambos os casos, a relação entre a vida terrena e a vida consumada se revela pela intensidade das emoções que as figuras expressam pela rememoração de suas histórias e com a vida que segue mantendo traços daquilo que experimentaram, sendo o corpo apenas meio pelo qual consegue se exprimir e sofrer (Ibidem, p. 165). Tendo isso em vista, pode-se entender que a estatura da figura se torna correspondente ao físico alegórico para a violência de suas emoções.

Ainda que a atenção dada pelo poeta à construção do fenômeno da tormenta, a nuvem escura e carregada se introduzindo nos ventos da noite, tenha culminado em um resultado impressionante, a intensidade desse realismo faz com que o mais admirável da passagem não seja a peregrinação,

mas a mudança do foco narrativo para que este recaia sobre a impetuosidade do gigante. Compreendida entre as estrofes XXXIX e LX do canto V do poema, esta é precedida por uma breve introdução descritiva do prodígio, “de disforme e grandíssima estatura” (Canto V, estrofe XXXIX), com a intenção de dar noção de sua composição física. Sendo um gigante, sua principal característica é ser de um tamanho fora da ordem natural e a essa peculiaridade se acrescentam feições terríveis de tão feias, com barba esquelética, os olhos encovados, e a pele pálida em contraste com a boca negra e dentes amarelos. Tudo isso, disformidade, feiura e grandiosidade, somado ao fato de ser uma criatura mitológica, coloca Adamastor na categoria mais básica do que se define como um monstro e, como tal, se espera que sua missão seja disseminar o mal, que é, de fato, seu primeiro intuito, completando o sentido do conceito ao acrescentar perversidade. Contudo, o discurso se divide em duas partes, constituindo duas cenas, e tem a interpelação de Gama sobre a identidade da criatura como quebra.

A primeira parte se constitui como unidade a partir de uma composição em torno de um tom raivoso no qual o principal motivo do discurso é a maldição sobre o atrevimento dos portugueses pela aquisição do que não lhes foi permitido<sup>2</sup>. Dessa forma, o colosso se

---

2 Nesta passagem compreendida entre as estrofes XLI e XLII entende-se que essa permissão é negada aos navegantes pelo próprio Adamastor. Como se verá em seguida, o gigante deixa entender que a nau regida por

apresenta de imediato como adversário, não pelo castigo instantâneo sobre a nau que está em sua frente, mas deixa saber que sua maldição cairá sobre “quantas naos esta viagem,/ que tu fazes, fizerem de atrevidas,/ inimiga terão esta paragem”(Ibidem, estrofe XLIII). Ou seja, o gigante aceita sua submissão em relação a uma força maior que sua antiga constituição mitológica e física, podendo esta ser a vontade de Deus ou mesmo o próprio destino, resignando-se a não castigar a tripulação que se apresenta a sua frente ao mesmo tempo em que se recusa a aceitar que foi superado e impõe sua força mostrando que ainda se constitui como perigo para os futuros navegantes.

Não por acaso chamado Tormentório pelo Ocidente (Canto V, estrofe L), sua maldição se estende principalmente sobre a viagem de D. Leonor de Sá, em que define que ela e o amado esposo sofrerão um naufrágio no qual não encontrarão a morte, mas viverão para terem seus martírios ampliados pela visão da morte de seus filhos, na perda material e exposição da delicadeza de uma senhora às mais agressivas condições que a paragem pode oferecer antes de falecerem e serem sepultados longe da pátria e por subalternos que não terão melhor destino. Assim, sua configuração como Vasco da Gama tem permissão para passar, supostamente por alguma força maior, mas que esta permissão não necessariamente terá continuidade sobre as navegações posteriores, visto que, historicamente, muitas naus naufragam e muitas outras passam. Logo, a principal preocupação com a veracidade da maldição de Adamastor se dá a respeito de uma viagem específica.

perigo se define a partir da crueldade encontrada em um impulso que não visa à destruição do inimigo, mas encontra direção a partir de um cálculo minucioso que leva em consideração cada detalhe das diferentes maneiras de aumentar o infortúnio, para que a experiência do tormento faça com que a morte se torne um desejo. A formulação “coração de pedra” se aplica perfeitamente nesse caso, pois nenhum apelo emocional é capaz de abalar a fórmula estratégica de vingança do rochedo. Vale notar que, tendo sido capitão em algum momento anterior de sua existência (Canto V, estrofe LI), o conhecimento militar teve um peso fundamental de suas escolhas, logo, após chegar ao estado definitivo e imutável do destino, esta ciência é mais uma característica de Adamastor expandida até a plenitude.

Segundo o ponto de vista que o poeta atribui a Vasco da Gama, Adamastor teria ido muito além em sua maldição se o capitão não tivesse se movimentado heroicamente dentro da narrativa e o interrompido. É interessante notar que essa intromissão, apesar de corresponder a um elemento de novela de cavalaria ao perguntar sobre a origem do oponente, se transforma de heroica em antiépica, pois Gama não enfrenta diretamente o adversário. Sua conquista sobre ele ocorre a partir do questionamento, levando a outra narrativa explícita que o fere, pois, a partir da reconstrução da sua história pessoal, o monstro é obrigado a revisitar seu passado e revelar sua vergonha e humilhação. Dessa maneira, Gama exerce uma função vital no texto pelo

fato de que a quebra causada no discurso do monstro acaba por encerrar uma cena e permitir que outra, completamente oposta em relação ao tom, tenha início.

Se Farinata e Adamastor são iguais pela chegada ao patamar mais alto de suas existências, suas reações no momento do encontro com os viajantes se dão de formas muito diversas. Se o ghibellino via nessa reunião a possibilidade de participar da vida que ficou para trás, dando vazão ao desejo de dar continuidade a essas experiências, o outrora titã sente um imenso desejo de se ocultar por vergonha, ato que mostra o quanto o vínculo do gigante com a vida terrena se dá a partir de uma relação de dependência ao sofrimento da criatura. Tendo sido interpelado sobre quem é, só resta ao gigante revelar a sua subjetividade e lembrar o que foi, de maneira que o corpo não se resume como veículo de expressão de suas emoções, mas seja também um elo de ligação com sua vida pregressa, visto ser receptáculo das memórias de onde se origina seu sofrimento. Para fugir desse movimento, inicia sua fala ainda tentando estabelecer relação com sua atual situação como ponta mais extrema da costa africana e ser temível, mas inevitavelmente tem que ir de encontro com o passado para explicar como chegou a essa posição.

Assim, são revelados todos os fracassos que colocam sua vida terrena como figura do que se tornou. O principal elemento de seu lamento consiste em um amor mal sucedido cuja dedicação levou à sua falha como capitão e a consequente perda da guerra. A desventura da empresa amorosa, contudo, se deve principalmente à ruptura

entre as suas atitudes e a norma do amor cortês. Segundo de Rougemont (2002), o amor é um sentimento extremamente relacionado com a guerra e, portanto, une os dois pontos extremos da vida daquele que era até então um titã. Para o autor, no amor ocidental, paixão significa sofrer, e isso legitima o gosto pela guerra através de uma ligação fisiológica: quanto mais se reprime o impulso sexual, mais aumenta a agressividade e o impulso combativo do soldado. Além disso, tanto o amor quanto a guerra exigem observação daquele que vai ser abordado e um plano estratégico de ataque, ou seja, ambos implicam em um ritual e, ao falhar na estratégia amorosa, Adamastor negligencia a estratégia guerreira.

Seguindo essa linha de raciocínio, a principal convergência entre os dois pontos se dá pelo ritual da vassalagem amorosa e um exemplo claro dessa tática é fornecido pela poesia provençal, que tem a exaltação do amor infeliz como cerne. O poeta conquista a dama através da beleza de sua homenagem, seguindo uma estrutura que se baseia na dinâmica entre o lamento do poeta a respeito de seu amor insatisfeito e a recusa incessante da dama. Essa poesia se constitui a partir de um amor ardente pela condição marginal em relação ao casamento, visto que esse se coloca apenas como união de corpos, enquanto o amor supremo projeta a alma para além dos limites da vida. Após a conquista, o poeta jura fidelidade à dama que lhe beija a face e oferece uma prenda; então ambos estão unidos pelas regras da cortesia - segredo, paciência e moderação -, que são mais sinônimos de

prudência do que castidade, mas fazem com que o homem se torne um servo, um prisioneiro da dama, obedecendo suas ordens e desejos conforme as leis da guerra feudal. Essa visão incomum para a vida prática da época, colocando a mulher em um patamar acima do poeta, transformava-a em um ideal, impossibilitando a realização amorosa e fazendo com que o casamento fosse apenas um obstáculo a mais para aumentar a desgraça do apaixonado. Neste sentido, o amor é sempre desgostoso; contudo, como fiel servo, este deve provar seu valor em um teste de valentia e guerrear em favor da donzela.

Assim, pode-se dizer que estamos diante de um ser cujo caráter monstruoso se completa pois, além de perverso com os inimigos, é pervertido em suas relações afetivas e guerreiras. Ao contrário do que ditam as leis da cortesia, seu amor não é declarado em uma homenagem e não tem o desejo refreado pela moderação, antes é reduzido quando o instinto fisiológico se manifesta e toma conta. O amor que deveria recusar a satisfação é subjugado, se transformando em uma fome tão forte que busca a saciedade acima de tudo e faz com que tanto o serviço para a dama quanto a necessidade de valorização do servo sejam esquecidas.

Quando do encontro com “a alta esposa de Peleo” (Canto V, estrofe LII), Adamastor parece que começa seu amor por Tétis seguindo as normas: exalta um amor malfadado pela condição de esposa da dama e se submete a um teste de valor ao entrar em batalha, porém, as regras já estão comprometidas pelo fato de



que o faz sem que tenha seu sentimento correspondido por ela. Além disso, ao referir-se a seu amor dizendo que

“Um dia a vi, co as filhas de Nereu,  
Sair nua na praia e logo presa  
a vontade senti de tal maneira,  
que inda não sinto coisa que mais  
queira” (Idem),

Tudo se resume ao impulso sexual. Quando a participação na guerra contra o deus do mar não é o suficiente para que ela lhe retribua o favor, tendo em vista a má feição do titã, este insiste em seu desejo pela ninfa, determinado a possuí-la “por armas” (Canto V, estrofe LIII). Essa obsessão a respeito da realização do desejo com a dama quebra a visão desta como ideal e, a partir da ameaça de guerra, perverte o sentido da batalha e, além de se recusar a incorporar o papel de apaixonado servil, tenta tomá-la a força. Desejo, impulso e obsessão não são resultados do Amor transcendente, da “paixão pura, mesmo sem contato físico (...) a verdadeira via divinizante” (de Rougemont, op. cit, p.189), mas motores da sensualidade física, o que significa que se Adamastor tivesse sido feliz em sua empresa, esta seria uma violação, não conquista.

Ardiloso quando ameaça voltar a guerra contra as ninfas em vez de manter o foco sobre os olímpianos, Adamastor tem sua astúcia virada contra si e cai na armadilha daquelas que pretendia atacar. Juntas, Doris e Tétis tramam um

castigo cujo sucesso depende da crença do gigante em ter seu prazer atendido e, a partir dessa segurança, este acaba por cometer um erro grave: sai de seu posto como capitão, portanto líder, e abandona seus irmãos na guerra para uma satisfação trivial (Canto V, estrofes LIV e LV). Neste ponto o destino do gigante chega ao clímax, pois ao deixar sua posição descoberta, não prova sua bravura e dá vantagem ao lado adversário, que sai vitorioso. Em um único momento, perde-se no amor e perde-se na guerra.

Logo, cair na armadilha arquitetada pela ilusão é sua melhor paga e o cerne de tudo. Ao tecer seu desejo pela ninfa como amor, o gigante ilude-se, persistindo no erro ao crer na palavra e oferta de Doris, indo de encontro ao seu castigo. Ao encontrar um monte de terra em seus braços no lugar da mulher que desejava, se depara com a dura verdade de que a imagem que construiu de si não correspondia com a realidade e que, além de feio, Tétis não o enxerga como o capitão forte, temível e poderoso que ele acreditava ser. Assim como em uma queda, Adamastor se viu em um plano mais baixo e sentiu vergonha de ter sido visto cair. Teve seu orgulho masculino ferido e perdeu a guerra, da qual desistiu, não tendo outra opção senão abandonar definitivamente seu posto e mudar de águas para outras em que ninguém o conhecesse e não soubesse de sua história. Eis a razão pela qual a pergunta de Vasco da Gama tanto lhe pesa.

Como castigo do atrevimento com a ninfa ou por ser parte do lado derrotado na batalha, Adamastor sofre um

castigo como seus irmãos. Se Encelado encontrou sua prisão no monte Etna, este outro gigante se tornou rochedo no fim da costa africana. Agora que não é mais homem, sua constituição pode ser lida alegoricamente como sua impotência frente à imanência do destino, força contra a qual “não valem mãos” (Canto V, estrofe LVIII) e ele deve se submeter, sendo que essa mesma impotência seria a culminação de suas falhas guerreiras e amorosas, uma mágoa que só pode aumentar por Tétis ficar a cercá-lo com águas lembrando-o a todo momento que está ao seu alcance, mas que ele nunca vai poder tocá-la. Em uma trajetória que vai de titã a capitão e de capitão a rochedo, Adamastor encontra a solidificação do seu destino ao se tornar o eterno sofredor da vida amorosa fracassada. Seja pranto ou quebra de uma onda do mar, um som medonho fecha o lamento e encerra-se a segunda parte do seu discurso.

Tendo em vista que a primeira cena se desenvolve em torno da maldição e a segunda em decorrência de um lamento, a quebra de tom faz com que a unidade do discurso seja definida através do cenário, isto é, o mar. Este é o espaço onde todas as grandes ações da história do monstro acontecem, seja a sua descoberta pelos marinheiros, o início de sua paixão não correspondida por Tétis ou o espaço no qual está destinado a sofrer. O castigo, contudo, retoma uma característica fundamental do realismo figural que é a consumação, em seu caso, através da punição. Sendo que esse é o meio pelo qual a sentença eterna e individual é fixada, percebe-se que, ainda que o gigante esteja

condenado a ser rochedo, ele revela sua essência por meio do ataque contra os que ousarem desbravar seus domínios, sem sua permissão, visando conhecimentos ocultos. Ao mesmo tempo, as águas se tornam o local onde ele se realiza como não-capitão do mar, já que retorna para o posto de batalha que não deveria ter abandonado, seja por satisfação pessoal, seja para ofender uma dama. Porém, nota-se que, apesar das diferenças, uma cena está de acordo com a outra pelo fato de que a violência exercida em uma é explicada pelo conteúdo da outra, ou seja, a concretização da maldição na primeira cena se dá em consequência das ações relatadas na segunda.

Em suma, o realismo figural de Adamastor revela uma relação com a vida muito mais sutil que a de Farinata. Enquanto o italiano desejava manter sua relação com a vida terrena mediante interesse nos assuntos da cidade, o monstro manifesta sua participação na existência mundana, na qual permanece integrado, através da projeção que este faz de si sobre os portugueses. Seu castigo se constitui como uma forma de redução de sua epicidade, já que seus feitos não resultaram em nada positivamente grandioso e digno o bastante para serem cantados e lhe garantir fama. No entanto, colocar-se como conquistador estabelece um patamar de igualdade com os navegantes, igualmente reduzidos no motivo épico, tendo em vista que o desafio enfrentado, quando achatado pela equivalência entre combatentes, não se firma como o obstáculo compreendido pela apresentação inicial. Assim como

os lusitanos, o colosso não foi alguém que “posse serra sobre serra” (Ibidem, estrofe LI) visando a tomada dos céus, mas teve seu foco alterado e foi um dos bravos (ou atrevidos) que se dedicaram à batalha e conquista do mar. Logo, compreende-se, que em consequência da noção do gigante dessa semelhança encontrada entre si e seus interlocutores, ele veja que o atrevimento regeu tanto seus atos de guerra quanto os afetivos. Motivado pela lembrança do seu amor infeliz por Tétis, que gerou o castigo que caiu sobre ele, transfere seu destino sobre os que enxerga como análogos a ele, desejando aos amantes e navegadores tanto sofrimento em suas empresas como o que ele mesmo alcançou em seus projetos. Para isso, amaldiçoa os amores felizes, como o de D. Leonor e seu esposo, e naufraga as naus que ousam penetrar nos domínios que ainda lhe restaram.

Com base no espelhamento entre o gigante e os portugueses a respeito das duas questões, amor e glória, ambas resumidas pela conquista, pode-se dizer que Adamastor se torna referência imediata do poema pela exaltação das paixões, mas invertendo o sentido de fama, sendo lembrado por seus feitos negativamente grandiosos, a perda da guerra e violação das leis do amor. Como reflexo dessa condição simultaneamente épica e antiépica, o titã, outrora gigante por sua natureza mítica, alcança sua verdadeira grandiosidade quando na consumação de seu castigo pela transformação em rochedo, figura que transmite sua impotência tanto na guerra quanto frente a suas paixões. Visto não

ter sido capaz de refreá-las, Adamastor revela fraqueza militar, cometendo erros de estratégia em ambas as empresas, sendo derrotado em ambas as batalhas. Dessa forma, seu potencial guerreiro é deslocado da guerra para o ataque contra os navegantes, onde é permitido que exerça e extravase plenamente a violência tanto de sua natureza quanto de sua posição de combate.

Por fim, vale notar que tanto a passionalidade de seus impulsos quanto a intensidade de seus lamentos revelam uma natureza de caráter oposto ao que se poderia esperar de um monstro, o que acaba por aproximá-lo dos navegantes em função de seu sofrimento estar profundamente enraizado no erro, característica muito associada à humanidade. O gigante Adamastor, afinal, pode ser uma das passagens mais lembradas do poema por ser um monstro cujos lamentos não estão tão distantes daquilo que a humanidade é capaz de compreender.

## BIBLIOGRAFIA

- AUERBACH, E. *Farinata e Cavalcanti, em: Mimesis*. Editora Perspectiva: São Paulo. 1987. p. 151-176.
- CAMÕES, L. *Canto V, em: Os Lusíadas*. Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro/ USP. p. 69-83. Disponível em < <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000162.pdf>>.
- DE ROUGEMONT, D. *História do amor no Ocidente*. Ediouro: Rio de Janeiro. 2002.
- HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Editora

# Belarmina: a Ofélia das águas Amazônicas

Nellihanny dos Santos Soares

Mestra em Literatura pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA). Especialista em Literatura pela Universidade da Amazônia e Universidade do Estado do Pará. Atualmente é professora do IFPA Campus Belém. E-mail para contato: NELLIHANY@GMAIL.COM / NELLIHANY.SOARES@IFPA.EDU.BR

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo analisar a simbologia da água presente na narrativa extraída da obra *Senda Bruta*, escrita pelo paraense Ildefonso Guimarães. O conto “Linha do Horizonte” foi selecionado como *corpus* de análise da pesquisa. No conto aqui analisado, percebe-se a insistência do escritor pelo uso da simbologia da água, que se fará presente através da chuva, elemento esse que influencia diretamente na vida das personagens e que enriquece o texto devido à possibilidade de significados que carrega. O conto “Linha do Horizonte” foi analisado de forma minuciosa, por ser aquele em que a simbologia da água se manifesta ao longo

de toda a narrativa, permitindo assim que a denominação “aquonarrativa” seja por nós utilizada com precisão. Para a concretização desse estudo, lançamos mão de um referencial teórico que conta com os seguintes autores: Durand (2012), Cavalcante (2004); Chevalier; Gheerbrant (2003) e Bachelard (1997).

Ildefonso Guimarães: um autor a ser  
Descoberto

Jornalista e escritor, nascido em 23 de janeiro de 1919, na cidade de Santarém/Pará, viveu a infância e adolescência em Óbidos, cidade paraense que muito amou. A estreia de Ildefonso Guimarães na literatura de ficção aconteceu, de fato, em Manaus, no ano de 1948, quando a Rádio Difusora da cidade abriu um concurso intitulado “Conte a sua história de amor”. O escritor, assim, acabou conquistando o primeiro lugar com um dramalhão intitulado “O Legado”, que foi radiofonizado e arrancou lágrimas de muitos ouvintes da emissora, conhecidos do escritor. Também escreveu poesia, mas logo abandonou a ideia, alegando que a mesma tinha sido uma febre da mocidade: “Felizmente, descobri a tempo que não dava para a coisa, e desisti... Hoje, me basta amá-la à distância, através de seus poetas ou em qualquer manifestação de beleza em que se fizer presente” (GUIMARÃES, 1997, p.6). Em 1961, Ildefonso Guimarães venceu o Prêmio Samuel Mac Dowell da Academia Paraense de Letras (APL) com o livro *Histórias sobre o Vulgar*. Dois anos depois, em



1963, conquistou novamente o primeiro lugar do concurso, dessa vez com a obra *Senda Bruta*. A partir dessas conquistas significativas para sua carreira literária, o escritor consagrou-se perante a crítica e adquiriu o tão almejado reconhecimento de sua obra, o que mais tarde lhe renderia o título de “Imortal”, passando a ocupar a cadeira número 5, Ildefonso Guimarães foi um autodidata. Estudou apenas até o 5º ano primário, entretanto, sempre foi um apaixonado pelos livros, pela literatura. Tudo que conquistou na vida está atrelado a sua dedicação pela leitura. Teve como mestres nomes como Dostoiévski (1821-1881), Balzac (1799-1850) e Machado de Assis (1839- 1908), sendo este último, sua maior influência na literatura, tanto que seu primeiro livro de contos *Histórias sobre o Vulgar*, tinha o mesmo estilo machadiano de narrar e escrever. Sobre essa influência marcante, revelou o escritor em entrevista para um jornal local, que o poeta paraense Ruy Barata (1920-1990) - amigo e também um de seus mestres - chamou sua atenção, dizendo que “precisava andar com suas próprias pernas e não com as do Machado” (GUIMARÃES, 1993, p.1). Levou um certo tempo até conseguir adquirir seu próprio estilo.

Era considerado pelos amigos um homem bom, de aparência tranquila e contrário aos holofotes. Disse, certa vez, o escritor e amigo Denis Cavalcante: “Não fosse um homem extremamente tímido, avesso aos holofotes, estaria hoje lado a lado de contistas de renome por esse Brasil afora” (CAVALCANTE, 2004, p.3). O escritor realmente nunca gostou

de publicidade, era um homem discreto e tentou justificar essa postura:

Isso deve ser uma questão de timidez, que só Freud explica. A vida militar é muito rígida, a pessoa fica com aqueles complexos de ter sempre um superior olhando. Não gosto muito de badalação. Se puder corresponder, eu correspondo, mas não sei me promover. Tem gente aí que todo tempo está pedindo entrevista, para tirar fotografia. Eu não sei fazer isso (GUIMARÃES,1993, p.1).

Sobre a obra literária escrita por Ildefonso Guimarães, encontramos, no geral, temáticas que retratam a vida urbana de Belém e a do interior do Pará, particularmente, de Óbidos, em que aborda os dramas do ser humano e aspectos sociais da época, fazendo menção ao ambiente no qual circulam as diferentes classes sociais. Por optar por esse estilo de narrar as coisas da terra, o escritor já foi rotulado de “realista”, de “regionalista”, e comparado ao estilo de Machado de Assis e de Graciliano Ramos (1892-1953). No entanto, o escritor defende seu posicionamento diante dos “enquadramentos” literários:

Essa história de condenar o regionalismo, acho que não deve existir. Se nós somos pessoas aqui deste meio, embora seja do Terceiro Mundo, seja atrasado, do que nós vamos dar testemunho? Do Rio de Janeiro? Eu vou contar as minhas histórias com todas as

influências do meio em que vivo. Você tem de ser testemunho de sua época, do seu tempo, das circunstâncias que o cercam. Eu escrevo sobre o que conheço e todos os escritores ficcionistas que conheço são testemunhas de sua época (GUIMARÃES, 1993, p.1).

Após um longo período de enfermidade, o Pará perdeu o seu mais importante contista na noite do dia 27 de julho de 2004. Postumamente, o escritor teve sua obra inédita *Crônicas de Rua – Memórias de um Repórter de Polícia*, lançada em 2011, juntamente com o Selo Literário Ildefonso Guimarães, promovido pela Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves.

### Belarmina: Quem fui, quem sou

O conto “Linha do Horizonte”, do escritor paraense Ildefonso Guimarães, está inserido no livro *Senda Bruta* (1963) e foi escolhido para análise principal da nossa pesquisa acerca da obra do referido autor. Nele, há uma forte e constante presença da simbologia da água. Trata-se, sem dúvida, de um conto ímpar, porque nele o autor foi capaz de transformar em ficção, a triste história de uma mulher encontrada morta na vala com uma cobra enrolada no pescoço. Foi assim que surgiu a protagonista do conto – Belarmina Maués – que segundo palavras do próprio escritor, é uma das melhores que já criou.

Belarmina, protagonista de “Linha do Horizonte”, é transportada ao passado pela chuva que vê cair pela janela. Mais

de quarenta anos depois ela volta aos tempos de juventude para lembrar sua trajetória de dificuldades e dos amores vividos, principalmente a história de amor que viveu com Azevedo.

O nome Belarmina, composição de belo mais Armíneo (nome de um herói germânico), que significa forte e poderoso, soa aos nossos ouvidos de forma irônica, pois o papel desempenhado por ela no conto é de pura contradição em relação a essa nominalização. No entanto, em um único momento da narrativa, ela é denominada Belarmina Maués, sobrenome este que faz referência a um município da Amazônia que é conhecido como a terra do guaraná e como este último, simboliza a ressurreição e a energia<sup>1</sup> – a morte da protagonista pode,

1 Um casal de índios pertencente à tribo Maués, vivia junto por muitos anos sem ter filhos mas desejava muito ser pais. Um dia eles pediram a Tupã para dar a eles uma criança para completar aquela felicidade. Tupã, o rei dos deuses, sabendo que o casal era cheio de bondade, lhes atendeu o desejo trazendo a eles um lindo menino. O tempo passou rapidamente e o menino cresceu bonito, generoso e bom. No entanto, Jurupari, o deus da escuridão, sentia uma extrema inveja do menino e da paz e felicidade que ele transmitia, e decidiu ceifar aquela vida em flor. Um dia, o menino foi coletar frutos na floresta e Jurupari se aproveitou da ocasião para lançar sua vingança. Ele se transformou em uma serpente venenosa e mordeu o menino, matando-o instantaneamente. A triste notícia se espalhou rapidamente. Neste momento, trovões ecoaram e fortes relâmpagos caíram pela aldeia. A mãe, que chorava em desespero, entendeu que os trovões eram uma mensagem de Tupã, dizendo que ela deveria plantar os olhos

então, sugerir a continuidade da vida, a busca pela eternidade. Personagem de características peculiares, Belarmina é a anti-idealização de mulher, embora no passado, durante sua juventude, tenha sido dona de um corpo bem definido:

Belarmina descobre no espelho o próprio vulto distorcido: o vivido corpo de carne frouxas, formando refegos, grandes dobraduras no ventre lasso e os seios balouçantes, dolorosas pelancas derramadas sobre o ventre. Oh, ridícula imagem do cansaço que Belarmina repele: Vote! (GUIMARÃES, 1963, p.124).

Na velhice, Belarmina é triste e solitária, e ao mesmo tempo, é mãe de santo respeitada por seus feitiços; é mulher valente por enfrentar suas brigas. O substantivo feminino *nhá* presente no texto, é equivalente à Senhora, e reforça ainda mais o respeito que a personagem impunha diante daqueles que precisavam de sua ajuda, assim como demonstra a passagem a seguir:

Hoje tu num é a nhá Belarmina da cobra, tida e ouvida por êsses povo da Sacramenta até na Pedreira! Não

da criança e que deles uma nova planta cresceria dando saborosos frutos. Os índios obedeceram aos pedidos da mãe e plantaram os olhos do menino. Neste lugar cresceu o guaraná, cujas sementes são negras, cada uma com um arilo em seu redor, imitando os olhos humanos. Desde então, o guaraná simboliza a ressurreição e a energia.

te respeitam, negra Belarmina, por teus despachos, tuas artes tôdas da meia-noite, com esta bicha no pescoço enrodilhada; teus eleitores do “Centro 2”? (GUIMARÃES, 1963, p.125).

Embora a personagem transmita certo poder naquilo que faz, ela carrega na alma o drama de não ter tido uma família, uma base na qual pudesse servir de apoio nos momentos de necessidade. Nunca teve ninguém com quem pudesse desabafar suas aflições, afinal, Belarmina foi filha da vida. Sua alma carrega a carência daqueles que esperam por uma palavra amiga capaz de reanimar o espírito, de proporcionar à essa vida sofrida o mínimo de alegria. Mesmo em meio a tantas aventuras amorosas, ela era um ser que vivia na solidão: “[...] Belarmina Maués, que nasceu do tempo, se virou no mundo, teve três filhas, quatro abortos, e não está sozinha porque ali tem Nicota, esperando em cima da cama (GUIMARÃES, 1963, p.127).

As características mais marcantes da personagem são as sociais, são elas que melhor definem Belarmina. Mulher à margem da sociedade, esquecida e oprimida, a marginalidade da mesma se evidencia e se repete por ser negra e prostituta, ser negra e pobre, ser negra e mãe de santo, afinal, ela faz parte dos grupos sociais mais oprimidos pela sociedade – todos vítimas do processo capitalista que empurra a parte da sociedade menos privilegiada para uma vida degradante e indigna, rumo a um futuro com poucas possibilidades, na qual

a luta pela conquista dos direitos como cidadão se torna ainda mais difícil.

No passado, Belarmina foi prostituta desejada por toda a periferia de Belém. Ela não teve estudo e ganhou a vida com o próprio corpo. Por ser negra, sofreu discriminação; por ser prostituta, sofreu humilhações; por ser pobre, não teve oportunidades para vencer na vida. Entretanto, é na profissão da juventude que ela se destaca. Encontrar os motivos que a levaram a entrar na prostituição, não é uma tarefa difícil, pois eles estão presentes ao longo do texto. As influências do meio em que se vive como a ausência de educação social, o baixo grau de escolaridade, o afrouxamento de costumes, os lares desfeitos, a promiscuidade, o abandono de menores e o êxodo para a cidade, são as principais causas da prostituição. Não resta dúvida de que a prostituição é fruto da miséria e de problemas socioeconômicos, e também de um organismo social capitalista decadente e ineficaz quanto às responsabilidades para com seus cidadãos. Belarmina se insere perfeitamente nesse contexto.

É importante ressaltar que no contexto dessa ficção, a visão que Belarmina tem do sexo é liberal. É sinônimo de brincadeira, assim como evidencia a passagem a seguir: “Pra que gente que nem nós guarda virgindade? Deus deu, foi pra se brincar, arranjar dinheiro!” (GUIMARÃES, 1963, p.125). Para Belarmina, gente pobre não precisa se guardar para nada, nem para ninguém, pois é preciso sobreviver a qualquer custo. Não foi à toa que colocou suas três filhas, ainda meninas, para “ganhar a vida” com

homens que, de certa forma, tinham um certo prestígio social, isto é, que podiam pagar pelo sexo:

Essa tua pequena está que é um torresmo, mulata! Põe-ma no papo e ficas até c’oa casa, se faz favore...[...] Não demorou, seu Soeiro dormiu na barraca com Claudemira. [...] foram crescendo, ficando no ponto, foi entregando: Guiomar, pro Dr. Arnaldo; Marina, pra seu Adelino da padaria (GUIMARÃES, 1963, p.125).

Além de ser discriminada pela maneira como ganha a vida, Belarmina também sofreu com a discriminação racial. A cor da sua pele é motivo de repulsa por parte da mãe de Azevedo: “Sua negra imunda! [...] Negrinha dessas do limpa-chão, não sabendo nem de que buraco saiu” (GUIMARÃES, 1963, p.124-126).

Além das questões sociais mencionadas, ainda existem, dentro da narrativa, outros elementos que reforçam ainda mais a vida precária da personagem: as roupas que usa e o vício pelo álcool. Em relação às roupas, o short e a gaforinha são as peças que compõem o vestuário da personagem: “Não consegue enfiar a banda do ‘short’ [...] enquanto suas mãos lutam com as presilhas do corpete – ‘Inda bem que inventaram agora esses de borracha: era uma vez mama chôcha de Belarmina...[...]no grosso ensopado da gaforinha” (GUIMARÃES, 1963, p.126-128). Como se pode observar, o tecido



barato, o corpete de borracha que ajuda a disfarçar os seios flácidos, e o short (justo ao corpo e curto) são indícios visíveis de quem não pode comprar roupas de qualidade melhor. Um outro agravante presente na vida de Belarmina é o vício pelo álcool, que a mantém firme e lhe enche de coragem para continuar vivendo: “Belarmina sabe que está bebida; desta vez tomou foi álcool puro, que cachaça propriamente já não faz efeito, sobe na língua quase como água [...] Calidez do álcool dá-lhe aquela leveza de samaúma [...] Guenta, negra safada, cachaça num é tua mãe! (GUIMARÃES, 1963, p.123-126). A profissão de prostituta torna Belarmina uma pessoa vulnerável a muitas situações, o álcool pode ter sido uma delas, pois quem trabalha no mundo da prostituição, muitas vezes, é levado a esse tipo de vício, se bebe para poder encarar a venda do próprio corpo para um desconhecido, ou até mesmo, para esquecer as dificuldades e tristezas do dia a dia. Belarmina também foi alvo fácil da violência física, geralmente advindas das relações com os clientes:

No espelho, mal consegue notar as cicatrizes. Aquela de navalha, na curva das nádegas, descendo para o intervalo das coxas: um beijudo rasgão desbotado – Luís Motorista fulo de zêlo, querendo cortar-lhe também os seios. Quantas?... Uma, duas, três, quatro, cinco...Esta, de faca, entre duas costelas, lembrança daquela noite no Jurunas...esta outra de canivete, abaixo do pescoço: rixa na tenda do Lucas Baborixá...aquela, de

bisturi, na dobra da pente, resultado duns chamegos no cais do pôrto. (GUIMARÃES, 1963, p. 124).

O que podemos compreender de tudo que foi dito até agora sobre a protagonista de “Linha do Horizonte” é que ela foi uma mulher vítima de uma sociedade preconceituosa, uma mulher que se viu condenada por suas atitudes, por sua profissão, pela cor de sua pele. Uma mulher que, como tantas, se deixou levar por um amor impossível, porque a voz do preconceito falou mais alto que o sentimento. Contudo, Belarmina não deixa de ser um personagem fascinante, que contagia a linearidade do texto e que chega ao final da vida acreditando no amor.

### Belarmina: a Ofélia das águas amazônicas

Tudo o que o coração deseja pode sempre reduzir-se à figura da água  
(Paul Claudel)

A simbologia da água, através da água da chuva, é o elemento que reina em absoluto no conto ora estudado, pois se manifesta com afinco na narrativa, tal qual a chuva que cai insistentemente e sem previsão de chegar ao fim. Através de “Linha do Horizonte” podemos demonstrar como o escritor representa a imagem da água enquanto estratégia reveladora do fazer literário, do destino de seus personagens e da condição humana.

É sob o símbolo da água, da chuva, que a narrativa se inicia, infestando a alma da personagem através de um grande manto d'água, que traz à tona as lembranças do passado, a memória da vida gasta à toa. O conto traz em sua estrutura a constante presença dessa simbologia, que se repetirá por mais de quarenta vezes ao longo do texto, através da palavra água e de variantes como chuva, lágrimas, lavando, alagando, enxurrada, pranto, mar e manto d'água. Tão frequente é essa repetição que o conto pode ser denominado de *aquonarrativa*, termo cunhado por Paulo Nunes<sup>2</sup> e utilizado para caracterizar um texto no qual o elemento água, devido à sua constante presença, é abundante, e faz com que a narrativa pareça encharcada, molhada. É a partir dessa nomenclatura que exploraremos as ações da protagonista Belarmina – personagem fascinante que vive sob a simbologia da água, elemento responsável em conduzir seu destino do início ao fim.

Em “Linha do Horizonte”, a água é fonte de vida e de morte, criadora e destruidora. É graças à chuva que a história de vida do passado de Belarmina deságua no presente. Nesse sentido, começamos nossa análise pela simbologia da água a partir de duas importantes relações: chuva/esperma e chuva/leite. A primeira pode ser observada na passagem

---

2 Doutor em Literatura; Professor da UNAMA (Universidade da Amazônia). Pesquisador da obra do escritor paraense Dalcídio Jurandir e coordenador dos grupos de estudos e pesquisas Academia do Peixe Frito e Narramazônia.

a seguir: “Belarmina sente-se leve [...] A dor de não tê-lo mais no fundo das carnes: seus alvos braços, o contacto doce, cálido e longo, enchendo-a de enorme umidade naquelas noites de sonho quando, assustado, vinha a seu quarto, no andar de baixo” (GUIMARÃES, 1963, p.124). Já a segunda relação, se faz presente em: “Mas nestes antigos peitos de puta, tu, despachante Azevedo, apagaste teu fogo! Tua boca de branco se afartou nesta fuligem de peito prêto...” (GUIMARÃES, 1963, p.127). Na relação chuva/esperma e chuva/leite presentifica-se a simbologia da fertilidade. Na primeira, a chuva é como o sêmem masculino – fonte de uma nova vida. Na segunda, a chuva é comparada ao leite, que também é fonte de vida e de abundância. Sobre tal aspecto comentou Bachelard: “a água é um leite prodigioso; a terra prepara em suas matrizes um alimento tépido e fecundo; nas margens se intumescem seios que darão a todas as criaturas átomos gordurosos” (BACHELARD, 1997, p.124). Nesse sentido, Bachelard reforça a propriedade maternal da água, pois para a imaginação material, a água, como o leite, é um alimento completo. A água é a matéria que comanda a forma, assim, o seio da mulher é arredondado porque é intumescido de leite.

Mas a água também nos remete à questão do olhar, e o contato dos olhos com a água dá a impressão de que se está frente ao espelho. Além de bebida, ela foi o primeiro espelho dormente e sombrio. Essa relação entre água/espelho nos faz evocar o mito de Narciso, já citado anteriormente no segundo capítulo dessa

dissertação. Comparada ao deus grego, Belarmina é pura contradição, pois o que vê através do espelho é um corpo cansado pelo tempo, sem a vitalidade da juventude: “Belarmina descobre no espelho o próprio vulto destorcido: o vivido corpo de carnes frouxas[...] Oh, ridícula imagem do cansaço que Belarmina repele: Vote!” (GUIMARÃES, 1963, p.123-124).

Em “Linha do Horizonte”, a simbologia da água expressa pela chuva está associada ainda à música e à dança. É na música da chuva que Belarmina celebra a vida e prepara seu ritual para a morte. A música da chuva é uma música fina, que apenas ela é capaz de escutar: “Belarmina ouve-lhe a música fina, assoviar de flauta doce por entre as arcadas do céu [...] ao compasso da música que só ela escuta, o assovio rítmico que o vento agora sopra do sul” (GUIMARÃES, 1963, p.128). Essa música que somente a personagem escuta ilustra aquilo que Gilbert Durand chama de estrutura musical do imaginário:

A música opera o milagre de tocar em nós o núcleo mais secreto, o ponto de enraizamento de todas as recordações e de fazer dele por um instante o centro do mundo feérico, comparado às sementes enfeitiçadas, os sons ganham raízes em nós com uma rapidez mágica... num abrir e fechar de olhos sentimos o murmúrio de um bosque semeado de flores maravilhosas... (DURAND, 2012, p. 224).

A música tocada pelas águas da chuva é de um estilo específico, é música de encanto, e dentro do conto, ela tem o objetivo de seduzir, de evocar o espírito de Exu, preparando um ritual de feitiçaria. A dança descompassada de Belarmina envolve ainda mais a personagem, expressando através de seus passos um sentimento de euforia:

Agora a música não é um só e puro assovio do vento; gargareja nos bueiros a voz pesada do Lucas Baborixá, puxando os cânticos de Exu, as toadas de terreiro respondidas em cântico pelas companheiras invisíveis, enquanto Belarmina só e só, no gázeo anfiteatro da chuva, entrega-se ao banzeiro da dança [...] – Dança, Belarmina! Requebra, negra velha desengonçada! (GUIMARÃES, 1963, p.129).

Sendo assim, a dança representa não apenas uma celebração, mas uma maneira de expressar, através dos movimentos corporais, um estado de espírito, ou algo que se gostaria de dizer, afinal, segundo Chevalier e Gheerbrant “a dança é linguagem. Linguagem para além da palavra: porque onde as palavras já não bastam, o homem apela para a dança” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p.319). E nesse ritual montado, cantando e dançando, ela evoca do passado todos aqueles que fizeram parte de sua vida. Todos os olhares voltam-se para ela. Olhares que expressam cobiça, ciúme, desejo, opressão, misericórdia e ódio,

e que se misturam ao ritual da dança, envolvendo Belarmina na noite escura, deixando-a perturbada e fora de si.

Até aqui, a protagonista reviveu muitas lembranças, todas trazidas pela água da chuva. Lembranças boas e ruins que habitaram a sua memória pela vida inteira, e que nem mesmo o tempo foi suficiente para fazer esquecer. Entretanto, ninguém pode viver de recordações eternamente, e Belarmina já estava cansada dessas memórias que pesavam sobre seu destino. Era preciso dar um fim a todo esse sofrimento, e tentar assim, encontrar o sossego que tanto almejou. Eis então que a morte surge como meio de escape, de evasão, para que assim possa solucionar todas as dificuldades impostas pela vida, principalmente, para fugir de um amor impossível. A solução de Belarmina é a morte, e de acordo com o texto, ela se prepara para esse momento, em meio a um ritual de feitiçaria:

Belarmina ofega; sacode a cabeça, a basta carapinha que a chuva teima em encher de diamantes – Nicota é agora gordo colar de três voltas. Retine a chuva; Belarmina acompanha o curso da enxurrada rodopiando, corpo agitado, se desmanchando em elétricos desnalgares [...] Por que agora choram os olhos do despachante? Um choro aflito, volumoso e grave[...] Mas eis que seus pés resvalam e um grande escuro a recebe. Escuro e fétido olhar o daqueles olhos. Belarmina se debate, o choro a inunda e sente no pescoço um nó se amarrando[...] Durante ainda muitas horas se ouviu gemer de

enxurrada na escura paz dos bueiros. Depois, quando a chuva passou, a noite levou foi tempo a enfeitar de limo o sono agora tranquilo de Belarmina” (GUIMARÃES, 1963, p.129-130).

De acordo com a passagem da narrativa, a morte da personagem parece proposital, forçada, pois ela parece se preparar para esse fim, e numa espécie de transe, ela se entrega ao momento, e passa a ter visões a respeito de todos aqueles que lhe fizeram algum mal no passado, inclusive Azevedo, seu grande amor. É por ele que Belarmina também decide morrer. A morte de Belarmina na água, faz com que sua morte pareça serena. Tem-se, por um instante, a ideia de que esse fim trágico não passa de um curso natural de seu destino, afinal, uma mulher que levou a vida inteira vivendo de forma “desregrada”, não poderia ter outro fim. Mas Belarmina pertence à água, e nela se sustenta como uma “ninfã”. Morrer na água, mesmo não sendo bela e nem pura, é algo revelador de beleza, livre do mal e do sofrimento. Esse nos parece um fim aceitável. Entretanto, cabe uma outra leitura, a de um provável suicídio, pois como bem proferiu Bachelard, “A água que é a pátria das ninfas vivas é também a pátria das ninfas mortas. É a verdadeira matéria da morte bem feminina” (BACHELARD, 1997, p.84). E a descrição da morte da protagonista, rodeada dos inimigos da juventude, anuncia uma espécie de pressentimento, algo que não tardaria em acontecer, o que para Bachelard é uma preparação

literária do suicídio. Ou seja, Belarmina deveria morrer por interesse de terceiros, pois a vida que levava não significava outra coisa senão estar morta. Azevedo estaria livre da mulher que quase lhe desgraçou a vida, que encheu sua família de vergonha, pois era negra, prostituta e pobre. Azevedo estaria liberto, mas talvez esse fim, não tenha tido o mesmo significado para Belarmina. Bachelard é enfático ao afirmar que a morte na água é também o elemento do suicídio masoquista, em outras palavras, o suicida sentiria prazer com a própria morte. Belarmina teria, então, decidido tirar a própria vida, sentindo prazer, satisfação.

Morrer para ser livre. Morrer para esquecer. Morrer para renascer. Mas, para morrer assim, é preciso morrer na água – somente ela é capaz de proporcionar a morte perfeita. Nesse sentido, a morte de Belarmina nas águas da chuva nos permite aproximá-la da personagem Ofélia<sup>3</sup>, pois ambas têm como leito de morte as águas. Tanto para Belarmina quanto para Ofélia, morrer na água é uma forma de aliviar as dores, o sofrimento causado por outros e que tanto as destruía por dentro. Segundo as palavras de Gaston Bachelard, que dedicou parte de seus estudos a analisar a morte da personagem de Shakespeare:

Ofélia poderá, pois, ser para nós o símbolo do suicídio feminino. Ela é

3 Personagem da obra Hamlet, escrita entre os anos de 1599 a 1601, do escritor e dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616), que morre afogada nas águas do rio, num provável suicídio.

realmente uma criatura nascida para morrer na água, encontra aí, como diz Shakespeare, ‘seu próprio elemento’. A água é o elemento da morte jovem e bela, da morte florida, e nos dramas da vida e da literatura é o elemento da morte sem vingança, do suicídio masoquista. A água é o símbolo profundo, orgânico, da mulher que só sabe chorar suas dores e cujos olhos são facilmente ‘afogados de lágrimas’ (BACHELARD, 1997, p.84-85).

Ofélia, ao morrer jovem e bela, recebeu status de ninfa, aquela que agora habita as águas, porque a água, assim como a pátria, tem a necessidade em ser habitada. Tal qual Ofélia, Belarmina é uma criatura nascida para morrer na água, porque morrer na água é a forma mais feminina de dar fim a própria vida, assim, ela passa a ser um elemento desejado. Ambas são personagens tão distintas, separadas por um tempo cronológico que marca quase quatro séculos, porém, o sentimento de tristeza, que é comum a qualquer ser humano, as aproxima. Esse sentimento é reforçado por Bachelard, que afirma: “Quando o coração está triste, toda a água do mundo se transforma em lágrimas” (BACHELARD, 1963, p. 94). Observemos a passagem de Hamlet, sobre a morte de Ofélia, e logo em seguida, uma das telas que representam esse momento trágico nas águas do rio:

Suas roupas, a princípio, se espalharam e a sustentaram durante alguns



instantes, como se fosse ela uma sereia. Enquanto isso, cantava estrofes de antigas árias, como se estivesse inconsciente da própria desgraça, ou como ondina dotada pela natureza para viver no elemento próprio. Mas aquilo não poderia durar muito e os vestidos embebidos tomaram-se mais pesados e arrastaram a desgraçada para uma morte lamacenta, em meio de seus melodiosos cantos. (SHAKESPEARE, 2005, p. 95).

*Figura 1: Ofélia (1852) John Everett Millais. Tate Gallery.*



Fonte: Khan Academy<sup>4</sup>

A imagem acima captura perfeitamente a morte de Ofélia, que afundou lentamente entre flores no rio, que parece serenamente integrar a natureza à sua volta, e ainda nos faz compreender com clareza as palavras de Bachelard, ao dizer que “a água é a matéria da morte bela e fiel. Só a água pode dormir conservando sua beleza; só a água pode morrer, imóvel, conservando seus reflexos [...] dá beleza a

<sup>4</sup> Disponível em :<[www.khanacademy.org/humanities](http://www.khanacademy.org/humanities)>.

todas as sombras (BACHELARD, 1997, p. 69).

Embora Belarmina não tenha características físicas de uma ninfa, e tenha morrido em uma paisagem totalmente diferente da personagem shakespeariana, sua morte não deixa de ser serena, tranquila, banhada pela chuva, ao pressentir a morte. O encontro com a água também é seu encontro com a morte e com o novo mundo cheio de possíveis revelações, pois como diz Bachelard “Um mundo sem água é um mundo sem a possibilidade de revelação” (BACHELARD, 1997, p. 90).

A morte da personagem é embelezada pela cor azul “mergulhando-lhe a cabeça num mundo roxo, desconhecido, além de concêntricos círculos azulados...” (GUIMARÃES, 1963, p.10), dentro desse contexto, o azul simboliza a passagem para uma outra vida e sugere, ainda, a ideia do eterno. Através da cor azul, a personagem ultrapassaria os limites terrenos e viveria na eternidade, pois o azul simboliza:

A mais profunda das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito [...] É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário. Acaso não é o azul a cor do pássaro da felicidade, o pássaro azul, inacessível embora tão próximo? [...] Entrar no azul é um pouco fazer como Alice, a do País das Maravilhas: passar para o outro lado do espelho [...] Impávido, indiferente, não estando em nenhum outro lugar

a não ser em si mesmo, o azul não é deste mundo; sugere uma ideia de eternidade tranquila [...] que é sobre-humana – ou inumana (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p.107).

Belarmina pertence à água e sobre ela se sustenta como uma ninfa. Morrer na água como uma ninfa, é a revelação de uma beleza, livre de desespero, pois ela está como um ser que se sentisse ali em seu próprio elemento. Belarmina partiu do mundo terreno levando em sua alma uma história de sofrimento e de amores. A narrativa da sua vida terminou como começou: sob o símbolo da água, corriqueira, porém, fascinante, e que insiste em inundar cada palavra, cada parágrafo do mundo ficcional de “Linha do Horizonte”.

## BIBLIOGRAFIA

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997.

CALVACANTE, Denis. *Por quem os sinos dobram de Denis Cavalcante*. Belém: Jornal O Liberal. Caderno Atualidades. Pág. 3, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio. 18ª edição, 2003.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. 4ª edição. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

GUIMARÃES, Ildefonso. *Senda Bruta*.

Belém: Promovido pelo Governo do estado do Pará, 1963.

SHAKESPEARE, Willian. *Hamlet*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.

## Sites Consultados:

<http://www.khanacademy.org/humanities> Acesso em: 28/04/2019.

# Considerações sobre o Gótico em Lenora (2008) e Ian: A Música das Esferas (2015)

Dayse Rodrigues dos Santos

Mestre em Estudos da Linguagem na Universidade Federal de Goiás. Possui titulação de especialista em Tecnologias da Informação e Comunicação na Educação pela Universidade Federal do Rio Grande. Atua profissionalmente como Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará - IFPA/Santarém.

**RESUMO:** Este trabalho apresenta considerações sobre o gótico nas narrativas juvenis *Lenora* (2008) e *Ian: a música das esferas* (2015), ambas de Heloisa Prieto. A primeira Lenora é uma das vocalistas da famosa banda Triaprima nos anos 1970, já a outra, cerca de trinta anos mais tarde, é filha de uma fã da banda, que passa a investigar a origem de seu nome. Já em *Ian: a música das esferas* (2015), obra em sequência da mesma autora, o foco se volta para outro protagonista, o mesmo

Ian, da Triaprima, cujos mistérios são ponto de destaque mesmo com o grande lapso temporal. Através da análise, objetivamos refletir sobre os aspectos do gótico nestas narrativas juvenis. Nossas considerações sobre gótico na literatura juvenil de autoria feminina ponderaram desde elementos da tessitura, das obras que compõem o *corpus*, até situações que poderiam incomodar o leitor. Nesse sentido, identificamos que as convenções do gótico oferecem recursos para retratar a condição humana desses jovens em tempos diferentes, bem como o faz a estrutura composicional que marca essas obras de Heloisa Prieto.

## 1 O Gótico na Literatura Juvenil Prietiana

Conquanto possa se falar em dificuldade em classificar as ficções de Heloisa Prieto, o *corpus* conversa, inclusive, sobre a salvação ou perdição através do poder supranatural da música. Nesse contexto, pode-se analisar alguns elementos da vertente gótica presentes, como o sobrenatural, o sombrio, as ambiguidades, entre outros, perpassando no estilo da escrita e no conteúdo em si. As próprias ilustrações e *design* das capas, criação de Ricardo Cunha Lima, contribuem significativamente no despertar da curiosidade do leitor. Há, ainda, uma síntese da vida e obra da escritora, da mesma maneira que seus interesses em tramas de suspense, narrativas medievais, música e poesia.

Sem perder de vista o estatuto da literatura juvenil, a pesquisa examinará

como as vertentes do fantástico, em algumas de suas especificidades, podem estruturar a obra e algumas possíveis implicações que o leitor tem condições de encontrar. Com intenção de melhor compreender essa linha, abordar-se-á, inicialmente, a obra de referência *Introdução à literatura fantástica* (2014), de Tzvetan Todorov, que servirá de base para a compreensão dos subgêneros do fantástico. Em seguida, o texto de Jacqueline Held, *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica* (1980), com objetivo de examinar a relação entre o jovem leitor e o texto fantástico. Por fim, o estudo teórico do gótico, postulado por Fred Botting, em *Gothic* (1996) embasará a análise das manifestações sobrenaturais e obscuras do *corpus*. A partir do estudo da vertente gótica, será desenvolvida a reflexão sobre a autoria feminina no gênero, nomeado por Ellen Moers (1974) e Ana Paula Araujo Santos (2017) gótico feminino.

A tênue fronteira entre o real<sup>1</sup> e o fantástico suscita questões das mais variadas estirpes. No entanto, abordaremos o conceito de real sendo o mundo como as ciências o descrevem, sem a presença de seres inventados ou ações de natureza não explicável, ou seja, um mundo em que um baú é só um baú. Já o fantástico “seria no sentido estético daquilo que é apenas imaginável; o que não é visível aos olhos de todos, que não existe para todos, mas que é criado pela

imaginação, pela fantasia de um espírito” (HELD, 1980, p. 24-25). Nesse sentido, a subjetividade do leitor é que decidirá, através de uma leitura polissêmica, o quanto há de realidade e de sonho no texto. Todorov afirma que:

[c]hegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra. [...]O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. TODOROV, 2014, p. 15)

Jacqueline Held (1980) disserta que o medo e a angústia devem sim ser abordados na literatura para as crianças, por mais que o psicológico ainda esteja em formação. Nesse sentido, carece lembrar que a produção destinada a adultos não carrega as mesmas formas da juvenil e infantil. No entanto, para essa

---

<sup>1</sup> Não é interesse dessa pesquisa aprofundar a intensa discussão sobre os limites entre o real e o irreal, nem os colocar numa situação de extremo paradoxo.

última, o risco de cair na insipiência e superficialidade é constante. Segundo a autora, uma boa obra fantástica permitirá a evolução psicológica e intelectual da criança, apontando os caminhos para o equilíbrio e consciência de si. Na dialética do real e do imaginário, o leitor tem a oportunidade de viver sentimentos ambivalentes de naturezas bem distintas, como resignação, fatalismo, revolta, malícia, entre outros, sem desviá-lo dos verdadeiros e reais problemas.

A multiplicidade de leituras também pode caracterizar o fantástico. O trecho “Vovó falava ao mar. Erguia os braços de pele de pantera e entoava versos mágicos. A concentração era tão forte e a figura dela tão imponente que os fãs foram se afastando, permitindo que uma espécie de círculo de paz a cercasse” (PRIETO, 2015, p. 71), narrado pela personagem Cristal, mãe do filho do protagonista, dá espaço à subjetividade do leitor. O entoar versos mágicos pode indicar magia ou o impacto causado pela imponente da fala da vovó, ou seja, duas das possíveis interpretações que dependem tanto do leitor quanto da pretensão da autora, para se considerar se são fantásticos ou não. Sobre a construção do fantástico e sua relação com o leitor, Todorov considera:

Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos

acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm o mesmo valor. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não se cumprir. (TODOROV, 2014, p. 20-21)

O aspecto verbal, ou seja, o vocabulário, é usado para distinguir o elemento irreal ou sobrenatural do mundo real. A escolha desses termos conduzirá à fruição da leitura questionadora dos elementos que transitam no imaginário. As ambiguidades, que permitem ao leitor acreditar ou não na personagem, são proporcionadas pelas construções sintáticas. As funções dos termos podem ser contadas conforme o impacto que o narrador deseja causar no seu leitor. A interpretação das alegorias, associando o sobrenatural a um ponto específico do cotidiano, bem como aspectos da linguagem literária são artifícios semânticos ensejadores das interpretações subjetivas variadas.

Diante das considerações sobre o fantástico, que “implica, pois, uma



integração do leitor com o mundo dos personagens; define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados” (TODOROV, 2014, p. 19). Dado que a obra está sob classificação juvenil, ao jovem leitor implícito é prescrita a vacilação, ainda que não obrigatória, acerca dos fatos narrados. Certamente, tal vacilação não é exclusiva do leitor, mas também pode estar presente no herói ou na heroína. Nesse sentido, o narrador desenvolve um papel essencial para proporcionar essa dúvida, permitindo interrogações ou associações alegóricas. A linguagem literária precisa dar conta das suas especificidades, precisa ser representada de forma análoga, ou cairá na artificialidade, caindo por terra os propósitos aos quais se dirigem.

Conforme afirma Todorov (2014, p. 24), “o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da ‘realidade’, tal como existe para a opinião corrente”. Aspecto recorrente no *corpus* é a intertextualidade que também proporciona hesitação, principalmente para o leitor. O capítulo “Toca, Raul”, de *Lenora* (2008), jargão eternizado no imaginário brasileiro, no qual surge “um certo Raul, um sujeito, magro, barba clara, olhos de gato que ri, sentou-se ao meu lado” (PRIETO, 2008, p. 56) evoca a incerteza se seria mesmo o famoso cantor Raul Seixas. Embora se saiba que ao entrar num texto literário o ‘ser real’ passa a ser o personagem, ao leitor é permitido o benefício da dúvida.

Diante das proposições acerca do

gênero fantástico, cabe refletir sobre a abordagem dos elementos de hesitação em *Lenora* (2008) e *Ian: a música das esferas* (2015) que, pelo fato “de ficar inexplicado, não racionalizado, sugere[m]-nos, em efeito, a existência do sobrenatural” (TODOROV, 2014, p. 29). Pode-se pensar o corpus com características do maravilhoso, com fortes tendências da *gothic novel* (romance gótico). Certamente, não se pode definir as fronteiras entre os subgêneros do fantástico, tampouco abordá-los de forma pura e totalizadora em obras tão densas e complexas como as que constituem objeto desta pesquisa, dada a particularidade da contemporaneidade.

Os estudos do gótico estão sendo cada vez mais privilegiados, fazendo-o sair da marginalização. Era considerado um subgênero literário. No início, era categorizado de modo histórico, sobrenatural... Muito associado ao Romantismo, mas sendo o lado escuro deste. Em conformidade com França (2017), análises iniciais tratavam-no sob perspectiva feminista e marxista, oriundas do estruturalismo. Os seres sobrenaturais povoaram a literatura gótica desde o século XVIII, abordando as preocupações de sua época. O caráter de entretenimento do Gótico, o fez ficar conhecido como sendo de baixo valor literário. Esforços de revisão do cânone foram feitos em interesse de tirar essa literatura do limbo. Mesmo autores conhecidos, a exemplo de Edgar Allan Poe, vieram a ter reconhecimento depois de muito tempo. As mulheres demoraram ainda mais.

Fred Botting, em sua obra de referência *Gothic* (1996), aborda pontos

centrais para a compreensão dessa vertente literária. Segundo ele, o gótico é a linguagem do excesso, que obscurece o idealismo e o individualismo, deixando a personagem num clima de mistério. Como ele se constrói em cima dos contra valores, geralmente fica associado ao sobrenatural e às práticas negativas. O fascínio de Ian pelo misterioso baú e amuletos ilustram bem essa característica. Às vésperas de um show da Triaprima, Duda descreve a cena: “Ian estava de costas, diante do baú, a madeira encravada com os mesmos símbolos que enfeitavam a pequena caixa que ele carregava consigo, no hotel em São Paulo” (PRIETO, 2008, p. 92), incitando a curiosidade do leitor acerca do conteúdo da caixa misteriosa.

Há apreço pelos ambientes antigos, geralmente familiares, ao ambientar as histórias. No caso de *Lenora* (2008) e *Ian: a música das esferas* (2015), duas grandes e antigas cidades, Florianópolis-SC e São Paulo-SP, configuram-se como macro espaços para o desenvolvimento do enredo. O micro espaço, a praia, pode ser considerado ancestral, uma vez que sediou diversas civilizações do mundo ao longo de eras. O mesmo mar que trouxe bons frutos à história da banda impõe-lhe o fim. O tom exagerado do poder da natureza, representada pelo mar, pode ser associado à grandeza das forças sobre o homem.

As ansiedades com as mudanças sociais fazem as emoções transcenderem o real, o racional. A escolha do tempo histórico, 1970 e 2006 em *Lenora* (2008), marca transformações culturais bastante significativas do entre século. Na própria

fala premonitória de Ian “Depois dos anos 70, nunca mais a humanidade pensará da maneira como pensa agora” (PRIETO, 2008, p. 21). Mello (2017) entende que “o medo é representativo das dicotomias humanas. Medo do escuro, medo do desconhecido, medo da morte. Suas manifestações são múltiplas, mas nos unem. Seus lugares são diversos, mas fundamentais” (MELLO, 2017, p. 69). Nesse sentido, ele pode transgredir os limites entre ficção e realidade, assim como o real e o sobrenatural.

Segundo Botting (1996), o gótico está centrado na exaltação do comportamento criminoso (intriga, traição, ambição, assassinato, paixão voraz, egoísmo, desejo carnal). Os textos góticos usam o caos para falar das transgressões sociais e morais. Após escapar dos perigos, o herói e o leitor se defrontam com elementos sublimes. É difícil distinguir o bem do mal e outros paradoxos da emoção humana. Isso é bem aceito, porque enfrenta as distinções sociais. “Os excessos e ambivalências associadas às figuras do gótico foram vistas como sinais de transgressão. Esteticamente excessivas, produções góticas foram consideradas antinaturais” (tradução nossa) (BOTTING, 1996, p. 4).

A escrita gótica explora a relação entre opostos, sem conhecê-los numa posição de extremos que se eliminam. Nem sempre a literatura gótica causa medo ou repulsa, mas engaja o leitor. Consoante Mello (2017), o medo costuma se apresentar de diferentes maneiras para cada indivíduo e nos mais distintos tempos e modos. Nesse sentido, cabe o questionamento sobre o que levaria um

leitor a buscar o medo no texto literário? Esse sentimento tão ambíguo quanto o próprio ser humano se desvela num impasse entre sentimentos de repulsa e atração. Essa literatura privilegia temas relacionados ao feito de horror, terror e repugnância. Tal abordagem também é bem aceita no texto Juvenil, uma vez que considera a complexidade dos sentimentos que marcam o indivíduo contemporâneo.

Botting (1996) afirma que a elevação subjetiva em momentos de terror é, portanto, excitante e prazerosa, elevando o eu por meio do gasto emocional que, ao mesmo tempo, exclui o objeto do medo. No processo, o medo e seu objeto sombriamente obscuro são externalizados e os limites são reconstituídos entre o interior e o exterior. Os vilões são oriundos do lado negro do ser humano e, às vezes, o mocinho é ao mesmo tempo o vilão, cheio de vícios, desejos e tirania. Essas contradições minam o projeto de alcançar e fixar limites seguros e deixam textos góticos abertos a um jogo de ambivalência, uma dinâmica de limite e transgressão que tanto restaura quanto contesta fronteiras. Botting (1996, p. 13) ainda pondera que:

a transgressão, ao cruzar os limites sociais e estéticos, serve para reforçar ou sublinhar seu valor e necessidade, restaurando ou definindo limites. O terror evocava as emoções catárticas e facilitava a expulsão do objeto do medo. A transgressão, provocando temores

de desintegração social, possibilitou a reconstituição de limites e fronteiras (tradução nossa).

Noções de gênero, cultura e identidade também são abordagens recorrentes do gótico. A contemporaneidade imputa o sentimento de fragmentação tanto social quanto do próprio indivíduo, que não raro se questiona a respeito do peso que a sociedade tem sobre si. Tais reflexões podem distorcer as imagens construídas, evocando sentimentos e situações ligadas ao grotesco. A exposição de sentimentos reprimidos e ações socialmente rechaçadas são pontos vitais do gótico, que usa a ficção de fantasia para atingir seus leitores. É perigoso basear um segmento literário nas reações do leitor, embora Wolfgang Iser já tenha proposto o 'leitor implícito': "Ele não tem existência real, pois materializa o conjunto das pré-orientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus possíveis leitores." (BOTTING, 1996 p. 42-43. Tradução nossa).

Exacerbado, em vez de resolvido pelas assembleias artificiais das formas góticas, o excesso contamina todas as distinções na maneira como ele destaca a função das formas e convenções no mundo cotidiano, bem como no mundo fictício. A mistura híbrida de formas e narrativas tem efeitos estranhos, efeitos que tornam a peça narrativa e a ambivalência outra figura de horror, outro objeto dúplice a ser expulso das ordens apropriadas de consciência e

representação (BOTTING, 1996, p. 118. Tradução nossa).

Podem-se elencar algumas características do gótico no *corpus*. O interesse de um aristocrata pela mocinha, que tenta proteger seu eu, como Duda e Lenora no segundo livro. Elementos medievais, simbolizados pelos objetos e músicas de Ian. Presença de segredos ou situações não-explicadas, a exemplo da aparição da musa da Triaprima. Personagens melodramáticos, como Cristal e Uxa. A psicologia do terror, marcada pelo amor doentio das personagens. O imaginário sobrenatural, representado através da relação exótica das personagens com a música e o mar. Reflexões sobre o poder, o papel da mulher e a sexualidade, essencialmente da donzela em perigo. Aspectos culturais, manifestados sobre práticas do cenário artístico-musical. Religiosidade obscura de alguns personagens, reforçada pelos recursos ilustrativos. Abordagens filosóficas reconhecidas.

A música também funciona como elemento sobrenatural em ambas as narrativas. A parte ambientada nos anos 70 não está necessariamente preocupada com o caráter documental ou com a fidedignidade pressuposta pela verossimilhança. Essa arte tem uma dimensão hipnótica, principalmente quando produzida pelos integrantes da Triaprima, tanto que os desejos feitos durante a audição da música acabam sendo realizados. Há ainda um envolvimento do poema *Lenora*, de Edgar

Allan Poe, que se personifica no encontro da protagonista com os músicos.

## 2 Gótico Feminino

As convenções do gótico também oferecem recursos para retratar a condição da mulher, tais como as transgressões que costumam mostrar o lado sombrio da personagem, ainda que sob o rótulo juvenil. Nessas obras, Heloisa Prieto escreve sobre o poder extasiante da música, sua influência e o elo que une as vidas dos protagonistas, numa perspectiva poética e intertextual. Numa escrita repleta de inserções de componentes da realidade, como escritores e músicos conhecidos e suas obras, ela mergulha num misto de verdade e ficção que provoca o leitor. É uma escrita tão desafiadora que há perguntas no *Google* se a própria banda Triaprima teria mesmo existido. Ainda, o mar é elemento ancestral cercado de mistérios, no qual adentram as letras das músicas, invadindo até mesmo o nome do Cian, filho de um dos protagonistas da série.

Nesse sentido, como a escrita prietiana desliza nas tênues linhas que separam a realidade da ficção, vem ao encontro do que Batista e Silva (2017) afirmam: que o gótico estaria relacionado com a transgressão, inclusive na forma pela qual se escreve. Para eles, seria possível elucidar uma diferença bastante pontual na escritura feminina:

A crítica percebe o gótico feminino como subversivo e revolucionário e

complementa que enquanto a prisão do gótico androcêntrico se entorna nos moldes físicos, por exemplo, os calabouços, porões, as prisões do gótico feminino se desenrolam a partir do mistério, do indeterminado, da problemática do inconsciente [...] Os personagens masculinos não escondem a sua verdadeira face dentro da trama, entretanto, as personagens femininas se desenvolvem ao suspense, escondendo a sua verdadeira identidade, sendo nesta identidade que circula o mistério e possivelmente o insólito (BATISTA; MELLO, 2017, p. 33).

Nesse sentido, a composição das personagens femininas, principalmente, é feita de maneira diferente da vertente gótica tradicional, ou seja, “seu papel de heroína gótica em contraste com a heroína do gótico tradicional” (BATISTA; SILVA, 2017, p. 34). Diante dessa premissa, tem-se na Lenora jovem uma mulher à frente do seu tempo, “que se norteia ao sobrenatural, sendo a heroína gótica a transgressora que perpassa os moldes patriarcais (BATISTA; SILVA, 2017, p. 37). Ainda é possível encontrar outras características do gótico no objeto de análise como a “*femme fatale*”; mistério; narrador não confiável; sonhos premonitórios; sadismo; terror; superstição; personagem perseguido; o passado obscuro da personagem” (BATISTA; SILVA, 2017, p. 38).

A expressão ‘gótico feminino’, utilizada ao longo da atual pesquisa, foi criada por Ellen Moers em 1974, ao analisar a obra *Frankenstein*. Para

ela, o termo expressa o trabalho que as mulheres escritoras fizeram no mundo literário no qual, desde o século XVIII, medo e culpa, depressão e ansiedade são reações corriqueiras na escrita gótica. A fantasia além da realidade predomina, incluindo o mistério, sobre as condições do nascimento ou aparecimento de uma personagem. A brasileira Ana Paula Araujo dos Santos também publica pesquisas em literatura gótica de autoria feminina em que o mesmo termo aparece:

Em minha pesquisa tenho analisado o diálogo existente entre a literatura brasileira e a tradição feminina do Gótico – designada pelo termo *Gótico feminino* (Cf. SANTOS, 2017b<sup>2</sup>). Essa tradição é formada pelo conjunto de obras escritas por autores [A distinção entre Gótico feminino e Gótico masculino não está exclusivamente relacionada ao gênero do escritor. Assim, é possível identificar elementos do Gótico feminino mesmo em obras de autoria masculina (Cf. SANTOS, 2017<sup>a3</sup>, p. 57-8) ] que utilizaram as convenções góticas como um mecanismo para explorar, na literatura, as insatisfações, ansiedades e conflitos vivenciados pela mulher em um mundo dominado por valores

---

2 SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *O Gótico feminino na literatura Brasileira: um estudo de Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2017b.

3 \_\_\_\_\_. Gótico e escrita feminina. In: *Poéticas do mal – a literatura do medo no Brasil (1840 – 1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017a. pp. 53-76.



patriarcais. (SANTOS, 2017<sup>a</sup>, p. 1847-1848)

O termo gótico feminino não está relacionado exclusivamente à autoria feminina, mas também aos desafios enfrentados pelas mulheres na sociedade patriarcal. “As convenções do Gótico feminino talvez tenham oferecido às escritoras brasileiras recursos estilísticos e imagéticos para retratarem a difícil condição da mulher na sociedade” (SANTOS, 2017<sup>a</sup>, p. 1847). Nesse sentido, Prieto repagina o fazer literário feminino na estética gótica ao resgatar o que se tem de características da vertente e adiciona referências externas que exigem grande bagagem cultural de seus leitores. É como uma mudança de perspectiva do olhar da criação literária nessa vertente:

Podemos perceber que uma de suas características mais marcantes é justamente a abordagem dos elementos sobrenaturais como meio de produzir um efeito de suspense no enredo (PUNTER; BYRON, 2004, p.279 *apud* SANTOS, 2017, p. 20). Como consequência, essa tradição do Gótico tem maior incidência de elementos que lidam com o aspecto psicológico do que com o aspecto repulsivo. Porém, tais elementos tendem a ser exaustivamente explicados e racionalizados ao final dessas narrativas, de modo a conferir verossimilhança às mesmas. (SANTOS, 2017b, p. 20)

Assumidamente apaixonada pelo gênero fantástico, especialmente de suspense, Heloisa Prieto brinda seus leitores com duas narrativas cheias de mistérios, mas de uma poeticidade única. A dimensão estética escolhida pela escritora expressa vitalidade e colabora para o florescimento de valores essenciais da existência humana. O poema *Lenore*, de Edgar Allan Poe e a letra de Música das esferas abrem os livros *Lenora* (2008) e *Ian: a música das esferas* (2015), respectivamente, num processo de hibridização literária que integra os dois gêneros à narrativa em prosa. Tanto um quanto o outro incitam questionamentos quanto à metáfora que os relaciona aos respectivos títulos.

Os anjos estão se inclinando  
Acima da sua cama  
Cansados da tropa marchando  
Com os mortos choramingando

Os deuses riem no paraíso  
De te ver tão bem  
Os sete marinheiros ariscos  
Estão no clima também

Eu suspiro que te beijei  
E estou decidido  
Que tua falta sentirei  
Quando você tiver crescido

Ian Yates, “Música das esferas”, álbum duplo da banda Triaprima

Embora sejam duas leituras bastante fluidas, o leitor se depara com vocábulos cujos significados podem ser cruciais para

compreensão da leitura, como em “A fala élfica, dizia Ian” (PRIETO, 2015, p. 82), em que o adjetivo é utilizado ao se referir ao idioma, místico, usado por Ian e Cian. O uso adequado dos sinais de pontuação marca bem a escolha pela norma culta da Língua Portuguesa, sem deixar o texto superficial ou cheio de preciosismos, características essas que pouco colaboram para que o jovem leitor se sinta atraído. Não que o leitor não perceba certas intencionalidades na escrita literária, mas também pode perceber erros ou artificialidades que levariam a deteriorar a qualidade do livro.

Atento a esses detalhes, o leitor percebe que as inúmeras referências literárias de épocas distintas revelam uma grande bagagem cultural das personagens numa linguagem absolutamente acessível. Se for mais maduro e curioso, verá que não são apenas leituras citadas pelo valor crítico ou escolhidas aleatoriamente no sentido de impressionar, mas são textos e autores que têm profunda relação com o enredo da série. Semelhantes referências se dão com relação ao mundo da música, filosofia, religiosidade, mitologia e história, exigindo não apenas maturidade leitora, mas permitindo a expansão cultural. Dessa forma, a apologia à leitura literária, nessa série da Heloisa Prieto, oportuniza uma leitura profícua ao abrir espaço para a subjetividade do potencial público ao qual se dirige.

O medo costuma se apresentar de diferentes maneiras a cada indivíduo e nos mais distintos tempos e modos. Esse sentimento tão ancestral e ambíguo quanto o próprio ser humano se desvela

num impasse entre sentimentos de repulsa e atração. Nota-se que é mais uma situação de terror e suspense que permeia o enredo, ocultando e mostrando aspectos como, personagens, espaço, tempo e foco narrativo, do que o próprio medo em si. Ao refletir sobre a escolha do nome da filha ser a mesma da Lenora da Triaprima e que isso causa medo na menina, a mãe fala: “Esses seus medos são comuns na as idade. Quer dizer, em qualquer idade. O medo acompanha a humanidade desde que o mundo é mundo” (PRIETO, 2008, p. 77)

França (2011) afirma que o prazer estético do medo acontece quando não se está exposto ao perigo real, uma vez que o ímpeto de autopreservação poderia reacender outras emoções. Nesse sentido, a sensação do deleite vem de sentir o medo sem estar em risco. O que levaria o leitor a buscar o medo ficcional sendo que há tantos medos reais? As sensações do medo podem evocar a catarse, o sublime e o grotesco. O medo do desconhecido é uma das principais bases desse gênero literário. Esse sentimento também está associado ao sofrimento.

Consoante estudos da literatura denominada juvenil, a maneira pela qual o gótico é apresentado merece ser objeto de investigação. Mais recente que o próprio estudo teórico desse gênero literário é a vertente fantástica recorrente nos livros mais consumidos pelos jovens. Parte do interesse se deve ao fato dessas obras estarem em diversos formatos e mídias, como filmes, jogos e até e-books.

Destacam-se algumas características do Gótico no *corpus*, fundamentado na

obra de Botting (1996): os elementos simbolizados principalmente pela magia e pela música “Ian apanhou o violão e começou a dedilhar uma canção medieval” (PRIETO, 2008, p.19); a caixa de Ian “antiga, bizarra, de madeira espessa, uma serpente de cobre presa à tampa coberta por desenhos delicados de arabescos [...] amuletos tão bizarros quanto a serpente que enfeitavam a tampa de sua caixa” (PRIETO, 2008, p.43-45) e o conto alemão O flautista de Hamelin. Além disso, as vinhetas, elaboradas por Ricardo Cunha Lima, remetem à simbologia celta. Assim como o nome da banda, “baseado em termos da alquimia medieval” (PRIETO, 2008, p. 39), significa “um termo da antiga ciência da alquimia. Significa o momento em que forças espirituais criam um estado de intensa criatividade. A união dos três grandes elementos mágicos: a arte, o amor e a palavra” (PRIETO, 2008, p.32).

Refletindo, ainda, sobre as características do gótico nessas obras de Heloisa Prieto, notamos inúmeros segredos ou situações não-explicadas tanto num quanto no outro livro. Entre elas, a aparição da musa da Triaprima “Senti uma brisa diferente. Perfumada. Caminhei até a porta para fechá-la. Novamente aquele arrepio na espinha. O toque de uma mão na minha nuca. A sensação forte de uma presença invisível. Virei a maçaneta e fiquei paralisado” (PRIETO, 2008, p. 27). A sobreposição de rostos das Lenoras, “foi como se um outro rosto tivesse se sobreposto à expressão bonita que sempre marcava a

face de Lenora” (PRIETO, 2008, p.41), e os constantes sumiços de Ian no tempo da Triaprima.

A psicologia do terror aparece através do suspense criado pelo amor doentio do triângulo amoroso Duda, Ian e Lenora, em que o baterista confessa: “percebi que ficara irremediavelmente apaixonado, senti também como se uma faca tivesse me ferido do lado esquerdo. Desviei o olhar a tempo de perceber a expressão de dor e ódio que o ciúme profundo de Ian emprestava ao rosto dele...” (PRIETO, 2008, p.34). Mais uma vez, o uso das reticências permite que o leitor hesite diante de um final potencialmente trágico. No capítulo *The end*, do mesmo livro, Duda tece hipóteses sobre a morte da amada: “fora esse amor ensandecido, que às vezes surgia nas apresentações, que motivara o afogamento de Lenora” (PRIETO, 2008, p.102). O medo inexplicável do mar aterroriza a outra protagonista. “Lenora temia o mar. Pesadelos com areia movediça frequentaram suas noites desde a mais tenra idade” (PRIETO, 2015, p.86).

O imaginário sobrenatural está basicamente relacionado com a música e o mar. Há um compêndio desse elo no excerto: “O som era ensurdecedor, uma verdadeira massa sonora composta pelos gritos de Livia, a guitarra de Ian, os berros da plateia, os ruídos do céu e do mar. A natureza agora cumpria os desígnios mais secretos de Ian e eu não teria como impedi-lo de me destruir totalmente” (PRIETO, 2008, p.95). Igualmente representa o sobrenatural o momento que antecede o show da jovem Lenora

“Ao dedilhar o instrumento, Lenora sentiu uma tranquilidade imediata. O timbre aveludado de outra voz mesclou-se à dela e Lenora ouviu-se como se fosse outra” (PRIETO, 2015, p.104). A magia e o misticismo também estão presentes em algumas ações, a exemplo o excerto “Uxa fechou os olhos e invocou nuvens. A chuva atingiu o palco das Dálías em menos de quinze minutos” (PRIETO, 2015, p.110) e “a maldição musical havia se rompido. A música das esferas impunha sua força mítica. O timbre da harmonia. Alegria e paz...” (PRIETO, 2015, p.119).

A religiosidade obscura de alguns personagens contribui de modo a criar o clima de sobrenatural. A família Yates não assume uma religião propriamente dita, mas está cercada de misticismos associados à cultura celta. Como nada é evidente e nem explicado, o leitor não consegue precisar até que ponto é religiosidade ou delírios dos narradores. Com certa frequência, os momentos entendidos sendo sobrenaturais envolvendo o músico são narrados evidenciando a expressão dos olhos “algo nas pupilas dilatadas de Ian o assustava. Sua percepção estava alterada, era óbvio. Naturalmente alterada...” (PRIETO, 2015, p. 93). Já Cristal não esconde que a religiosidade de sua família está relacionada à matriz africana, evidenciada também pelos provérbios que fala ou pensa diante dos acontecimentos. Não há nada relevante o suficiente sobre os demais personagens na série para ser explorado.

O gótico é a linguagem do excesso, o fascínio por práticas consideradas negativas. Ele obscurece a imagem do

idealismo e o individualismo, trabalhando em cima dos contra valores, associados ao sobrenatural. Segundo Botting (1996), os seres sobrenaturais povoam a literatura gótica, que aborda as preocupações de sua época. Os ambientes são antigos, geralmente familiares, como é o caso das praias da Ilha da Magia. As ansiedades com as mudanças sociais fazem as emoções transcenderem o real, o racional. O tom exagerado pode ser associado à grandeza. Ele transgride os limites entre ficção e realidade, assim do mesmo jeito que o real e o sobrenatural:

A transgressão, ao cruzar os limites sociais e estéticos, serve para reforçar ou sublinhar seu valor e necessidade, restaurando ou definindo limites. O terror evocava as emoções catárticas e facilitava a expulsão do objeto do medo. A transgressão, provocando temores de desintegração social, possibilitou a reconstituição de limites e fronteiras. [...] Essas contradições minam o projeto de alcançar e fixar limites seguros e deixam textos góticos abertos a um jogo de ambivalência, uma dinâmica de limite e transgressão que tanto restaura quanto contesta fronteiras. (BOTTING, 1996, p. 13 e 14, tradução nossa).

A possibilidade de Ian estar vivo provoca sentimentos ambíguos em Duda, que teme a repetição da trágica história da Triaprima. Já Lenora mostra-se com bastante expectativa de conhecê-lo e liquidar qualquer resquício de dúvidas

quanto à sua verdadeira identidade, sem a sombra da xará. Tanto que ela aceita o convite dele com destino a uma espécie de retiro musical premeditando uma reafirmação da música como eixo vital de ambos e da libertação do passado. Nenhum deles tem noção exata do que vai acontecer, mas ambos mantêm expectativas sobre o encontro.

Num contexto de anos 70, em que muitos cantores internacionais se destacaram pela excentricidade tanto na música como na indumentária, a obra traz uma série de referências, como David Bowie, Ozzy, Hendrix, Beatles e tantos outros que poderiam ter inspirado a autora a escrever o personagem Ian, que era o sujeito mais fascinante que Duda conhecera. Embora não tenha sido citado diretamente, acrescenta-se a essa lista, o vampiro Lestat, de Anne Rice<sup>4</sup>, que inebriava plateias com seu rock e estilo sedutor. O primeiro show da banda foi um grande sucesso, marcando não apenas o destino dos personagens, como também o passado. São os desejos do Ano-novo começando a acontecer:

Ian havia pintado os olhos de preto, como os hindus, algo que virou moda depois, mas que, naquela época, ninguém jamais ousara usar. A camisa de seda indiana estava semiaberta, o peito coberto por outras muitas correntes, todas elas carregando amuletos tão bizarros quanto a serpente que enfeitava a tampa de sua caixa secreta. Os

cabelos, que ele costumava usar presos num rabo-de-cavalo, estavam soltos, até o meio da cintura, que tinha um lenço colorido. As mãos cheias de anéis de prata, verdadeiras antiguidades, conferiam a cada gesto um brilho hipnótico. (PRIETO, 2008, p. 45)

Já no ano seguinte, Duda comenta sobre o apreço do grupo por leituras e filosofias sobre a vida e a busca do eu. O bordão “Toca, Raul” intitula o capítulo, fazendo uma homenagem nada artificial ao cantor Raul Seixas. Em seu pensamento profundo e provocador “A luz é manifestação da vida e, portanto, surge posteriormente, já a treva antecede a vida. Ou seja, a luz é temporária, a treva é estado permanente” (PRIETO, 2008, p. 57) e “como a fonte do ser fica na treva primordial, a natureza espiritual do homem pertence ao lado esquerdo, ao mundo oculto, ao espaço que lhe é desconhecido, o lado onde fica seu coração” (PRIETO, 2008, p. 57) dá pistas sobre o que estaria por vir de Ian.

### Considerações Finais

Nesse artigo, apresentamos nuances do fantástico indo em direção ao gótico nas narrativas juvenis *Lenora* (2008) e *Ian: a música das esferas* (2015), ambas de Heloisa Prieto. Primeiramente, vimos que a escolha da linguagem ambígua e cheia de suspense somada aos elementos fantasmagóricos e mágicos conduziu à fruição da leitura questionadora de possibilidades interpretativas que

---

4 RICE, Anne. *A rainha dos condenados*. São Paulo: Rocco, 1996.



transitam no imaginário do leitor jovem. Assim, as figuras de linguagem e os demais componentes que teceram os textos contribuíram para que a leitura fosse verossímil ao passo que se pudesse materializar sentimentos diversos, permitindo ao leitor acreditar ou não no enredo.

Nossas considerações do gótico na literatura juvenil de autoria feminina refletiram sobre o modo como as ações dos personagens, envolvendo circunstâncias mágicas e sobrenaturais, encaminharam-se para o ápice e declínio, destrinchando por entre situações limite nas duas obras aqui analisadas. Vimos, também, que a música se constituía como um elo entrelaçando a vida das personagens de maneira inquebrantável. Nesse sentido, identificamos que as convenções do gótico ofereceram recursos para retratar a condição humana desses jovens, para além do que possamos entender como “real”.

Ainda, vimos que a psicologia do terror, proporcionada pelos efeitos de suspense, amor doentio, ciúme e morte demonstrou a adequabilidade da vertente gótica às obras potencialmente voltadas ao público juvenil. Acreditamos que abordar temas como esses com tamanha sensibilidade, Prieto respeita o desenvolvimento leitor e os desafia ao questionamento tanto do próprio enredo quanto das inúmeras referências intertextuais. Por fim, o imaginário sobrenatural e a religiosidade diversificada foram dois aspectos do gótico presentes nas duas narrativas. Notamos que independentemente da religião, muitos

personagens cogitaram a possibilidade de que a jovem Lenora fosse fadada ao mesmo destino da cantora da Triaprima e que elas tivessem um elo sobrenatural proporcionado pela música.

## BIBLIOGRAFIA

BATISTA, Camila Aparecida Virgílio; SILVA, Alexander Meireles da. Nos subterrâneos do gótico feminino moderno: um olhar em “O jardim Selvagem”, de Lygia Fagundes Telles. In: SILVA, Alexander Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (Org.) *Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017. P. 32-38.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.

FRANÇA, Julio. Prefácio a uma teoria do “medo artístico” na literatura brasileira. In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Alexander M. da (Orgs.). Anais do IX Painel. Reflexões Sobre o Insólito na Narrativa Ficcional. III Encontro Nacional. *O insólito como questão na narrativa ficcional*. O medo como prazer estético: o insólito, o horror e o sublime nas narrativas ficcionais (Simpósio). Instituto de Letras da Uerj - 19 a 20 de Abril de 2011. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. P. 168 – 182.

HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. Tradução de Carlos Rizzi. São Paulo: Summus, 1980.

MELLO, Camila. Um lugar para o medo. In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Alexander M. da (Orgs.). Anais do IX Painel. Reflexões Sobre o Insólito

na Narrativa Ficcional. III Encontro Nacional. O insólito como questão na narrativa ficcional. *O medo como prazer estético*: o insólito, o horror e o sublime nas narrativas ficcionais (Simpósio). Instituto de Letras da Uerj - 19 a 20 de Abril de 2011. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. P. 168 – 182.

PRIETO, Heloísa. *Lenora*. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2008. (Para morrer de medo).

\_\_\_\_\_. *Ian: a Música das esferas*. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2015. (Para morrer de medo).

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *A vertente feminina do gótico na literatura brasileira oitocentista*. (2017a) Disponível em [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017\\_1522185753.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522185753.pdf). Acesso 27 jan. 2018.

\_\_\_\_\_. Perspectivas do gótico feminino em “O caso de Ruth”, de Júlia Lopes de Almeida. In: SILVA, Alexander Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (Org.) *Estudos do Gótico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017b. P. 13-20.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Digital Source. 2014. Disponível em [http://groups.google.com/group/Viciados\\_em\\_Livros](http://groups.google.com/group/Viciados_em_Livros). Acesso 23 nov. 2018.

# “Então por que te ris de mim?”: O efeito do psógos no poema Patrão, de Noémia de Sousa

Hêmille Raquel Santos Perdigão

Bacharel em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto. Mestranda em Letras na linha de pesquisa Linguagem e Memória Cultural do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto. E-mail para contato: hrsperdigao@yahoo.com.br

**RESUMO:** O presente trabalho objetiva analisar, no poema *Patrão* de Noémia da Sousa, a mudança no discurso do eu lírico a partir do ponto do poema em que ele se refere ao episódio, de que o patrão e outro senhor riem dele. O riso desperta no eu lírico a consciência de exclusão de algo que é direito seu e, imediatamente, surge nele uma reatividade através das palavras, em uma notável mudança de tom no discurso antes e depois de

mencionar ter sua língua como motivo de riso. Levando em conta os conceitos aristotélicos dos subgêneros do cômico: o *guelóion* e o *psógos*, como o riso anódino e o vituperioso, respectivamente, nota-se que o riso a que se refere o eu lírico de Noémia pode ser classificado como *psógos*, uma vez que o riso tem intuito de causar dor e apartar o eu lírico de um meio. O presente ensaio apresenta a interpretação detalhada do poema, tendo em vista os conceitos aristotélicos e, também, os efeitos do subgênero cômico *psógos*.

Em sua *Poética*, Aristóteles discorre sobre os gêneros da poesia e os difere pelos objetos imitados, tal como pelo modo e pelo meio que se dá a imitação. Segundo ele, a imitação das ações dos homens elevados é própria dos gêneros trágico e épico; ao passo que a imitação das ações de homens inferiores se restringe ao gênero cômico. Aristóteles vai além: distingue, pioneiramente, o cômico em dois subgêneros: um vituperioso, ao qual chama ψόγος (*psógos*) e outro, sem vitupério nem dor, chamado γελόιον (*guelóion*):

Nos poemas “invectivos” veio a se introduzir, como convém, a métrica iâmbica, - eis porque agora são denominados poemas “iâmbicos” -, pois esses eram os versos utilizados para a troca de injúrias. Assim, entre os antigos, uns se tornaram poetas de versos heróicos, outros de versos iâmbicos. Quanto a Homero, tal como foi o supremo poeta de temas elevados

[...] foi também o primeiro a delinear as formas da comédia; dando forma dramática não à invectiva, mas ao cômico. (ARISTÓTELES, 2017, p. 60)

O tradutor da *Poética* Paulo Pinheiro traduz como “invectiva” e “cômico”, respectivamente, os termos ψόγος (*psógos*) e γελοῖον (*guelóion*). Adiante no texto aristotélico, tem-se a definição do *guelóion* como “um determinado erro e uma vergonha que não causam dor e destruição.” (ARISTÓTELES, 2017, p. 67). Explica melhor Hansen, sobre os termos gregos:

Nos dois subgêneros aristotélicos do cômico (*guelóion*, traduzido em latim por *ridiculum*, e *psógos*, traduzido por *maledicentia*), *guelóion* é deformação descrita para fazer o destinatário rir sem dor, pois efetua a feiúra própria dos vícios fracos caracterizados pela falta de virtude, como a covardia em relação à coragem; o *psógos*, vituperação ou *maledicentia*, aplica-se como deformação não-ridícula que causa horror e dor, pois produz feiúra própria dos vícios fortes, caracterizados pelo excesso, como a temeridade em relação à coragem. (HANSEN, 2006, p. 95)

Diversas obras da Antiguidade exemplificam esses subgêneros cômicos. As obras da Comédia Nova e os *Sermones* de Horácio, por exemplo, se enquadram ao *guelóion* por apresentarem um riso que, ao invés de causar dor, tem até mesmo

uma função didascálica-moralizante. Já os textos da Comédia Antiga e os iambos de Arquíloco e Hipônax, por exemplo, têm a função de apontar o objeto do riso para apartá-lo de um meio:

o riso que daí advém, correlato ao desenlace pacificador, engendra a salvação, a regeneração do corpo coletivo por cura e consequente reintegração do membro nocivo e já não mais, como ocorre em algumas peças de Aristófanes [...] pelo rebaixamento a uma condição vil, que na verdade significa ablação, extirpação, simbólica que seja, desse membro. Como na medicina antiga, purifica-se o corpo ou pela ablação da parte doente ou pela sua cura e reintegração à inteireza do corpo. (OLIVA NETO, 2003, p. 86).

Assim, no *psógos* o objeto da invectiva é tido como uma parte cuja inferioridade é tanta que o melhor a se fazer é usar o riso para excluí-la do meio. Por outro lado, o *guelóion* se diferencia por ensinar o objeto da comicidade, para que ele possa se reabilitar para melhor se integrar.

Embora os subgêneros do riso sejam sempre exemplificados por textos antigos, a ocorrência deles não se limita aos textos clássicos, ocorrendo em textos literários para além dos iambos e das comédias gregas e latinas. No presente trabalho, apresento a leitura do poema, *Patrão*, de Noémia de Sousa, identificando a presença do subtipo cômico *psógos* e os efeitos que ele causa no eu lírico.

Noémia de Sousa foi uma escritora do século XX que atuou na luta pela libertação de Moçambique, local onde nasceu. A defesa da sua terra teve, como consequência, sua prisão e degredo para Portugal. Em decorrência disso, a temática dos sofrimentos causados pela exclusão, sobretudo da terra, é recorrente em suas poesias. O poema *Patrão*, parte do livro de poemas *Sangue Negro*, apresenta um episódio em que o eu lírico se reconhece como objeto do *psógos*, e, conseqüentemente, reconhece a intenção ablativa dos que riem dele.

O poema tem início em tom de súplica, conferido pela repetição do vocativo “patrão” e pela interjeição “oh”:

Patrão, patrão, oh meu patrão!/ Porque me bates sempre, sem dó,/com teus olhos duros e hostis,/com tuas palavras que ferem como setas,/com todo o teu ar de desprezo motejador/ por meus atos forçadamente servis,/e até com a bofetada humilhantes da tua mão? (SOUSA, 2016, p. 70)

O eu lírico questiona a violência que sofre, se referindo primeiro às violências através do olhar e do ar de desprezo e, por último, à violência física, em uma ordem de importância. O olhar e as palavras, apesar de não terem movimento, têm uma ação mais performativa do que o braço do patrão, ferindo o eu lírico mais que a própria agressão física. As palavras “servis” e “humilhantes” merecem destaque por revelarem a posição subalterna em que o

eu lírico reconhece estar. A longa pergunta expressa, em tom de súplica, um desejo de compreensão da sua inferiorização, que se estende à segunda estrofe: “Oh, mas por quê, patrão? Diz-me só:/ que mal te fiz?/ (Será o ter eu nascido assim com esta cor?)” (SOUSA, 2016, p. 70). Tamanho é tal desejo que o eu lírico chega mesmo a buscar em si próprio a culpa da situação, o que se percebe na frase em tom de dúvida, entre parênteses. Na escrita, os parênteses têm a função de abranger uma fala acessória, sem a qual o texto ainda assim será compreendido. Estando entre parênteses a dúvida sobre sua cor ser o motivo de sua condição servil, tem-se a impressão de que se trata de algo que o eu lírico receia dizer e, caso o patrão respondesse prontamente sua indagação anterior, ele não precisaria de se desvalorizar tanto a ponto de expor essa hipótese humilhante.

A terceira estrofe começa com outra conclusão auto depreciativa do eu lírico; dessa vez, de sua ignorância: “Patrão, eu nada sei... Bem vês/ que nada me ensinaram,/ só a odiar e a obedecer.../ Só a obedecer e a odiar, sim!” (SOUSA, 2016, p. 70). Com “Bem vês”, o eu lírico assume que a sua ignorância é notável por outrem; a continuação está no próximo verso, em que ele justifica o seu não saber pela falta de oportunidade, em decorrência de terem-no ensinado apenas a “odiar e obedecer”. Há reticências que representam a reflexão do eu lírico sobre ter sido ensinado a odiar e a obedecer, depois do que, ele inverte a ordem dos verbos para “obedecer e odiar”, do que



se percebe a sua conclusão de que seu ódio decorre da obediência.

Adiante, na mesma estrofe, temos o ponto de inflexão do poema:

Mas quando eu falo, patrão, tu ris!/  
e ri-se também aquele senhor/ patrão  
Manuel Soares do Rádio Clube.../ Eu  
não percebo o teu português,/ patrão,  
mas sei o meu landim,/ que é uma  
língua tão bela/ e tão digna como a  
tua, patrão.../ No meu coração não  
há outra melhor,/ tão suave e tão  
meiga como ela!/ Então por que te  
ris de mim? (SOUSA, 2016, p. 70).

O ponto de inflexão começa com uma conjunção adversativa, marcando a substituição do tom de súplica por um acusativo. O eu lírico acusa o patrão e se refere ao outro senhor por nome, sobrenome e ainda uma referência (Rádio Clube). Em relação ao português do patrão, o eu lírico usa o verbo “perceber”, que tem o significado de adquirir conhecimento por meio dos sentidos. Anteriormente no poema, ao se referir ao que não sabia, o eu lírico se coloca como objeto na oração “nada me ensinaram”; já aqui, ele se coloca como sujeito da oração e utiliza o verbo que faz alusão ao conhecimento através dos sentidos, ou seja, um conhecimento que dispensa ensinamentos de um professor. A frase termina com ele dizendo: “mas sei o meu landim”, o que se contrapõe ao que ele havia dito na estrofe anterior, que nada sabia. Isso mostra que ele se

conscientizou de seu conhecimento, a saber, o conhecimento da própria língua, à qual ele atribui os adjetivos “bela” e “digna” em uma comparação de igualdade com a língua do patrão. Novamente, há as reticências, marcando mais uma reflexão, depois da qual ele muda da comparação de igualdade para colocar a sua língua em superioridade: “No meu coração não há outra melhor”. Nessa atribuição de superioridade à própria língua, ele substitui os adjetivos “bela” e “digna” por “suave” e “meiga”, julgando serem mais coerentes. Uma vez convicto do seu conhecimento e da superioridade da sua língua, questiona: “Então por que te ris de mim?”. O “então” no início do questionamento é uma marca de se ter chegado a uma conclusão, o que destoa dos questionamentos suplicantes das estrofes anteriores.

Na estrofe seguinte, o eu lírico usa “ah” ao invés de “oh”, eliminando qualquer resquício de súplica no vocativo:

Ah patrão, eu levantei/ esta terra  
mestiça de Moçambique/ com a força  
do meu amor,/ com o suor de meu  
sacrifício,/ com os músculos da minha  
vontade! / Eu levantei-a, patrão/ pedra  
por pedra, casa por casa,/ árvore por  
árvore, cidade por cidade,/ com alegria  
e com dor!/ Eu a levantei! (SOUSA,  
2016, p. 71).

O eu lírico reconhece sua participação e seu valor para a terra, a qual ele caracteriza como mestiça, chamando a

atenção para não ser uma terra exclusiva do interlocutor. Esse argumento é essencial para comprovar que há, no riso do patrão e do colega, um caráter ablativo, ou seja, trata-se do *psogos*. Tendo sentido, através do riso, que poderia ser extirpado da própria terra, “assim como um membro doente de um corpo” (OLIVA NETO, 2003, p. 86), o eu lírico reage à invectiva com argumentos que ratifiquem que ele pertence, sim, àquela terra. Relata, então, a sua participação construtiva em Moçambique, ao que ele associa os substantivos abstratos “amor”, “sacrifício” e “vontade”- que comumente representam sentimentos internos - a outros substantivos associados a ações externas e ao trabalho físico: “força”, “suor”, “músculos”.

Na estrofe seguinte, tem-se:

E se o teu cérebro não me acredita,/ pergunta à tua casa quem fez cada bloco seu,/ quem subiu aos andaimes,/ quem agora limpe e a põe tão bonita,/ quem esfrega e a varre e a encera.../ Pergunta ainda às acácias vermelhas e sensuais/ como os lábios das tuas meninas,/ quem as plantou e as regou,/ e, mais tarde, as podou... (SOUSA, 2016, p. 71).

O eu lírico se dirige ao cérebro do seu interlocutor, insinuando que ele se reduz a uma racionalidade. Ao sugerir que ele pergunte à casa, aponta uma dificuldade do patrão de se relacionar com pessoas e, também, uma tendência

materialista. Ele aponta a sensualidade das acácias, e compara-a aos lábios das meninas, remetendo, com desdém, a supostos elogios que as filhas do patrão recebem. Assim, faz a provocação de que aquilo que é referência da beleza das meninas é algo que vem dele, de modo que, indiretamente, a beleza das meninas está submetida ao trabalho dele.

O eu lírico prossegue, sugerindo interlocutores para o patrão:

Perguntas a todas a essas largas ruas  
citadinas/ Simétricas e negras e luzidias/  
quem foi que as alcatroou,/ indiferente  
à malanga de sol infernal.../ E também  
pergunta quem as varre ainda,/ manhã  
cedo, com a cacima a cobrir tudo... /  
Pergunta quem morre no cais/ todos  
os dias – todos os dias -,/ para voltar  
a ressuscitar numa canção... E quem  
é escravo nas plantações de sisal e  
de algodão, /por esse Moçambique  
além.../ O sisal e o algodão que hão de  
ser “pondos” para ti/ e não para mim,  
meu patrão..... (SOUSA, 2016, p. 71)

Assim, chama a atenção para a perfeição do seu trabalho na construção das ruas, e mais, na manutenção, indicando que sua pertença à terra não é algo passado, mas ainda presente, visto que ele ainda a mantém. Enfatiza, também, como fato presente, a frequência de morte de seu povo: “todos os dias”. Alegando que alcançam uma ressurreição em canções, afirma sua presença na cultura, além de uma mortalização, de modo que fica, então, provado que ele

e seu povo pertencem ao passado, ao presente e ao futuro de Moçambique. Por fim, o eu lírico afirma ser o seu direito à terra maior que o do patrão, cuja participação se limita ao consumo do sisal e do algodão, enquanto ele está em todo o processo de produção.

A estrofe seguinte representa a conclusão de todo o pensamento do eu lírico, desde o ponto de inversão do poema: “E o suor é meu,/ a dor é minha,/ o sacrifício é meu,/ a terra é minha/ e meu também é o céu!” (SOUSA, 2016, p. 72). As palavras “suor”, “dor”, “sacrifício” são reincidentes no poema, tendo aparecido logo após o ponto de inflexão. Isso mostra que todos esses pensamentos argumentativos sobre pertença à terra começaram após ter ouvido rirem dele e de ter se sentido extirpado. Os argumentos, apresentados entre a terceira estrofe e esta, levaram-no à conclusão de que, sendo dele o suor, a dor e o sacrifício, e sendo esses três componentes que construíram, mantêm e imortalizarão Moçambique, conseqüentemente, a terra também é dele. E o eu lírico ainda vai mais longe, dizendo ser dele também o céu, no que demonstra que, após ter se contentado com pouco, o *psógos* despertou nele um impulso a lutar contra a ablação de onde fosse, da terra ou do céu.

Na última estrofe, o eu lírico se refere novamente ao fato de o patrão bater nele, todavia, sem o tom de súplica e questionamento da primeira estrofe, uma vez que já chegara às conclusões necessárias: “E tu bates-me, patrão meu!/ Bates-me.../ E o sangue alastra, e há-de ser mar.../ Patrão, cuidado,/ que um

mar de sangue pode afogar/ tudo... até a ti, meu patrão!/ Até a ti...” (SOUSA, 2016, p. 72). O vocativo muda de “meu patrão” para “patrão meu”, seguido de uma exclamação. Ao inverter o vocativo, é invertida, também, a relação de posse, de modo que o patrão passa a estar incluso em tudo o que pertence ao eu lírico: com “meu patrão”, o eu lírico pertence ao patrão; ao dizer “patrão meu”, é o patrão que pertence ao eu lírico. Toda a arguição após o ponto de inflexão culmina, nessa última estrofe, com uma ameaça de que o interlocutor pode ter um destino indesejado, como recompensa vingativa de toda a humilhação que causou e que ficou mais evidente através do *psógos*.

Em função de toda a reflexão decorrente do riso, o eu lírico conseguiu notar que o patrão objetivava apartá-lo da terra que lhe pertencia, e que esse era o motivo de ele ser reduzido a servo. Esse reconhecimento e, conseqüentemente, a luta contra essa ablação se deu em função de perceber ser o riso não um *guelóion*, mas um *psógos*. Não fosse de caráter invectivo o riso, talvez o eu lírico se limitaria a questionar os motivos de o patrão bater nele, porém, uma vez sendo um exemplar do subgênero aristotélico *psógos*, ficou clara a intenção de extirpá-lo da terra, sendo necessário, então, um discurso reativo.

## BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- HANSEN, J. A. “Categorias Epidíticas

do Retrato” in Revista USP, vol. 71, São Paulo, 2006, pp. 85-105.

OLIVA e NETO, J. A. “Riso Invectivo x Riso Anódino e as Espécies de Iambo, Comédia e Sátira” In: Letras Clássicas, no. 07, 2003.

SOUSA, Noémia. *Sangue Negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.

# Escritas de si e a produção epistolar de Ana Cristina Cesar

Bárbara Pinheiro Baptista

Licenciada em História e Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. E-mail para contato: [barbarapinheirobaptistaufrrj@gmail.com](mailto:barbarapinheirobaptistaufrrj@gmail.com)

**RESUMO:** A construção de uma escrita de si através do epistolário da escritora carioca Ana Cristina Cesar é a temática analisada no trabalho. Podem ser observados nessa correspondência vestígios do ambiente político e cultural vivenciado no Brasil num período marcado pelo autoritarismo e pela repressão da ditadura militar. Também são descritas experiências amorosas, impressões sobre leituras, filmes e reflexões sobre a própria escritura naquela atmosfera social. A proposta do texto consiste em apreender os significados atribuídos pela escritora à vivência de seu tempo por meio das suas escritas de si.

## A Escrita de Ana Cristina Cesar nos Anos de Chumbo

Ana Cristina Cesar foi uma poetisa carioca, nascida em 1952, filha do sociólogo Waldo Aranha Lenz Cesar, um dos fundadores da editora Paz e Terra. Destacou-se na década de setenta por sua produção poética intimista e confessional, como pode ser visto no poema “Final de uma Ode”, presente na obra *Poética*. Diz o eu-lírico:

Acontece assim: tiro as pernas do balcão de onde via um sol de inverno se pondo no Tejo e saio de fininho dolorosamente dobradas as costas e segurando o queixo e a boca com uma das mãos. Sacudo a cabeça e o tronco incontrolavelmente, mas de maneira curta, curta, entendem? Eu estava dando gargalhadinhas e agora estou sofrendo nosso próximo falecimento, minhas gargalhadinhas evoluíram para um sofrimento meio nojento, meio ocasional, sinto um dó extremo do rato que se fere no porão, ai que outra dor súbita, ai que estranheza e que lusitano torpor me atira de braços abertos sobre as ripas do cais ou do palco ou do quartinho. Quisera dividir o corpo em heterônimos – medito aqui no chão, imóvel, tóxico do tempo. (CESAR, 2013, p. 21)

Licenciou-se em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 1975 e realizou seu mestrado na Escola de Comunicação da UFRJ,



culminando na publicação do livro *Literatura não é documento*, no qual elabora um levantamento de documentários sobre movimentos literários e escritores do Brasil. Cesar se envolve também com crítica e tradução literárias, sendo descoberta pela professora Clara Alvim na PUC-RIO. Colaborou com publicações pertencentes à imprensa alternativa, como o jornal *Opinião*, participando também da criação do jornal *Beijo*. Viveu, portanto, em meio a setores intelectualizados da classe média carioca da zona sul, que em sua grande parte constituíam a movimentação contracultural do contexto referido. Em 1975, Heloísa Buarque de Hollanda, àquela época sua professora e posteriormente orientadora de mestrado, a incluiu na antologia *26 poetas* hoje, lançada em 1976. A obra buscava difundir a produção dos representantes da geração daquele período, principalmente dos escritores residentes no Rio de Janeiro, sendo responsável por consagrar tempos depois os jovens poetas reunidos no livro.

A poesia de Ana Cristina Cesar retrata memórias desse momento histórico de um modo menos explícito em relação aos seus contemporâneos, ainda que trate em seus poemas do medo e da repressão que fizeram parte dos anos de chumbo. Residia no Rio de Janeiro na época de maior movimentação cultural, embora não tenha sido tão ativa nos protestos editoriais em termos de publicação e distribuição independentes. Conforme aponta Heloísa Buarque de Hollanda (1992), a escrita poética dessa geração passa a dar maior importância à história, afastando-se da rigidez de normas literárias e opondo-

se aos regimes estabelecidos, sejam eles políticos ou literários. No que concerne ao conteúdo das cartas analisadas neste trabalho, tratam desde acontecimentos cotidianos de sua vida até reflexões sobre o seu processo criativo, demonstrando as questões caras a uma intelectual atuante culturalmente em um contexto repressivo. Buscaremos analisar em sua produção o relato da experiência de vivenciar o período permeado de tensões políticas e sociais da história do Brasil.

Em carta endereçada para sua colega de faculdade Ana Cândida Perez, em 29 de maio de 1980, reflete acerca da concepção estética empregada em sua produção, demonstrando seu interesse pelas experiências literárias e biográfica e sua aproximação com os gêneros confessionais como diários e cartas:

Comento episódios com a Shirley e ela me diz se eu não acho meio obscena essa publicação de todas as intimidades de alguém, a escrita íntima que não é produzida para a reprodução industrial e o leitor desconhecido. Mas eu estou fascinada pelo conflito entre as versões, e pelo conflito entre as cartas de KM para diferentes interlocutores, e pela tentativa de fazer da literatura um lugar menos obsceno que toda essa aparente confusão da verdade – *higher up*. Sei que alguns modernos já brincaram com isso, as várias versões por onde se filtra ou escapa a verdade, os mosaicos e focos narrativos da vida, mas não é nesse sentido quase teórico, para estudante de literatura. (CESAR, 1999, pp. 282-283)

Sophia Angelides (2001) nos adverte que, embora em cartas sejam relatadas vivências e acontecimentos com um teor de veracidade não-ficcional, devido à historicidade do indivíduo que enuncia, o conteúdo linguístico produzido pelo escritor é submetido ao exame altamente seletivo do autor, que acaba por desvelar sua experiência pessoal. Para Klinger (2007), está presente nas cartas a subjetivação do discurso a partir da objetivação do espírito, na medida em que há o movimento de introspecção seguido de abertura para o outro. A expressão por meio das cartas revela um discurso do que até então havia se mantido secreto pelos oradores através de tudo que os rodeia, sendo visível, porém não audível.

Através deste exame, será possível identificar elementos que caracterizem a memória da autora em relação ao período histórico vivenciado por ela. A partir da noção de escrita e produção de si, captar a sua perspectiva da realidade, assim como os sentidos atribuídos aos acontecimentos da época. A escrita de si ou autorreferencial constitui um conjunto de categorias que se intitulam produções de si no mundo moderno ocidental. Tal designação pode ser melhor compreendida a partir da análise das relações entre os indivíduos modernos e seus documentos ao construírem identidades para si, a partir de meados do século XVIII. Nesse período histórico emergia a figura do cidadão moderno que passava a gozar de direitos políticos e civis. O indivíduo passa a ter lugar de destaque na sociedade, seja como uma unidade que reclama uma identidade para si, seja como uma

multiplicidade fragmentada socialmente, produzindo identidades nem sempre coerentes entre si. A concepção moderna de indivíduo propicia significativas transformações que impactam as noções de memória, tempo, história e documento. Para Paula Sibilia (2008), as escritas de si não somente organizam, mas conferem realidade às experiências, compondo a vida do “eu”.

### Escrita Epistolar e a Investigação Histórica

A correspondência é uma seara permeada pela multiplicidade de significados. Ela significa o vestígio de um mundo complexo e testemunha as trocas de diversas ordens entre os indivíduos – afetivas, profissionais, intelectuais. Nesse sentido, trata-se de um texto que mescla diferentes formatos, como o testemunho, o arquivo e o documento. Podem tanto fornecer pistas sobre um indivíduo como auxiliar na compreensão de uma obra ou período histórico. A leitura de uma carta permite adentrarmos em uma narrativa sem entendermos precisamente como se deu o seu início e término. Esses textos descrevem momentos e espaços específicos e são verdadeiros locais de elaboração identitária, em que os indivíduos podem refletir sobre si mesmos e consolidar as suas relações através desse modo de comunicação. Para Gontijo (2005), a carta representa uma escrita em movimento, contingente, que é construída numa temporalidade determinada e inscreve-se num dado espaço social.

Este trabalho buscou realizar a investigação dos interlocutores de Ana

Cristina Cesar, no intento de entender a organização e dinâmica do campo intelectual no qual ela se encontrava, assim como conhecer seus vínculos e relações estabelecidas, como proposto por Jean-François Sirinelli (1996). O trabalho visa, antes de tudo, investigar o contexto histórico e as circunstâncias que possibilitaram a produção da poetisa Ana Cristina César ao examinar como a escrita da autora retrata a época de repressão política e a experiência do autoritarismo.

A respeito da correspondência entre intelectuais, é possível apontar como funções próprias a essa prática a possibilidade de ser tanto objeto como fonte de estudos, permitindo que se explorem distintas ideias, projetos e expectativas. Assim, o estudo das cartas permite que se investigue a fundo as sociabilidades de um tempo, posto que se trata de uma fonte que assegura o acesso a um universo de relações sociais, narrativas pessoais (que estabelecem grande proximidade com a autobiografia) e fornecem elementos que os escritos publicados não são capazes de demonstrar, levando em consideração que ocupam o âmbito privado das relações.

A correspondência de intelectuais admite a construção de um saber por meio do diálogo, já que nela está presente o confronto e a disseminação de ideias. Nesse sentido, o intercâmbio epistolar seria um laboratório passível de abarcar múltiplas variáveis de pensamento. Em vista disso, a correspondência intelectual se constitui a partir de uma linguagem específica, pois ocupa um lugar em que a vida e o texto se interpõem, confundindo-se o escrito público e o privado. Todavia,

a carta manifesta bem mais do que o seu conteúdo: devem ser levadas em consideração as circunstâncias que possibilitaram a sua escrita, os destinatários e as condições que tornaram possível a sua preservação devido à importância que lhe é dada. As informações presentes nas cartas fomentam a produção de uma memória a respeito desses indivíduos.

Quando se fala em correspondência travada entre intelectuais, cabe ressaltar a possibilidade de se acessar os bastidores da elaboração de determinada obra ou mesmo sobre a constituição de um artista. De acordo com Rebeca Gontijo (2008), podemos entrar em contato com as emoções mobilizadas por determinados personagens, sentimentos que construíam sua sociabilidade, constituindo uma imagem pública. A carta viabiliza a modificação da realidade não só por ser um recurso de enunciação, mas pela sua influência em relação a outro indivíduo e sobre o mundo. A ação mobilizada pela escrita de cartas pode persuadir, exigir, resistir, dentre outras condutas mediadas pela distância de quem escreve e de quem manda. O espaço da correspondência promove a difusão e a confrontação de ideias abrindo espaço para alterações, promovendo um território de liberdade para o pensamento e para a expressão dele.

A atmosfera de sensibilidades pode tanto criar afastamentos como proximidades entre aqueles que estão envolvidos nas trocas. A relação epistolar estabelecida pelos missivistas demonstra como os integrantes da permuta podem se afetar. Para Eric Landowski (2002), pode-

se dizer que a correspondência procederia como um “ato de presença”, posto que conecta destinatário e remetente. A presentificação ocorre não somente pelas informações compartilhadas entre os componentes da relação epistolar, mas pelo exercício de se permitir ser visto que a carta proporciona. Podemos falar de uma “arte epistolar” que possui valores estéticos próprios e é pautada em espontaneidade, já que a naturalidade é um atributo desejável.

Sendo também um mecanismo de manifestação de opiniões e impressões, a correspondência também pode estabelecer uma ação mais direta. Segundo o historiador Michel de Certeau (1996), a relação epistolar tem o poder de influenciar na materialidade, transformando-a. É preciso atentar não somente ao conteúdo das cartas, mas principalmente às condições que permitiram a sua escrita, ou seja, as circunstâncias de produção daquele escrito. Através da análise das cartas, é possível entender a importância de tais relatos para a trajetória do missivista. A intimidade ocupa um lugar privilegiado nesta dinâmica, posto que as cartas recebem o estatuto de lugar de memória (NORA, 1993, p.7). A escrita de cartas colabora tanto para o exercício da subjetividade como pode ser também um instrumento para o desenvolvimento da sociabilidade, possibilitando enxergar as relações entre as pessoas e com elas mesmas.

A carta é estruturada a partir das condições impostas pelo tempo e espaço social aos quais pertence, em que os missivistas conferem significados às

suas experiências, situam momentos e locais específicos nas histórias de vida. Ao refletir sobre as potencialidades das cartas, Maria Rosa Rodrigues Martins de Camargo indica:

O objeto de estudo – o ato de escrever - vai sendo buscado nas malhas da intrincada rede trançada pelas situações em que a carta é escrita, ou lida, pelas condições em que ela é produzida, suas finalidades, seus objetivos, e nas maneiras como se enlaçam autor-escriptor-escriva e destinatário-leitor. Delimitam lugares e momentos particulares na história dos sujeitos e da cultura. Na emergência dessas histórias, sujeitos que escrevem e leem, cartas, deixam suas marcas; marcas que podem nos indicar pistas para uma leitura da constituição do sujeito da escrita, na escrita. (CAMARGO, 2000, p.11)

### A Correspondência de Ana Cristina Cesar em Tempos Sombrios

Embora as cartas sejam fontes de riqueza singular para a investigação, é necessário ter prudência em seu manejo. A falsa aparência de autenticidade dos seus escritos deve ser absorvida criticamente, principalmente quando quem a escreveu deixa implícito que deseja tornar público aquele documento (PROCHASSON, 1998, p.112). Assim, os arquivos privados não são suficientes por si só, devem ser questionados para além do material que apresentam.

Quando entre nós só havia uma carta certa a correspondência completa o trem os trilhos a janela aberta uma certa paisagem sem pedras ou sobressaltos meu salto alto em equilíbrio o copo d'água a espera do café. (CESAR, 2013, p. 104)

Apesar da expectativa de sinceridade proveniente dos documentos pessoais, tendo em vista que eles expressam a intimidade dos sujeitos, a verdade não é uma certeza mesmo com a liberdade de ser transparente:

Escrever cartas é mais misterioso do que se pensa. Na prática da correspondência pessoal, supostamente tudo é muito simples. Não há um narrador fictício, nem lugar para fingimentos literários, nem para o domínio imperioso das palavras. Diante do papel fino da carta, seríamos nós mesmos, com toda a possível sinceridade verbal: o eu da carta corresponderia, por princípio, ao eu Verdadeiro, à espera de correspondente réplica. No entanto, quem se debruçar com mais atenção sobre essa prática perceberá suas tortuosidades. A limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranquila do eu. (CESAR, 1993, p. 105)

O conjunto de cartas analisado neste trabalho é de uma coleção de 81 cartas e 21 cartões escritos entre 1976 e 1980, organizada por sua amiga e orientadora de mestrado, Heloísa Buarque de Hollanda, e pelo poeta e também amigo

Armando Freitas Filho. São escritos que versam sobre os mais variados temas: a repressão sob o período ditatorial, amores, impressões sobre o universo acadêmico e cultural da época, excertos de traduções, leituras, só para citar alguns:

Quinta houve outra assembleia regional onde por cinco horas se discutiu se era pra sair às ruas ou não. Aparato policial numeroso, mas estacionado. Decidiu-se por não sair, enquanto todas as outras capitais estavam já nas ruas. Houve denúncias que o movimento estava se burocratizando, afloraram as contradições que os mais inflamados tentavam calar: não é hora de divisões! Não votei: não sentia clareza em relação ao alcance desse movimento, só sei que é sintoma de abertura, o governo vem à TV fazer ameaças ou apelos aos filhinhos universitários. (CESAR, 1999, p. 243)

Tais temáticas desencadearam uma série de reflexões sobre o momento político em que viveu. Fica perceptível o seu desejo de tornar públicos aqueles escritos de cunho privado. Os indivíduos que possuem a pretensão de ter os seus escritos privados publicados posteriormente, no geral, mostram maior empenho na construção dos seus textos:

Vamos fazer uma coisa? Eu faço um livro com as tuas cartas e você faz um com as minhas, com faro e certo distanciamento. Quando estiverem prontos, as autoras censuram os res-

pectivos. A ideia me parece boa, embora um tanto inesquecível dados os compromissos em geral. (CESAR, 1999, p. 276)

No trecho abaixo é notória a intenção de Cesar em organizar os seus escritos pensando na construção de um arquivo a ser acessado posteriormente:

Tenho dúvidas de como organizar a correspondência [...] Tenho problemas burocráticos: como botar tuas cartas em ordem cronológica? (Nunca têm data). (Escreve no envelope, como nesta última.) (E eu esqueci de ir numerando.) (E acabaram por se embaralhar com mexidas). (CESAR, 1999, p. 226)

A maioria das cartas presentes em *Correspondência Incompleta* foi redigida na época em que Ana Cristina esteve na Inglaterra, entre o período de 1979 e 1981. Cesar relatava em seus escritos não somente os grandes acontecimentos do Brasil daquele período, mas também fatos cotidianos de sua vida. Michel Foucault (2001) entende que a transcrição dos acontecimentos do cotidiano de alguém faz parte da escrita epistolar, consolidando uma maneira específica de ser. Em 1983, Cesar trata a respeito da escrita de cartas para alunos da PUC:

Fundamentalmente, carta você escreve para mobilizar alguém, especialmente se a gente entra no terreno da paixão, onde a

correspondência fica mais quente. Você quer mobilizar alguém, você quer que, através do seu texto, um determinado interlocutor fique mobilizado. [...] É alguém que importa numa carta, mesmo que você esteja falando de coisas tuas. (CESAR, 1999, p. 257).

Cesar frequentemente expressava em suas cartas a angústia de viver sob o regime ditatorial e todas as limitações que a organização da sociedade naquele momento proporcionava, como pode ser verificado na carta enviada em 22 de agosto de 1976:

Por outra estou me abrindo de uma maneira diferente (e não como em 68) para as questões políticas. É impossível não pensar nelas, fico emocionada sempre que leio o nosso cocô jornal, e é também um antídoto importante contra a “vida literária”, que é a coisa mais chata e perigosa que existe. (CESAR, 1999, p. 122)

Cabe destacar o processo de seleção das cartas a serem publicadas no livro. Foi exposto que as cartas sofreram omissões ao serem transcritas através do critério de bom senso. Alguns trechos foram suprimidos, nomes modificados, etc. Podemos entender esse procedimento tendo em vista que a autora menciona em diferentes passagens acontecimentos dos seus relacionamentos pessoais. Tratam de assuntos muito variados entre si, constituindo um diálogo complexo.



Com este trabalho buscamos compreender como se deu a construção de uma escrita de si através de parte do epistolário da escritora carioca Ana Cristina Cesar. Atentamos aos vestígios do ambiente político e cultural vivenciado pelo Brasil presente nessa correspondência, escrita num período marcado pelo autoritarismo e pela repressão. Assim, partindo da premissa de que são escassas no campo da história investigações que se dedicam à reflexão mais sistemática dos estudos de cartas, memórias e diários íntimos, sendo mais comuns nas searas da história, da educação e literatura. Assim, os historiadores têm começado a se debruçar sobre os textos autorreferenciais, buscando novas possibilidades a partir de seu exame. Desse modo, os historiadores passaram a inserir novos objetos ao ofício historiográfico, impulsionando a criação de novas categorias de análise e de metodologias, considerando o teor subjetivo dessa documentação, já que este aspecto integra a escrita de si. Por fim, buscou-se compreender os diferentes significados atribuídos por Ana Cristina Cesar à vivência de seu tempo por meio de sua escrita epistolar. O trabalho também teve o intento de analisar em suas missivas o relato da experiência de vivenciar o período permeado de tensões políticas e culturais sob a ditadura civil-militar.

- ANGELIDES, S. *Carta e Literatura: correspondência entre Tchekhov e Gorki*. São Paulo: Edusp, 2001.
- BUARQUE DE HOLLANDA, H. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- \_\_\_\_\_. & PEREIRA, C. A. M. *26 Poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.
- CAMARGO, Maria Rosa Rodrigues. *Cartas e Escrita*. Tese (Doutorado em Educação) - Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2000.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano 1: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CESAR, A. C. *Escritos no Rio*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Poética*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2013.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?* In.: Ditos & Escritos. Estética: literatura, pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- GONTIJO, R. *História e historiografia nas cartas de Capistrano de Abreu*. História (São Paulo), v. 24, p. 159-185, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Entre quatre yeux: a correspondência de Capistrano de Abreu*. Escritos, Ano 2, n.2, 2008, pp.49-73.
- KLINGER, D. *Escritas de si, escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- LANDOWSKI, E. A carta como ato de presença. In.: *Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica*. São Paulo: Perspectiva,

2002.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História*. São Paulo: n. 10, dez, 1993.

PROCHASSON, C. “Atenção verdade!”: arquivos privados e renovação das práticas historiográficas. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.11, n. 21, pp. 105-119, 1998.

SIBILIA, P. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SIRINELLI, J. F. Os Intelectuais. In: RÉMOND, René (Org). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1996.



# Intersecções entre Literatura e Matemática na ficção de Clarice Lispector

Mariângela Alonso

Doutora em Estudos Literários pela UNESP e Pós-doutora em Literatura Brasileira pela USP. Autora dos livros *Instantes líricos de revelação: a narrativa poética em Clarice Lispector* (Annablume, 2013); *O jogo de espelhos na ficção de Clarice Lispector* (Annablume, 2017) e *A água e as pulsões em O lustre, de Clarice Lispector* (Appris, 2019). E-mail para contato: malonso924@gmail.com

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo discutir as possíveis intersecções entre Literatura e Matemática por meio do conto *A quinta história*, de Clarice Lispector. Escrita sob o signo da espiral, esta narrativa apresenta poucos parágrafos com variações sobre um mesmo argumento, uma espécie de desdobramento de histórias que se sucedem, a partir de um mesmo ponto, como matar baratas. O procedimento

de Clarice Lispector favorece a análise e compreensão desta narrativa à luz dos conceitos matemáticos dos autores oulipianos. Assim, espera-se focalizar *A quinta história* e a linguagem matemática como forças seminais e criativas da ficção de Clarice Lispector.

## Introdução:

O conto *A quinta história*, de Clarice Lispector, está presente na coletânea *A legião estrangeira*, publicada em 1964. A narrativa inicia-se enumerando três histórias, mas conta quatro e termina com uma quinta, a única que não se narra. Logo no início o texto estabelece uma espécie de programa narrativo delimitado. A apresentação dos títulos imprime de forma lúdica uma espécie de miniatura ou maquete da própria narrativa:

Esta história poderia chamar-se ‘As estátuas’. Outro nome possível é ‘O assassinato’. E também ‘Como matar baratas’. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem. (LISPECTOR, 1999, p. 74)

A invocação dos contos árabes de *As mil e uma noites* sugere o processo de desdobramento da narrativa, contando com a iteração obsessiva de uma mesma história encaixada, o acréscimo de novas imagens e a multiplicação de títulos.

Ao contar histórias o homem vivencia, ao mesmo tempo, um ato lúdico e reflexivo, na medida em que reproduz no seu discurso feições valorativas de sua cultura. Por isso, como obra circular e aberta, os contos de *As mil e uma noites* perpetuam o teor e a concepção do mundo islâmico por meio de um discurso expressivamente simbólico.

No processo de enunciação destes contos, “contar é igual a viver” (TODOROV, 1969, p. 127), uma vez que a personagem Sherazade livra-se da morte ao narrar histórias ao rei Shariar, situação infinitamente repetida. A partir de então, “o ódio assassino é transformado em amor duradouro” (BETTELHEIN, 2002, p. 96). Porém, diferentemente da condição de Sherazade, em que narrar continuamente significa despistar a morte, a narradora de *A quinta história* revela-se incapaz de sustê-la, certa da condição implacável de todos os seres humanos: “[...] seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem” (LISPECTOR, 1999, p. 74).

Conforme propõe Benedito Nunes, “as quatro ou mais possíveis histórias desencaixadas correspondem a uma só história, que se desdobrou em cadeias autônomas de significantes, como unidades narrativas mínimas” (NUNES, 1995, p. 95). Desse modo, Clarice Lispector constrói em poucos parágrafos variações sobre um mesmo argumento, uma espécie de desdobramento de histórias que se sucedem, a partir de um mesmo ponto, como matar baratas.

O fato de nenhuma das histórias mentir a outra já estabelece uma relação

de mobilidade e complementaridade à narrativa de *A quinta história*, visto que não haverá, conforme anunciado pela narradora, nenhum confronto entre elas. Assim, há uma só história desdobrada “em cadeias autônomas de significantes” (NUNES, 1995, p. 91). Esse entendimento pode ser complementado pela proposta metodológica de Tzvetan Todorov no ensaio *Os homens-narrativas*. Neste estudo, o teórico reporta-se aos contos de *As mil e uma noites*, identificando o modo novelístico do encaixe. Para o estudioso, o encaixe é caracterizado como uma história secundária englobada na primeira narrativa, ocasionando a interrupção desta pela aparição de uma nova personagem. Este processo representa uma projeção da relação sintática de subordinação, uma vez que cada história parece contar com uma espécie de suplemento que ficará fora da forma a se desenrolar, fazendo-se necessária a inserção de outra narrativa: “[...] cada uma delas remete à outra, numa série de reflexos que não pode chegar ao fim, salvo se tornar eterna: assim por auto encaixe” (TODOROV, 1969, p.132). Ao enredar outra narrativa, a história principal consegue atingir o seu tema proposto, incidindo-se especularmente na sua própria imagem, possibilitando à narrativa o propósito de refletir acerca de si mesma.

Michel Foucault (2006, p. 51) entende estar presente de forma explícita em *As mil e uma noites* o que chama de “estrutura de espelho”. Na esteira das discussões em torno da máxima “escrever para não morrer” efetuada por Blanchot, o filósofo destaca a presença de um

centro no qual os contos milenares trazem uma espécie de *psique* ou “alma real”. Nesse espaço fictício, a obra surge “[...] como em miniatura e precedendo a si mesma, pois ela se narra entre tantas outras maravilhas passadas, entre tantas outras noites” (FOUCAULT, 2006, p. 51). Assim sendo, ele trata, a seguir, da proposta do “espelho ao infinito”, interpretada como uma propriedade inerente à linguagem, presente em um só movimento, e fundamentada por duas figuras indissociáveis: “[...] a repetição estrita e inversora do que já foi dito, e a nomeação nua do que está no extremo do que se pode dizer” (FOUCAULT, 2006, p. 54). Participam igualmente dessa dinâmica “o espelho e o duplo, o ondeado ao infinito das palavras” (FOUCAULT, 2006, p. 57). Daí ser possível a configuração das retomadas presentes na metáfora da biblioteca, especialmente a de Babel, a que já nos referimos: “lugar sem lugar, pois abriga todos os livros passados neste impossível ‘volume’, que vem colocar seu murmúrio entre tantos outros - após todos os outros, antes de todos os outros” (FOUCAULT, 2006, p. 59).

A sutileza de tais colocações permite pensarmos no conto clariciano, cuja moldura manifesta-se sob um plano de expressão meneado pelo ato compulsivo de voltar-se constantemente a si mesmo ao dobrar e redobrar o tecido narrativo, o qual se rompe e se esgarça, esperando para ser novamente articulado. Tal escrita cria um efeito que tem por base o espelhamento e a repetição, gerando outro modo de olhar, que perturba

quaisquer planos ou linhas demarcadoras. Nas palavras de Foucault:

A linguagem, sobre a linha da morte, se reflete: ela encontra nela um espelho; e para deter essa morte que vai detê-la não há senão um poder: o de fazer nascer em si mesma sua própria imagem em um jogo de espelhos que não tem limites. (FOUCAULT, 2006, p. 48)

Sobre esse aspecto, as narrativas de *A quinta história* podem ser tomadas em sua continuidade, sugerindo, então, um movimento análogo a uma força centrípeta, “uma gradação que vai pouco a pouco entrando no ‘de-dentro’ da arte de como contar histórias de Clarice” (HAHN, 1995, p. 49).

A presença de personagens incita a técnica do encaixe na medida em que tais instâncias requerem para si novas e intrigantes histórias. Servindo como argumentos, as narrativas encaixadas contam com a atuação do que Todorov (1969, p. 124) chama de “homens-narrativas”, os quais representam, “a forma mais espetacular do encaixe”. Porém, em *A quinta história*, tais instâncias resumem-se na existência do narrador que é também personagem, espécie de contador do mesmo caso, as baratas enfeitadas, “os males secretos” da casa. Assim, tornar a contar de modo persecutório a mesma história tem o papel de recuperação da tradição da narrativa oral, o limiar do mito:



[...] com esse movimento de eterno retorno à história inicial, o ato de narrar assume as proporções de um exorcismo do pecado original, converte a cena do crime numa cena primordial, remetendo ao assassinato de Abel por seu irmão Caim. (KAHN, 2005, p. 34)

Ao relatar a primeira história, “Como matar baratas”, a voz narrativa assume-se como personagem do conto, instaurando o movimento do sujeito que se procura, confrontado no campo das identidades. No caso específico de *A quinta história*, este narrador “é o sujeito que se narra, fazendo de sua experiência a condição de possibilidade de todas as histórias” (NUNES, 1995, p. 95). Assim, tomando como base uma receita caseira de como eliminar baratas, a narradora apresenta um relato conciso, com o problema e a solução encontrados:

A primeira, ‘Como matar baratas’, começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o dentro delas. Assim fiz. Morreram. (LISPECTOR, 1999, p. 74)

É a partir daqui que se seguirá o desdobramento narrativo, acompanhado por uma verdadeira indagação metafísica, em um projeto de compreensão e revelação de um mundo que se concretiza.

A realização estética do texto manifesta-se no vasto campo da sensibilidade, captando as formas, os ritmos e suas pulsões, oferecendo ao leitor toda a rede de relações do espaço da ficção.

Da atmosfera casual, percorrida pela banalidade cotidiana é que resulta esta primeira história, com a queixa da personagem e prontamente a execução de seu plano contra os insetos. A estratégia, meticulosamente preparada, faz ecoar ironicamente o ardil de Sherazade, “[...] embora a narradora clariciana o faça não em legítima defesa, mas em ataque explícito” (ROSENBAUM, 1999, p. 134).

A primeira história recebeu a atenção da crítica pelo caráter de sua metalinguagem:

[...] essa primeira história parece obedecer também a uma receita de ‘Como escrever um conto’, na medida em que reúne de forma quase didática os elementos contidos na fórmula mínima do conto convencional. (KAHN, 2005, p. 28)

Focalizando a própria linguagem, a narradora reflete sobre o processo de construção do conto ao buscar o sentido secreto da palavra, já tornada um fim em si mesmo.

A segunda história irá se desenrolar com o título de “O assassinato”, embora seja confessado que se trata da primeira:

A outra história é a primeira mesmo e chama-se ‘O assassinato’. Começa

assim: queixei-me de baratas [...] Atravessei a cozinha. No chão da área lá estavam elas, duras, grandes. Durante a noite eu matara. Em nosso nome, amanhecia. No morro um galo cantou. (LISPECTOR, 1999, p. 74).

É inevitável reconhecermos a alusão ao famoso episódio bíblico da negação do apóstolo Pedro presente no excerto acima, com a expressão “Um galo cantou”. No texto bíblico o galo anuncia o amanhecer, mas também revela o desfecho de toda a trama, ou seja, o ato de Pedro dá força à crucificação e morte de Cristo. As baratas parecem ser associadas ao Cristo morto e sacrificado, uma vez que a narrativa se concentra na morte desses insetos: “No chão da área lá estavam elas, duras, grandes. Durante a noite eu matara” (LISPECTOR, 1999, p. 74).

A expressão bíblica propicia uma entrada reflexiva ao conto clariciano, na medida em que recria a linguagem pelo pólo paródico. No entanto, lembramos que não se trata da paródia burlesca ou satírica, mas sim da “paródia séria”, a qual “desescreve” a escrita clariciana, “num perfeito diálogo com seus próprios textos e com outros textos do universo literário” (SÁ, 1988, p. 215). O mesmo procedimento ocorrerá com a linguagem de *A paixão segundo G.H.*, em que o pólo paródico denunciará o desgaste do signo por meio das figuras de contradição.

A perversidade é potencializada por meio da identificação entre a narradora e os insetos:

Em nosso nome, então, comecei a medir e pesar ingredientes numa concentração um pouco mais intensa. [...] De dia as baratas eram invisíveis e ninguém acreditaria no mal secreto que roía casa tão tranquila. Mas se elas, como os males secretos, dormiam de dia, ali estava eu a preparar-lhes o veneno da noite. (LISPECTOR, 1999, p. 74)

Como se vê, é no período noturno que emergem à mulher de *A quinta história* os desejos e impulsos ocultos, por vezes infames, os quais precisam ser podados e calados durante o dia, na esfera do convívio social.

A terceira história intitula-se “As estátuas” e reflete sobre si mesma ares históricos ao comparar a morte das baratas com Pompeia e sua hecatombe:

[...] dezenas de estátuas se espalham rígidas. As baratas que haviam endurecido de dentro para fora. Algumas de barriga para cima. Outras no meio de um gesto que não se completaria jamais. Na boca de umas um pouco da comida branca. Sou a primeira testemunha do alvorecer em Pompéia. (LISPECTOR, 1999, p. 75)

Mesmo depois da catástrofe que abateu os insetos, mumificando-os, o enredo ressurgiu com a quarta história, a qual vem ao leitor sem título, dando início a uma “nova era” na casa da narradora: “Começa como se sabe: queixei-me de

baratas. Vai até o momento em que vejo os monumentos de gesso” (LISPECTOR, 1999, p. 76). Assim, a narradora recorre aos serviços de dedetização, suavizando seus instintos maquiavélicos:

Áspero instante de escolha entre dois caminhos que, pensava eu, se dizem adeus, e certa de que qualquer escolha seria a do sacrifício: eu ou minha alma. Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: ‘Esta casa foi dedetizada’. (LISPECTOR, 1999, p. 76)

Mirando-se na difícil escolha entre o eu e a alma, a narradora se decide pela sua despersonalização, delegando a continuidade dos crimes à dedetização.

*A quinta história* engendra um título que disparata o leitor pelo caráter enigmático, uma vez que não se concilia com o restante do conto: “Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia”. Curiosamente, ao lado desse disparate entre o título anunciado e o restante do conto, está a constatação de não haver nenhuma transcendência, pois a quinta história retornará à casualidade da primeira: “Começa assim: queixei-me de baratas” (LISPECTOR, 1999, p. 76). Portanto, a opção da narradora é pelo ordinário da situação, delegando o extermínio dos insetos a um serviço de dedetização, fugindo assim de qualquer transcendência.

Ao abortar a redação da quinta história, o enredo retorna ao seu início ao

deixar ao leitor apenas a impossibilidade de resolução do enigma proposto pelo título: “Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia”.

Essa forma peculiar de elaboração implica no desnudamento de uma escrita lúdica por parte da narradora de *A quinta história*. Pode-se dizer que de modo semelhante a um jogo, cinco peças são lançadas por ela em um tabuleiro, embora a última, apenas ensaiada, fique a cargo da imaginação do leitor/jogador, que procurará preencher as lacunas.

### Matemática e Literatura

O caráter de ludicidade calcado na narrativa *A quinta história*, de Clarice Lispector, permite estabelecermos uma reflexão em torno da proposta do grupo artístico francês O.U.L.I.P.O (*Ouvroir de Littérature Potentielle*). Sob o comando dos escritores Raymond Queneau (1903-1976) e François Le Lionnais (1901-1984), o grupo nasceu na França da década de 60 e ficou conhecido por viabilizar uma escrita ligada à matemática. Escritores, matemáticos e artistas uniram-se à associação, como os nomes de Italo Calvino (1923-1985), Marcel Duchamps (1887-1968) e Jacques Roubaud (1932-).

De acordo com os adeptos do O.U.L.I.P.O, a obra literária, ao modo de um jogo, teria como ônus a realização potencializada das chamadas *contraintes*, ou seja, restrições lúdicas e linguísticas, que deveriam estar presentes na construção dos textos. Desse modo, os jogos oulipianos guiavam-se pelas potencialidades estéticas, prevendo a importância e utilização de

conceitos matemáticos em geral, tais como a análise combinatória e o método axiomático. Além da matemática, outras matrizes formais eram utilizadas, desde I-Ching e tarô até os jogos retóricos do período alexandrino e as formas poéticas dos trovadores provençais.

Para nosso assunto, um dos pontos fortes do O.U.L.I.P.O está na contribuição de Raymond Queneau, especialmente em *Exercices de style* (1947). Merecem também nota outras publicações do autor, como *Petite cosmogonie portative* (1950) e *Cent mille milliards de poèmes* (1961). O primeiro livro é composto por versos alexandrinos e aborda a gênese da Terra, da Química e das evoluções, animal e tecnológica; o segundo traz dez sonetos de quatorze versos, efetuando uma análise combinatória. Trata-se de um aparato lúdico por meio de filetes, pois as páginas da obra estão cortadas horizontalmente em quatorze tiras, cada uma contendo um verso. Totalizam-se cento e quarenta tiras dispostas em quatorze filetes de dez. Tais filetes são manuseados de maneira aleatória, buscando unir um verso de um soneto, outro de um segundo, infinitamente. Através do primeiro verso de cada soneto é possível realizarmos uma correspondência com outros dez versos diferentes: “Logo, já no primeiro verso, temos a combinação de 100 possibilidades ( $10 \times 10 = 10^2$ ). No terceiro verso, teremos  $10^3$  possibilidades. Assim, se temos 14 versos, teremos 1014 possibilidades de poemas” (FUX, 2010, p. 31).

Quanto à escrita de *Exercices de style*, é possível notar o desenvolvimento serial de noventa e nove variações de uma mesma

história, cujo mote é a discussão entre dois passageiros a bordo de um ônibus. A obra, como se sabe, só é publicada em 1947, apesar de ter início em 1942, época em que Queneau produziu uma série inicial de doze exercícios intitulados *Le dodécaèdre*. Tais exercícios apostam na racionalidade de sua estrutura, lançando mão da clara revigoração da repetição, que se faz com base na criatividade do deslocamento semântico: um mesmo episódio é narrado noventa e nove vezes, seguindo noventa e nove regras diferentes anunciadas nos títulos: “Anotação”, “Em duplicata”, “Litotes”, “Metaforicamente”, “Onomatopeias”, “Análise Lógica”, “Comédia”, “Galicismos”, etc.

A repetição temática propicia a especularidade dos textos em proliferações infinitas, já que será deslocada noventa e nove vezes. As variações permitem novas e curiosas tonalidades dispostas potencialmente numa cadeia lúdica de elementos espelhados e permitem estabelecer um diálogo interno com a obra. Portanto, o texto percorre a lógica do jogo, cujas regras são logo ditadas no primeiro exercício e espelhadas nos demais como atividade lúdica. Poderíamos então questionar a matemática escolhida pelo autor nessa dinâmica, ou seja, noventa e nove variações inseridas em um tabuleiro, deixando suspensa a centésima.

De modo semelhante ao trecho de *A quinta história*, ao observarmos o todo deste espelho, nos damos conta de que a suspensão ocorrida no texto de Queneau projeta a chance de realizarmos o jogo pela imaginação e criatividade, na medida

em que, como leitores atentos, possamos vislumbrar a espiral encenada pelo autor.

Outra das realizações do grupo oulipiano que merece nossa atenção é *O castelo dos destinos cruzados* (1969), de Italo Calvino. Esta narrativa mobiliza uma espécie de jogo combinatório por meio de cartas de um baralho de tarô, as quais favorecem uma reflexão acerca dos desafios de escrita e leitura. Tal posicionamento agrega-se ao conceito de “hiperromance”, forjado pelo próprio autor e presente na elaboração da referida obra como uma estratégia que:

[...] procura ser uma espécie de máquina de multiplicar as narrações partindo de elementos figurativos com múltiplos significados possíveis como as cartas de um baralho de tarô. Sou inclinado por temperamento à ‘escrita breve’ e essas estruturas me permitem aliar a concentração de invenção e expressão ao sentimento das potencialidades infinitas. (CALVINO, 1990, p. 135)

A combinação das cartas propicia a multiplicidade de histórias das personagens, legando ao leitor a curiosidade de interpretar e desvendar os enigmas decorrentes de dois eixos, os quais oscilam quanto aos papéis de autor e leitor. No primeiro eixo, uma das personagens assume a função de autor e conta sua história a partir das cartas do baralho. Assim, o personagem do narrador reflete os demais personagens do jogo no papel do leitor. O segundo

trata, por sua vez, da narrativa literária propriamente dita. Nela, o narrador/leitor atua “como autor de uma versão da história baseada em sua leitura das cartas do tarô, versão esta que por sua vez será lida pelos leitores empíricos do livro em questão” (FUX, 2010, p. 40).

Temos, então, uma amostra da multiplicidade potencial do jogo de leitura protagonizado por autor e leitor. O trabalho desenvolvido por Calvino em *O castelo dos destinos cruzados* despertou a atenção de Georges Perec quanto ao engendramento das *contraintes* de combinatória.

O próprio Perec admitiu que o livro de Calvino “foi para *A vida modo de usar* uma espécie de modelo” (PEREC, 2003, p. 710 apud FUX, 2010, p. 41). Este romance, publicado em 1978, entrecruza diversas histórias ao modo de um *puzzle* e dos labirintos, lembrando a fatura narrativa de Calvino, a qual Perec considera:

O castelo dos destinos cruzados instaura qualquer coisa que poderíamos chamar de rético: uma arte de rede: uma ordem narrativa fundada pelo labirinto: no entrecruzamento de lâminas imóveis, as narrativas discorrem em todos os sentidos, reto, inverso, de cima para baixo, de baixo para cima, em diagonal, ocasionando palíndromos de ideias [...]. (PEREC, 2003, p. 240 apud FUX, 2010, p. 41)

O autor francês refere-se à presença

de uma *contrainte* na narrativa de Calvino, cuja representação se dá por um quadrado mágico. Como ele mesmo explica, o quadrado possibilita uma leitura em diferentes direções, ao mesmo tempo em que convida a um modo de reavaliação do próprio ato de leitura.

O mesmo quadrado foi utilizado pelo próprio Perec e pelo escritor brasileiro Osman Lins (1924-1978) na obra *Avalovara* (1973), com o acréscimo de uma espiral.

Na narrativa osmaniana, a sobreposição da espiral fornece à obra a dimensão de uma cosmogonia. A frase inscrita concretiza a ideia do romance como a alegoria da criação artística representada pela espiral, símbolo do tempo, indicando os movimentos de avanço e recuo sobre si mesmo, numa dinâmica potencial. Estruturada sob a égide do palíndromo, a obra delimita, logo de início, uma espécie de programa de leitura. Segundo Sandra Nitrini:

No seu movimento giratório, ela [a espiral] perpassa os 25 pequenos quadrados relativos às letras do palíndromo. Às oito letras diferentes correspondem oito temas retomados alternadamente, segundo uma progressão rigorosa (10 linhas do texto, na sua introdução; 20 linhas, no segundo fragmento, etc). [...] A sucessão de temas é governada pelo giro da espiral em direção ao N, centro do quadrado e final de *Avalovara*. (NITRINI, 2010, p. 147)

Portanto, cada uma das oito letras

fornecerá um tema ou história, numa diversidade de textos dentro de textos, como a alusão ao pássaro do título, conforme explicação do próprio autor: “Inventei esse pássaro, não o nome. [...] Seu nome é *Avalokteçvara*. Não foi difícil, aproveitando o nome, chegar ao nome claro e simétrico de ‘Avalovara’. [...] É um grande pássaro feito de pequenos pássaros” (LINS, 1979, p. 165).

Em torno desta estrutura organiza-se a história do escritor Abel, que viaja pelas cidades de Paris, Recife e São Paulo procurando a Cidade Ideal, ao mesmo tempo em que se coaduna a busca pelos domínios da criação artística, do amor e dos mistérios do mundo.

Além dos autores abordados, poderíamos rapidamente incluir em termos de narrativas combinatórias dos jogos oulipianos de linguagem as obras de Borges e Cortázar. Com o primeiro cabe pensarmos, dentre as diversas obras, no conto *O jardim de veredas que se bifurcam*, cujo narrador lança mão de “várias possibilidades de tempos, de escrituras, da história e do universo: uma aproximação com a combinatória do OULIPO” (FUX, 2010, p. 87).

No caso de Cortázar é inevitável mencionarmos *Rayuela* (1963), obra reticular, a qual permite, pela ludicidade presente em sua estrutura, dois modos possíveis de leitura: por meio da linearidade, envolvendo os capítulos de 1 a 56 ou pela alternância, iniciando-se no capítulo 73, a partir da indicação do próximo capítulo a ser lido.

A escrita oulipiana revela-se,



portanto, aleatória e criativa, na medida em que postula o engenho do escritor moderno ao considerá-lo como um criador original, que trabalha por meio de restrições e códigos.

### Clarice Lispector e a Matemática

Observamos certos pontos de contato dos pressupostos anteriores com a escrita de *A quinta história*. Nela encontra-se um código de leitura pautado pela repetição das histórias, mobilizando um enredo de infinitas geminações. De modo semelhante aos exercícios de estilo de Queneau, este enredo abre-se à infinidade de leituras correspondentes à quinta e “última” história, a única que não se conta, uma vez abortada pela narradora.

Não pretendemos aqui afirmar que o conto de Clarice Lispector constitua um exemplo ou modelo a rigor da tradição oulipiana. Porém, em sua escrita vislumbramos no percurso estrutural de *A quinta história* algo semelhante a uma contrainte, permitindo uma entrada aos jogos por meio do modo narrativo de encaixe. Essa dinâmica instaura ao leitor um movimento enigmático e perturbador, tal como os avanços e recuos das narrativas oulipianas. O texto encena um itinerário labiríntico, reportando-se aos limites da linguagem:

Esta espécie de presente de grego, que nos remete sempre a uma outra caixa para nos deixar, no final, com o nada do início, esta progressão que não avança, circunvoluções no labirinto, acaba por

fazer reverter a busca sobre si mesma numa autoindagação da possibilidade de prosseguir. [...] defrontando-se consigo mesma, encaracola-se, volta-se contra si própria. (ARRIGUCCI-JÚNIOR, 2003, p. 24-25)

O comentário acima poderia ser completado com a referência ao conceito de “mônada” do filósofo e matemático Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), o qual desvela uma possibilidade de leitura ao conto de Clarice Lispector.

Em sua filosofia, Leibniz preocupou-se com as propriedades infinitesimais da matéria relacionadas ao tempo e ao espaço, descrevendo uma dinâmica de unidades constituintes denominadas “mônadas”, elementos semelhantes, grosso modo, aos átomos matemáticos. As principais ideias leibnizianas acerca deste assunto surgem de forma mais efetiva no estudo intitulado *A monadologia*:

A Mônada de que aqui falaremos não é outra coisa senão uma substância simples, que entra nos compostos; simples quer dizer sem partes. [...] É preciso mesmo que cada Mônada seja diferente de cada uma das outras. Pois nunca há na natureza dois Seres que sejam perfeitamente iguais um ao outro e nos quais não seja possível encontrar uma diferença interna ou fundada em uma denominação intrínseca. (LEIBNIZ, 2004, p. 131-132)

Caracterizando-se como simples e ao mesmo tempo singulares, as mônadas têm o poder de multiplicar-se, de modo a manifestar todo o universo, incluindo a figura de Deus. Tais elementos congregam em si a proposição de que o universo, semelhante a um sistema, foi gerado a fim de organizar e alojar substâncias simples, porém, infinitas e múltiplas: “Esse detalhe deve envolver uma multiplicidade na unidade ou no simples, pois, como toda mudança natural se faz gradualmente, algo muda e algo permanece” (LEIBNIZ, 2004, p. 133).

Estendemos esta compreensão à própria estruturação que Clarice Lispector constrói para *A quinta história*, ou seja, uma composição serial, que tende a arremessar possibilidades semânticas ao mudar o título de cada uma das histórias, ao mesmo tempo em que mantém o mote da primeira, aprofundando-a. Na visão de Ricardo Iannace, “o aceno a Leibniz e às *Mil e uma noites* muito se justifica pela assimilação de um complexo arquitetônico cujos quadrantes fundam veios obscuros e recônditos” (IANNACE, 2009, p. 133).

Na leitura que faz de Leibniz, Gilles Deleuze nos dá a base para o entendimento destas questões, ao esclarecer o próprio termo “mônada”:

Ele [Leibniz] encontra esse nome entre os neoplatônicos, os quais se serviam dele para designar um estado do Uno: a unidade, uma vez que envolve uma multiplicidade, que, por sua vez, desenvolve o Uno à maneira de uma série. (DELEUZE, 2007, p. 46).

Nessa perspectiva, as mônadas expressam condições simultâneas e ininterruptas, favorecendo o pensamento em torno da potencialidade do infinito:

Ora, esta ligação ou acomodação de todas as coisas criadas a cada uma e de cada uma a todas as outras faz com que cada substância simples tenha relações que expressem todas as outras, e que seja, por conseguinte, um espelho vivo e perpétuo do universo. (LEIBNIZ, 2004, p. 141)

Portanto, a potencialidade e continuidade presentes nas mônadas oferecem elementos para a equivalência com as palavras. Não é difícil pensarmos na ressonância das considerações de Leibniz no início do conto *O livro de areia* (1975), de Borges: “A linha é formada por um número infinito de pontos; o plano por um número infinito de linhas; o volume por um número infinito de planos; o hipervolume por um número infinito de volumes” (BORGES, 1983, p. 133).

O conto borgiano percorre os labirintos da palavra e da própria arte literária, na medida em que se alinha aos pilares narcísicos da metalinguagem, cujos espelhos são multiplicados ao infinito, como nota o narrador diante do vendedor de bíblias que o interpela:

[...] era o Livro de Areia, pois não tinha como a areia, princípio nem fim. Pedi-me que procurasse a primeira folha.

[...] Foi completamente inútil: entre a capa e a mão iam-se interpondo sempre várias folhas. Era como se nascessem do livro. (BORGES, 1983, p. 135)

efetivada por radares nada racionais e inteligentes. (SANT'ANNA, 2013, p. 114)

O aspecto de infinitude que cerca a narrativa borgiana transcreve também o jogo e a fruição da literatura, na medida em que representa o pacto estético do leitor diante das possibilidades da obra: “É infinito, nem mais nem menos o número de páginas deste livro. Nenhuma delas é a primeira, nenhuma delas é a última” (BORGES, 1983, p. 135).

Como uma escrita enciclopédica, que remarca uma imensa biblioteca, a escrita clariciana exprime sua experiência atual do mundo. Nesse sentido, “a constituição da frase” de Clarice Lispector deve ser apreendida e estudada “a partir da compreensão geral da estrutura de sua ficção” (SANT'ANNA, 2013, p. 114).

### Considerações Finais:

Vislumbramos o mesmo efeito com a literatura clariciana. Organizada por um número marcante de traços infinitos que se unem e se multiplicam, a obra faz da repetição o recurso natural que atua nos aspectos estilísticos e simbólicos. Mais do que uma lógica da sensibilidade, essa dinâmica constitui uma sensibilidade lógica e encontra lugar na presença de mecanismos, cujos poderes de integração e expansão parecem quase ilimitados. A escrita de *A quinta história* permite refletir sobre o que diz o crítico Affonso Romano de Sant'anna:

O presente artigo buscou enfatizar as intersecções entre Literatura e Matemática, procurando observar como estes dois campos se articulam no conto *A quinta história*, de Clarice Lispector e nas obras dos escritores oulipianos.

Em *A quinta história*, Clarice Lispector prolonga o enredo com as infinitas voltas das histórias, metáfora engendradora para a apreensão do mal que retorna sempre renovado, na medida em que propicia uma reflexão em torno da arte de narrar um conto, além de viabilizar o encontro com os códigos matemáticos.

A repetição em Clarice está presa a um processo instintivo e irracional de firmar a ‘procura’. Por isso, merece atenção a distinção que ela faz entre ‘expressão’ e ‘concepção’, adiantando que a expressão enquanto rebuscamento formal não lhe interessa. Interessa-lhe, isto sim, a concepção geral, a grande gênese, a pesquisa interior e surda

De modo geral, das letras claricianas nascem novas e curiosas formas de narrar em que se cruzam a precariedade, o grotesco e o divino numa linguagem proporcional. Tal é o movimento contido na narrativa *Perdoando Deus*, no qual uma mulher perambula tranquilamente pela cidade do Rio de Janeiro até o momento de situação extrema em que se depara com um rato morto. O episódio já é o

bastante para a autora elaborar uma reflexão acerca da existência, salientando uma matemática às avessas:

[...] mas quem sabe, foi porque o mundo é também rato, e eu tinha pensado que já estava pronta para o rato também. Porque eu me imaginava mais forte. Porque eu fazia do amor um cálculo matemático errado: pensava que, somando as compreensões, eu amava. Não sabia que, somando as incompreensões, é que se ama verdadeiramente. (LISPECTOR, 1998, p. 43)

Nessa soma de incompreensões emerge o confronto com a alteridade. Talvez pudéssemos aí incluir as baratas de *A quinta história* e o desejo sádico de matar presente na narradora. Nesse espelho estilhaçado, as imagens das baratas também refletem a moldura e os limites da narrativa clariciana:

O mundo e o livro remetem um ao outro, eterna e infinitamente, suas imagens refletidas. Esse poder infinito de espelhamento, essa multiplicação cintilante e ilimitada – que é o labirinto da luz, o que não é pouca coisa – será, então, tudo o que encontraremos, no fundo de nosso desejo de compreender. (BLANCHOT, 2005, p. 138)

A partir do que afirma Blanchot talvez possamos pensar as narrativas

de *A quinta história* à luz dos conceitos matemáticos, cuja pluralidade pode servir à criação de infinitas possibilidades de significação no universo clariciano.

## BIBLIOGRAFIA:

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *O escorpião encalacrado: a poética de destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BETTELHEIM, Bruno. A estrutura das *Mil e uma noites*. In: BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 16. ed. Tradução Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 94-98.

BLANCHOT, Maurice. O infinito literário: o Aleph. In: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 136-140.

BORGES, Jorge Luís. *O livro de areia*. In: BORGES, Jorge Luís. *O livro de areia*. Tradução Aníbal Fernandes. Lisboa: Editorial Estampa, 1983. p. 133-138.

CALVINO, Ítalo. Multiplicidade. In: CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 2. ed. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 115-138.

DELEUZE, Gilles. Parte I: A dobra. In: DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. 4. ed. Tradução de Luiz B.L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 2007. p. 11-72.

FOUCAULT, Michel. FOUCAULT, Michel. A linguagem ao infinito. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música*

- e Cinema. MOTTA, Manoel Barros da (org.). Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 47-59.
- FUX, Jacques. *A matemática em Georges Perec e Jorge Luís Borges*: um estudo comparativo. (doutorado em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2010.
- HAHN, Sandra. *O texto concreto*: a reescrita dos textos em Clarice Lispector. Universidade Federal de Santa Catarina (mestrado em teoria literária). Florianópolis, 1995.
- IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector*: literatura, pintura e fotografia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- KAHN, Daniela. As mil e uma formas do mesmo. In: KAHN, Daniela Mercedes. *A via crucis do outro*: identidade e alteridade em Clarice Lispector. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005, p. 25-38.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. Os princípios da filosofia ou a monadologia. In: LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Discurso da metafísica e outros textos*. Tradução Alexandre da Cruz Bonilha. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 131-149.
- LINS, Osman. *Evangelho na taba*: outros problemas inculturais brasileiros. São Paulo: Summus Editorial, 1979.
- LISPECTOR, Clarice. Perdoando Deus. In: LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *A quinta história*. In: LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 74-76.
- NITRINI, Sandra. O intertexto canônico em *Avalovara*. Revista Estudos Avançados. Vol. 24. n. 60. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010. p. 144-156.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*: uma leitura de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- PEREC, Georges. *Perec entretiens et conférences II*. Paris: Joseph K./Centre National du Livre, 2003.
- QUENEAU, Raymond. *Exercícios de estilo*. Tradução, apresentação e posfácio de Luiz Resende. Rio de Janeiro: Imago, 1995. (Col. Lazuli).
- ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal*: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1999.
- SÁ, Olga de. Paródia e Metafísica. In: NUNES, Benedito (coord). *A paixão segundo G.H.* Ed. Crítica. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du siècle XXe; Brasília, DF: CNPQ, 1988. p. 213-236, (Col. Arquivos, 13).
- SANT'ANNA, Affonso Romano de; COLASANTI, Marina. *Com Clarice*. São Paulo : Editora UNESP, 2013.
- TODOROV, Tzvetan. Os homens-narrativas. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 119-133.

# O Dupli- pensamento na Obra 1984: Psicanálise e Análise de Discurso

Guilherme Moreira Pires

Doutor em Direito Penal pela Universidad de Buenos Aires (UBA); Bolsista CAPES; Mestrando em Letras (Análise de Discurso) pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). E-mail para contato: guilherme.piresecordeiro@gmail.com

Patrícia Cordeiro da Silva

Mestranda em Letras (Análise de Discurso) pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Graduada em Direito e Comunicação Social – Jornalismo, pela Faculdade Univel. E-mail para contato: patricia.piresecordeiro@gmail.com

**RESUMO:** No artigo, é abordada a Novilíngua/Novafala em perspectiva discursiva materialista, sendo articulado o conceito de duplipensamento, presente na obra 1984 de Orwell, com o conceito

de fantasia da psicanálise. O trabalho tem base teórica na Análise de Discurso Francesa (Michel Pêcheux). Explora-se, envolvendo o duplipensamento, questões sobre tentativas de controle da linguagem na obra *1984*, explicitando-se limites à viabilidade dessa pretensão quando se considera a constituição do sujeito (e do sentido) na psicanálise e na Análise de Discurso, envolvendo inconsciente e ideologia, de modo que a questão do sujeito abarca ambos, não sendo possível eliminar a questão do desejo, que é também a do complexo atravessamento pela linguagem.

## 1. Considerações Iniciais

Se quiser governar e continuar governando, a pessoa deve ser capaz de deslocar o sentido de realidade (ORWELL, 2009, p. 212).

Novilíngua/Novafala refere-se ao idioma fictício instituído pelo governo na obra *1984* para minar o raciocínio. Por meio da condensação das palavras, almeja-se simplificar e delimitar as possibilidades de pensamento, produzindo-se sentidos permitidos, sendo outros em tese suprimidos.

No caso, trata-se de uma aposta, por meio do controle da linguagem, de dominar e controlar o pensamento, interceptando, anulando o conteúdo indesejável segundo o referencial de governo. Não se trata de proibir diretamente, mas de tentar



impossibilita, suprimir, anular o emergir de certos efeitos de sentido, para que sigam apagados.

Ao mesmo tempo em que é factível o empobrecimento do raciocínio atrelado ao da linguagem, na perspectiva discursiva materialista, a questão é mais intrincada, de modo que os efeitos de sentido não podem ser controlados, sendo que a constituição dos sentidos e dos sujeitos pressupõem processos extremamente complexos, cuja aparente simplicidade remete precisamente ao funcionamento ideológico, atrelado aos efeitos de obviedade que atravessam sujeito e sentido.

Como pontua Althusser (1970) sobre a constituição do sujeito, a “evidência” de que somos sujeitos é ideológica: efeito ideológico elementar, que permite se tomar como óbvio e simples o que é complexo, dissimulando a submissão ao Sujeito; assim, esse efeito possibilita o reconhecimento (próprio e por outros) acerca da condição de sujeito ideologicamente percebida por um eu ilusoriamente no controle de si, ignorando a clivagem, negligenciando o Continente Inconsciente<sup>1</sup>.

Na perspectiva da Análise de Discurso (doravante, AD) considerada neste artigo, não há como qualquer sujeito, conseguir dominar plenamente os sentidos pelo controle do idioma, pois a linguagem, nessa perspectiva discursiva, remete a uma questão mais ampla<sup>2</sup>.

---

1 Descoberta que institui o objeto da Psicanálise, conforme Garcia-Roza (2018), desencadeando uma fratura no devaneio de controle do sujeito.

2 Que envolve a perspectiva psicanalítica

Na AD, enquanto teoria da instância de enunciação que considera as condições de produção, a relação de classes, a determinação da ideologia dominante e a posição-sujeito na história, atravessada pela perspectiva psicanalítica lacaniana, tem-se o descentramento do sujeito do cogito cartesiano didaticamente explicado/desconstruído por Garcia-Roza (2018), apontando um território não do sujeito que controla seu dizer (e os efeitos de sentido desse dizer), mas o território da multiplicidade de efeitos de sentido.

Na relação sujeito-linguagem-história proposta pela perspectiva discursiva da AD, a constituição do sentido não deriva de intenção, sendo um efeito produzido, que transborda a noção de controle do sujeito, tomada na AD como ilusória ante a dupla consideração do funcionamento ideológico e do funcionamento do Continente Inconsciente, objeto da psicanálise.

Além da constituição do sujeito valendo-se da contribuição lacaniana, aborda-se na perspectiva discursiva a constituição dos sentidos, como moventes, nunca fixos, de modo que o sentido sempre pode ser outro, sempre funcionando a ideologia e o inconsciente, que em comum possuem a capacidade de dissimularem-se, como se invisíveis fossem.

---

lacaniana da entrada do sujeito na linguagem, a amarração R-S-I (Real-Simbólico-Imaginário), sendo o Simbólico referente ao campo da linguagem, estando em jogo o Outro (que é faltoso, não-todo). Trata-se de perspectiva teórica onde não há espaço para a ilusão de completude.

Nessa perspectiva, não há transparência da linguagem, sendo a evidência e a obviedade apenas efeitos, o que remete à questão da ideologia (de existência material) e do assujeitamento, sendo, como aborda Pêcheux (2014) ao revisitar a tese althusseriana, o indivíduo interpelado pela ideologia. O sujeito é fruto dessa interpelação, inexistindo a priori.

Isso dito, se a novafala tem êxito em impossibilitar certos sentidos, controlados ao minar o raciocínio pelo empobrecimento de um idioma, faz-se importante indagar a relação da novafala com a ideologia e o inconsciente, posto que ambos estão em funcionamento na constituição dos sentidos.

Se a novafala consegue realizar essa proposta, controlando o pensamento, seria o caso de compreender a relação com ambos os conceitos (ideologia e inconsciente) ao analisar as sequências discursivas (SDs) da obra, considerando a constituição do sentido como efeito, e não ente ontológico a ser capturado e apreendido ao percorrer um texto (ORLANDI, 2015).

Nessa abordagem proposta o instrumental teórico metodológico analítico da AD envolve um questionamento sobre a eficácia/viabilidade desse controle dos sentidos, assumindo que controlar a linguagem é mesmo funcional à manutenção do poder (inclusive na obra), mas observando que a questão é complexa: o assujeitamento nunca é completo, sendo que o real da língua é a falha, inexistindo o controle total sobre os sentidos, posto que “a

interpelação ideológica como *ritual* supõe reconhecer que não há ritual sem falhas; enfraquecimento e brechas” (PÊCHEUX, 2014, p. 277). Assim, a existência de “falhas do ritual, bloqueio da ordem ideológica” (PÊCHEUX, 2014, p. 278), impedem a possibilidade de controle total, de modo que essa própria pretensão de plenitude falha.<sup>3</sup>

Em outras palavras, o sujeito não consegue dominar esses efeitos, sendo por eles dominado, ainda que não totalmente, e isso vale para todos. A falha e a incompletude, como a possibilidade de diferenciação (e com isso a produção de resistência), não são defeitos, mas qualidades imperecíveis, de impossível aprisionamento total. Mesmo na mais forte dominação, com contradições complexas, não são eliminadas as possibilidades de algo inesperado emergir, sobrepujando os controles, caracterizando resistências.

Particularmente, acerca do conceito de duplipensamento, tem-se uma menção interessante, mas um tanto quanto mecânica em certas passagens da obra, como será abordado adiante, envolvendo o controle de um instalar e desinstalar, um esquecer e lembrar, como se inconsciente e

---

3 Ideologia e inconsciente estão sempre em questão, e o inconsciente grita, insiste, martela, até ser “escutado”; os atos falhos por exemplo não são previsíveis e calculados, relacionando-se à inevitabilidade da falha, que é constitutiva da língua, seu real, estando em jogo um furo fundante impreenchível, insuperável, mesmo pela Novafala, que não dá conta de saturar os sentidos completamente (ainda que seja a proposta em 1984); como não dá conta de selecionar sem falhas os efeitos de sentido possíveis.

ideologia fossem facilmente programáveis, recalando o que invariavelmente escapa à programação, a falha constitutiva do ritual de assujeitamento, independente da nomeação utilizada e suas diferenças: resistência, furo, ruptura etc. O fato é que nada nesses processos é tão mecânico e simples assim, e o próprio estatuto da contradição não é simples, mas complexo, sendo que na psicanálise o inconsciente desconhece contradição, daí derivando sua (re)produção. Como recobra Althusser (1970), o sujeito existe para e pela sujeição.

## 2. DUPLIPENSAMENTO E A FANTASIA

*o inconsciente não conhece a contradição, e que essa ausência de contradição é a condição de toda contradição.* (ALTHUSSER, 1984, p. 77).

Conforme Althusser (1970), a ideologia representa uma relação imaginária dos indivíduos ante suas condições reais de existência, sendo uma ilusão-alusão em que são representadas, sob uma forma imaginária, o que há de condições de existência reais. Ilusões, na medida em que não se confundem com essas condições reais, mas de algum modo sempre fazendo alusão à realidade, daí ilusão-alusão atrelada à relação imaginária estabelecida, na perspectiva althusseriana, que envolve uma releitura de Marx considerada na perspectiva discursiva de Pêcheux (2014), juntamente à releitura lacaniana de Freud.

Considerando a filiação teórica discursiva de Pêcheux (2014), observa-se que, por detrás de complexos processos, o emergir idealista dos efeitos de obviedade, inclusive sobre a centralidade de um *eu*, permite o funcionamento de todo um teatro da consciência, que recalca o fato do *eu* ser um falso sujeito. Descentramento produzido pela psicanálise, tratando-se de uma importante ferida narcísica ao primado da consciência e do eu pleno, mestre dos sentidos e de seu discurso, livre, como no *cogito* cartesiano.

Como explana Garcia-Roza (2018) acerca da descoberta do inconsciente, esse sujeito do *cogito* cartesiano (Penso, logo sou) foi invertido por Lacan, constatando-se que o eu não é o território da verdade do sujeito, nem do autodomínio e nem do domínio dos sentidos; isso dito, ocorre na perspectiva lacaniana a inversão do *cogito* para “eu sou onde eu não penso. Eu penso onde eu não sou”.

E na perspectiva discursiva materialista (também crítica do idealismo, considerando a contribuição psicanalítica acerca do inconsciente), existem condicionantes acerca do que pode o sujeito dizer, atreladas à formação discursiva (FD) em que ele está inscrito, situada em uma formação ideológica (FI).

Tanto na psicanálise quanto na AD e seus diferentes dispositivos, o controle do pensamento por meio do controle da linguagem remeteria a uma questão mais complexa, dada que a abrangência da palavra linguagem nesses campos é maior (e sendo que na perspectiva lacaniana o inconsciente é estruturado

como linguagem<sup>4</sup>, falando-se em relação significante-significante, e não significante-significado).

Na obra de Orwell, é retratado um governo que abertamente ataca a linguagem, criando inclusive uma Novafala, precisando-se de uma forma de lidar com as “contradições”, sem que elas assim parecessem.

Na AD, uma teoria materialista do discurso, a contradição e as tensões são constitutivas da vida. Tem-se que em *1984*, a tentativa de controle da linguagem, não pode jamais engendrar um processo perfeito, livre de falhas, furos e escapes.

O duplipensamento é definido por Orwell (2009, p. 211) na obra *1984*, como “a capacidade de abrigar simultaneamente na cabeça duas crenças contraditórias e acreditar em ambas”. Para não sucumbir à realidade, era necessário acreditar no duplipensamento, não só acreditar, mas praticar.

Para que essa realidade fosse suportável e defensável, ou seja, para que fosse aceito que o Ministério da Verdade praticasse a mentira, o da Paz a guerra e o do Amor a tortura, era imprescindível o duplipensamento com o abrigo de duas crenças contraditórias, o que é possível articular com o que a psicanálise chama de fantasia.

Nascimento (2010, p. 7) conceitua a fantasia desta forma:

---

A fantasia, propriamente falando,  
<sup>4</sup> Sobre isso, “o inconsciente é, no fundo dele, estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem” (LACAN, 1988, p. 139).

constitui-se como uma defesa contra o real. Ela é uma espécie de tela que dissimula o encontro com o real e o torna suportável para o sujeito. Em outras palavras, há algo que vem do real que é intolerável ao sujeito, algo que ele deve mascarar, obturar.

Dito isso, o duplipensamento pode ser tomado na obra como a fantasia, a defesa contra o real. Em *1984*, é um mecanismo criado pelo próprio governo, para tentar estancar qualquer aproximação perigosa com efeitos de sentido “indesejados”, que interroguem a ordem das coisas, submetendo-a ao perigo de transformação.

Mesmo em tempos opressivos, o Ministério da Verdade não poderia ser Ministério da Mentira, por exemplo, pois isso não seria suportável ao sujeito, observando-se a necessidade de uma tela capaz de mascarar certos aspectos que chegam do real, de modo a tornar suportável uma existência intragável, inaceitável sem tal fantasia (que vem então para mascarar o que “é demais” para o sujeito aguentar e bancar).

Conforme Nascimento (2010), a fantasia, representação imaginária, é um conceito que remete à amarração R-S-I já abordada, no imbricamento desses três registros, com funções imaginária e simbólica (logo, não puramente imaginária). Embora seja defesa contra o real, a fantasia não se limita a isso (defensivamente), também funcionando como matriz dos desejos atuais, estando em questão o Outro (e suas leis), o campo do

simbólico, de modo que o desejo enquadra a realidade, lhe forja, envolve, emoldura, e engendra movimento enquanto protege, atuando defensivamente sobre o peso insuportável atrelado ao real; e embora não se reduza a isso, aqui interessa, especialmente, o funcionamento defensivo da fantasia, como necessária para tornar a vida possível, suportável.

As designações, como o Ministério da Verdade (ORWELL, 2010, p. 210), fazem parte de um mascaramento que conforta e consola o sujeito, tornando sua realidade “habitável”. Trata-se de um abastecimento do sujeito com materiais que tornem possível (sobre)viver, possibilitando-lhe aguentar, suportar a vida, agarrando-se defensivamente nesses materiais fornecidos.

A psicanálise trabalha com a noção de cura, e conforme Nascimento (2010), a cura pretende a travessia da fantasia, o que não é o caso do aludido livro, em que a fantasia é funcional aos poderes estabelecidos. Em *1984* está em jogo uma arte de governar (não interessada na cura clínica psicanalítica). Nessa razão de governo, não deve existir espaço para diferenças nem mesmo quanto ao “indesejado” (efeito de) sentido, embora constitutivamente nele esteja presente a falha.

Interessante observar que o governo rapidamente fornece às pessoas uma espécie de “manual dos dominados”, com os termos e significados, para que nem sobre a própria dominação possam pensar muito. Não é possível sequer criar sua própria fantasia para suportar o real, e o governo é que impõe como será a

defesa contra o insuportável (embora sobre isso não consiga controle total).

“A capacidade de abrigar simultaneamente na cabeça duas crenças contraditórias e acreditar em ambas” (ORWELL, 2010 p. 211), serve à razão de governo, sendo necessário para sua manutenção, não causando grande estranheza, por exemplo, que o Ministério da Paz pregue a guerra. O governo a todo tempo beneficia-se de crenças contraditórias, aproveitando-se das contradições, como a partir dos Ministérios mencionados, possibilitando: (a) a produção de uma fantasia para o sujeito, que defensivamente dissimula aspectos do real para tornar a vida habitável; (b) o prosseguimento da atuação por parte do governo, de modo contraditório, ainda que na contramão da fantasia, sem questionamentos, criando um encaixe que simultaneamente captura e consola, ao mesmo tempo que paralisa e engendra movimento, retirando e fornecendo propósito, atrelado a processos de subjetivação complexos que demandam fantasias para que sobreviver à razão de governo seja possível, criando-se um território imaginário mais habitável para sobreviver ante as condições reais.

Para que a ordem estabelecida seja aceita e suportável, tem-se o duplipensamento, que como efeito permite que as pessoas enxerguem coerência nos atos praticados pelo governo.

Adiante, um exercício de duplipensamento:

O Ministério da Paz cuida dos assuntos

de guerra; o Ministério da Verdade trata das mentiras; o Ministério do Amor pratica a tortura; e o Ministério da Pujança lida com a escassez de alimentos. Essas contradições não são acidentais e não resultam da mera hipocrisia: são exercícios deliberados de duplipensamento. Pois somente reconciliando contradições é possível exercer o poder de modo indefinido. (ORWELL, 2010 p. 213).

O duplipensamento autoriza um funcionamento que confere suporte ao arbítrio, de modo funcional à preservação do governo, que atua sem limites acerca do que enuncia, perpetrando muitas vezes o contrário, ancorado no duplipensamento, tendo em vista a possibilidade de se abrigar crenças contraditórias, sem que isso constitua um problema aos sujeitos. Isso é um efeito ideológico, e na obra, tal efeito possibilita que os sujeitos abriguem crenças contraditórias provenientes do governo (na AD, cabe pontuar que não se identifica ponto final ou inaugural do discurso).

Todo discurso aponta para outros discursos com os quais ele se relaciona, existindo relações de sentidos que não se esgotam dentro de um discurso específico. Assim, todo discurso remete a outros discursos que lhe ancoram e suportam, sendo impossível à luz da AD precisar uma origem mítica do primeiro discurso, não estando em jogo essas buscas, nem por um ponto de partida fundador, nem por um ponto final absoluto, sendo que todo dizer se relaciona com outros

dizeres não possuindo ontologicamente um sentido único a ser descoberto.

Em 1984, reconciliar as contradições é uma estratégia de governo, e o assujeitamento é feito de “contradições” que possuem coerência para o sujeito, sendo enganoso acreditar que basta explicitar o equívoco e a contradição para que a “confusão” seja desfeita, tendo em vista que o funcionamento do verdadeiro sujeito, o sujeito desejanste, sujeito do inconsciente, comporta a contradição, pois não lhe conhece enquanto tal.

É bastante interessante observar que, embora tenha sido cunhado um conceito abarcando a possibilidade dessa contradição, o duplipensamento, de todo modo o inconsciente já funciona sem perceber contradição, e em razão disso ela ocorre.

Orwell (2009, p. 213) é atual, quando aponta que conciliar as contradições garante ao governo poder, estando presente a questão do desejo e do inconsciente, que não funciona identificando a contradição, sendo possível que um sujeito queira “o amor de todos”, uma sociedade horizontal, e ao mesmo tempo deseje que as minorias se curvem à maioria.

Explicar o teor dessa segunda parte não resolve automaticamente a questão, não sendo bastante explicar ao sujeito onde um determinado discurso se equivoca: há algo da ordem do verdadeiro sujeito, que não se confunde com a ilusão do eu pleno, consciente, calculista, lógico, mestre no controle de tudo, o sujeito do *cogito* cartesiano, precisamente o que a psicanálise questiona.



Ademais, outro ponto da obra de possível articulação com a fantasia, remete à passagem em que é dito por Orwell (2009, p. 40): “O indivíduo só precisava obter uma série interminável de vitórias sobre a própria memória.”. Era preciso esquecer, era preciso acreditar que esqueceu. A obtenção de vitórias contra a própria memória é parte do processo de criação da fantasia e do mundo suportável.

A fantasia não é o apagamento total do real (não remete a algo totalmente distinto), surgindo justamente do confronto com ele. Envolve um autoconvencimento de que a realidade agora é aquela, devendo ser aquela para ser habitável, tolerável, sem espaço para o insuportável.

O intelectual do Partido sabe em que direção suas memórias precisam ser alteradas; em consequência, sabe que está manipulando a realidade; mas, graças ao exercício do duplipensamento, ele também se convence de que a realidade não está sendo violada. (ORWELL, 2010 p. 211).

Controle da realidade em Novafala é o duplipensamento. Conforme dito: “‘Controle da realidade’, era a designação adotada. Em Novafala: ‘duplipensamento’”. Mas o controle não é total, e não poderia ser, já que a falha faz parte do ritual de assujeitamento, sendo impossível controlar totalmente a inscrição singular de cada sujeito na ideologia, persistindo a produção de diferença e resistência

perante as convocações e requisições do poder dominante.

O governo só poderia ter existência através do duplipensamento, sendo os inventores seus praticantes mais sutis:

Nem é preciso dizer que os praticantes mais sutis do duplipensamento são aqueles que inventaram o duplipensamento e sabem que ele é um vasto sistema de logro mental. Em nossa sociedade, aqueles que estão mais informados sobre o que ocorre são também os que estão mais longe de ver o mundo como ele é. (ORWELL, 2010, p. 212).

Para os inventores, o duplipensamento é uma evidência, marcada por lógica e grande coerência; possui até um nome, e com a nomeação a legitimidade.

Sua mente deslizou para o labiríntico mundo do duplipensamento. Saber e não saber, estar consciente de mostrar-se cem por cento confiável ao contar mentiras construídas laboriosamente, defender ao mesmo tempo duas opiniões que se anulam uma à outra, sabendo que são contraditórias e acreditando nas duas; recorrer à lógica para questionar a lógica, repudiar a moralidade dizendo-se um moralista, acreditar que a democracia era impossível e que o Partido era o guardião da democracia. (ORWELL, 2010, p. 211).

O duplipensamento realiza um recrutamento ideológico, de modo a se tornar cada vez mais natural. Em certo momento, conforme Orwell (2019, p. 209): “Se esse membro do Partido for uma pessoa naturalmente ortodoxa (em Novafala um benepensante), em toda e qualquer circunstância saberá, sem precisar pensar, qual é a crença verdadeira e qual a emoção desejável”.

Na sequência, Orwell (2019, p. 210), mostra que de qualquer forma: “um elaborado treinamento mental aplicado na infância e relacionado às palavras criminterrupção, negribranco e duplipensamento, em Novafala, o deixa sem desejo nem capacidade de pensar muito profundamente em qualquer assunto”. Dito de outra forma, caso o “instinto” não torne natural a emoção desejável pelo partido, o treinamento na infância dará conta, visto que em ambas não se deve pensar muito profundamente sobre nada.

O duplipensamento situa-se no âmago do Socing, visto que o ato essencial do Partido consiste em usar o engodo consciente sem perder a firmeza de propósito que corresponde à total honestidade. Dizer mentiras deliberadas e ao mesmo tempo acreditar genuinamente nelas; esquecer qualquer fato que tiver se tornado inconveniente e depois, quando ele se tornar de novo necessário, retirá-lo do esquecimento somente pelo período exigido pelas circunstâncias; negar a existência da realidade objetiva e ao mesmo tempo tomar conhecimento da

realidade que negamos — tudo isso é indispensavelmente necessário. Mesmo ao usar a palavra duplipensamento é necessário praticar o duplipensamento. Porque ao utilizar a palavra admitimos que estamos manipulando a realidade; com um novo ato de duplipensamento, apagamos esse conhecimento; e assim por diante indefinidamente, com a mentira sempre um passo adiante da verdade. Em última instância, foi graças ao duplipensamento que o Partido foi capaz — e, até onde sabemos, continuará sendo por milhares de anos — de deter o curso da história. (ORWELL, 2010, p. 211-212).

Acerca desse percurso, observa-se a descrição de um processo atrelado ao esquecimento do “inconveniente”, que seria então retirado do esquecimento quando “necessário”, à luz das circunstâncias (na AD, vale registrar que a palavra esquecimento remete a conceitos bem delimitados, não sendo o caso do uso na obra 1984, embora não seja o foco do artigo o manuseio desse conceito).

É explicado que, no uso da palavra duplipensamento, já é preciso que ele esteja funcionando, estando “em prática”, pois, embora ao usar a palavra se reconheça a manipulação da realidade, um novo ato de duplipensamento engendra o apagamento desse conhecimento, trabalhando-se com contradições complexas, em que se joga com o conhecimento-esquecimento de modo aparentemente calculista.

À luz da AD e seu atravessamento psicanalítico, indaga-se se isso é possível de tal modo, como preconizado na obra pelo governo.

Na psicanálise, aborda-se a entrada na linguagem, a busca pelo objeto “perdido”, sendo o sujeito atravessado pelo inconsciente (estruturado como linguagem), e regido por suas leis. Assim, originando-se o sujeito na intersecção da tríade R-S-I (os três elementos ou registros em amarração mencionados). Quanto mais o sujeito se movimenta e se realiza, mais é barrado, estando a linguagem acima do sujeito na perspectiva lacaniana; cabe explicar que a construção da história particular do sujeito é também a sua história de perdição na linguagem, sendo o sujeito um efeito atravessado por determinações fora do controle de uma consciência, com submissão a regras da inscrição de seu corpo, capturado na linguagem.

Assim, o sujeito barrado é tomado como uma falta-a-ser (\$), sendo o “S” barrado, dividido. O sujeito não existe sem o Outro, está na linguagem e nela se perde como objeto, mas é graças a essa perdição que se torna possível a constituição de uma história própria (que envolve o Outro): um percurso próprio, singular, do verdadeiro sujeito, que é movido pela falta estruturante (sujeito desejante, que em *1984* se mostra dominado, existindo forte controle inclusive sobre sua sexualidade).

Mas esse sujeito desejante é movente, e como não recupera o primeiro objeto “perdido” (perdido entre aspas, porque nunca se teve tal objeto), então o sujeito volta-se para objetos substitutivos, que jamais o satisfazem plenamente, não sendo possível, como almejado pelo governo em *1984*, um controle total sobre

as buscas e significações de cada um; e já caminhando para a AD e a questão da ideologia, o sujeito é mesmo presa da ideologia, mas com potencialidades de resistência e deslocamento mesmo na dominação (não plena), o que também existe na obra.

O sujeito não é uma presa imóvel, paralisada, mas uma presa fadada a se movimentar, jamais estando completamente descartada a capacidade de resistência do sujeito, a capacidade de revolta, de contra-identificação, de produção da diferença. Isso dito, mesmo na dominação, não há nunca grau zero de resistência, o que converge com a perspectiva discursiva de Michel Pêcheux (2014).

Se pontua isso, tendo em vista que os complexos processos de assujeitamento, identificação (pela formação discursiva que domina incompletamente o sujeito) e contra-identificação, estando também em questão a inscrição diferenciada de cada um na ideologia, não são mecânicas de funcionamento precisas, e como tais, não se mostra possível calcular, sem falhas, fórmulas e etapas para minar o raciocínio, exemplificativamente, pelo controle da linguagem como tratada em *1984*, sendo impossível antecipar as inscrições e diferenciações de cada sujeito acerca da ideologia. Embora não exista sujeito mais ou menos assujeitado, a inscrição de cada um é diferenciada, não apagando completamente a capacidade de resistência.

A dominação frente ao sujeito consciente da filosofia apaga a perspectiva lacaniana sobre uma cadeia de significantes

articulada em obediência a regras que notadamente escapam ao controle do eu pensante e mesmo à pretensão de controle total (seja do governo, em comparação a uma ideologia, uma formação discursiva dada etc.).

Não é possível eliminar o inesperado, o espaço do possível que é também o espaço de resistência. Assim como o verdadeiro sujeito não possui o controle que o sujeito consciente da filosofia reivindica ter, a busca completa por sua dominação repete o equívoco narcisista, sendo impossível.

Na AD, o sujeito institui-se pelo simbólico, pela linguagem, sendo que o âmbito da linguagem (na psicanálise e na AD), abrange mais do que na obra de Orwell, ambas envolvendo, distintamente, a teorização sobre um furo fundante, sobre a incompletude, sobre o lugar e o estatuto da falha, o real da língua, que em *1984* se almeja controlar, dominar, apagar, controlando também a História.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

só há causa daquilo que falha (PÊCHEUX, 2014, 277).

Pêcheux (2014) recobra com Lacan que “só há causa daquilo que falha”<sup>5</sup> e rejeita a tese althusseriana do assujeitamento radical.

---

5 “Só há causa daquilo que falha (J. Lacan). É nesse ponto preciso que ao platonismo falta radicalmente o inconsciente, isto é, a causa que determina o sujeito exatamente onde o efeito de interpelação o captura” (PÊCHEUX, 2014, p. 277).

Nessa esteira, se a “perfeição” do processo de interpelação ideológica for tomada como a de uma determinação completa, que inexistente, então poderíamos afirmar que todo assujeitamento é sempre “imperfeito”, inexistindo totalidade e completude nesses processos. Ele é sempre não-todo, não-total, inacabado, e de certa forma, imperfeito.

Destarte, conforme a perspectiva discursiva adotada, a compreensão do processo de assujeitamento ao Outro não envolve operações “completas”, no sentido de um (impossível) assujeitamento total.

Retornando à obra de Orwell, a falha não pode ser eliminada, mostrando-se questionável o alcance e o método do preconizado pelo governo em 1984, quanto à abordagem mecanicista no controle do idioma e seus efeitos previstos, restando também evidenciadas as diferentes dimensões de compreensão de “linguagem” e de simbólico, quando em contraste com o arcabouço teórico da AD e da psicanálise, em que o sujeito é fruto de interpelação (Althusser) e emerge entre significantes (Lacan).

Na AD, o sujeito não é um *a priori*, mas uma posição material linguístico-histórica que influi nos efeitos de sentido, que não apaga o fato de o sentido sempre poder ser outro, impossibilitando, por exemplo, pelo controle do idioma, abolir esse fato; e sem que se torne possível meticulosamente “banir” o emergir de sentidos outros, mesmo com o elevado controle repressivo e ideológico perpetrados, pois no final, não há controle total sobre o sujeito e o sentido, e a situação do sujeito frente à

posição discursiva que lhe domina não é fixa: sujeito e sentido são moventes.

Os sentidos naturalizados, mesmo os mais cristalizados, podem ser desnaturalizados; e o percurso de cada sujeito, sua história particular na História, é sempre mais e menos do que as maiores determinações. Esse *algo a mais e a menos*, é a própria possibilidade da diferença, o que torna possível a resistência, a singularidade, os furos, deslocamentos, descontinuidades, deslizamentos, na multiplicidade de sentidos possíveis.

O funcionamento ideológico envolve a produção de efeitos de obviedade responsáveis por certa forma de interpretar e não outra; envolve a produção de efeitos de transparência sobre o que o sujeito toma como evidente (ou mesmo como absurdo), engendrando o efeito de obviedade de *um sentido*, assim recalçando que ele poderia ser outro, dissimulando-se o processo no qual o sentido é engendrado, e apagando-se o fato dele ser fruto de processos complexos, de impossível controle total.

O efeito ideológico de evidência faz o sentido parecer natural, lógico, de modo que na obra *1984*, embora exista até uma Polícia das Ideias, os processos de subjetivação, as formas de assujeitamento, criam sujeitos que atuam como policiais, atualizando as palavras de Althusser (1999), sobre a ideologia possibilitar que não seja necessário colocar um policial “no pé” de cada um; como disse Pêcheux (2015, p. 88): “os policiais são invisíveis porque eles estão nas cabeças”.

Contudo, há sempre possibilidades do ritual atrelado à produção desse

sujeito falhar, e talvez graças a isso, um artigo como este seja possível, acerca de um livro que também é prova da inexistência de submissão total, ainda que existam submissões, como ao Outro, à formação discursiva que domina o sujeito (delimitando o que pode e deve ser dito) etc.

Embora presa da ideologia e atravessado pela linguagem, perdido na linguagem como objeto e submetido às leis do inconsciente, todo sujeito pode engendrar alguma resistência, por menor e mais pontual que seja: a resistência não necessariamente é um furo que derruba a estrutura, existindo uma multiplicidade de manifestações possíveis nas relações micropolíticas.

Isso explicita como sujeito e sentido deslizam, não são fixos, ninguém os segura completamente: os sujeitos não são marionetes e podem rejeitar o “chamamento” atrelado à interpelação ideológica, sendo possível falar em resistência e singularidade, diferença, acerca do que escapa à inscrição, do que escapa ao chamamento.

Além disso, embora todo sujeito seja presa da ideologia e capturado na linguagem, essa inscrição e essa captura não se dá igualmente com cada sujeito, existindo espaço para diferenças, produção do novo e mesmo para transformação (sendo permanente a tensão entre o Um e o Outro). A singularidade existe e tem a ver com a não homogeneidade e não completude dos processos de interpelação ideológica que tornam o indivíduo (não-sujeito) sujeito.

Ainda, a complexa articulação sujeito-linguagem-ideologia é marcada por falhas, constitutivamente, sendo heterogênea e sem completude. Nenhuma dominação do sujeito é total. E por vezes, em 1984, a descrição mecanicista das estratégias do governo quanto aos processos de subjetivação, recalcam a complexidade da constituição de sujeito e sentido, o que não se aponta como problema da obra, mas como limite da autoritária razão de governo, cujas tensões seguem sendo realizadas na obra, a partir das figuras de resistência e seus enfrentamentos contra a ideologia dominante, promovendo furos em que o real da língua se liga ao real da história.

## BIBLIOGRAFIA

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa; São Paulo: Presença; Martins Fontes, 1970

ALTHUSSER, Louis. Freud e Lacan, In: *Freud e Lacan, Marx e Freud*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

ALTHUSSER, Louis. *Sobre a reprodução*. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

LACAN, Jaques. *O Seminário, livro 3: as psicoses*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

NASCIMENTO, Marcos Bulcão. (2010). Alienação, separação e travessia da fantasia. In: *Revista Opção Lacaniana* - online, ano 1, nº1, março de 2010. Acesso em 01/12/2019. Disponível em:

<[http://opcaolacanianana.com.br/pdf/numero\\_1/Aliena%C3%A7%C3%A3o\\_separa%C3%A7%C3%A3o\\_e\\_a\\_travessia\\_da\\_fantasia.pdf](http://opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_1/Aliena%C3%A7%C3%A3o_separa%C3%A7%C3%A3o_e_a_travessia_da_fantasia.pdf)>.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de Discurso: Princípios e procedimentos*. 15. ed. Campinas-SP: Pontes, 2015.

ORWELL, George. 1984. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

PÊCHEUX, Michel. Foi “Propaganda” mesmo que Você Disse? In: Orlandi, Eni Puccinelli. *Análise de Discurso: Michel Pêcheux Textos selecionados*. 4. Ed. Campinas: Pontes, 2015.



# O Lugar da Solidão: a Casa da Escrita e a Escrita enquanto Casa em Escrever, de Marguerite Duras

Louise H el ene Pavan

Graduada em Estudos Literários e Letras pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Atualmente, mestranda em Linguística Aplicada na mesma instituição. E-mail para contato: [louisepavan@gmail.com](mailto:louisepavan@gmail.com)

**RESUMO:** O presente artigo busca compreender a relação estabelecida entre a residência de Marguerite Duras e a sua escrita. Para isso, utilizamos como material de análise o livro *Escrever*, publicado pela primeira vez em 1993, no qual a autora expõe os sentidos que o fazer literário possui para si, sempre relacionando-o ao espaço privado e   solidão. Tendo esse encadeamento como ponto principal para nossa análise, procuramos compreender

como a escrita de Duras emerge na narrativa como um processo de inscrição da subjetividade em dois espaços distintos da solidão: a solidão da escrita e a solidão do corpo. Para tanto, voltamos   poética do espaço de Bachelard e   noção de escritura de Derrida, passando por algumas considerações desenvolvidas na obra foucaultiana. Ao adentrarmos a intimidade do texto durasiano, encontramos a casa de Neauphle-le-Château como um espaço privilegiado para o exercício da solidão tão necessária para sua escrita. Essa solidão é apresentada por meio de uma pluralidade de significações que habitam o seu entorno e que possibilitam o seu vir a ser pela e na escritura.

## Introdução

O que   necessário para uma mulher escrever ficção? Essa é a instigante pergunta que Virginia Woolf tenta responder em uma série de palestras proferidas em 1928 a respeito do tema “as mulheres e a ficção”. Para a escritora inglesa, discorrer sobre a relação entre a mulher e a literatura não poderia deixar de incidir sobre uma maneira de olhar para os fen menos sociais a partir de uma outra perspectiva. Ao realizar uma extensa pesquisa em bibliotecas para responder à pergunta que lhe haviam colocado, Woolf se v e surpreendida pelo fato de que muito se falava sobre a mulher, mas eram todos discursos pronunciados por homens. Dessa forma, as palestras por ela realizadas e, posteriormente publicadas

em livro, são extremamente relevantes diante da escassez de obras similares, na medida em que oferecem lugar para uma mulher falar sobre as próprias mulheres.

*Um teto todo seu*, título dado ao livro publicado em 1929, é o ponto principal da argumentação da autora, que guiará o leitor por um passeio verídico, tanto quanto ficcional, pela realidade sócio-histórica da Inglaterra na primeira metade do século XX, marcada pela ausência de espaços dentro da sociedade inglesa para mulheres escreverem literatura. O espaço por ela reivindicado se ancora na desestabilização da concepção de inferioridade da mulher, tida como espelho do qual os homens necessitavam para enxergar o seu reflexo engrandecido. Há também um outro espaço – e aqui este é o que mais nos interessa – ao qual Woolf faz referência, ligado à materialidade da casa: as mulheres precisam de “um quarto com fechadura na porta se [...] quiserem escrever ficção ou poesia” (WOOLF, 1990, p. 128). À mulher era negado até mesmo um lugar onde pudesse ficar (e escrever) sossegada.

*Um teto todo seu*, portanto, é o que Marguerite Duras (1914-1996) busca, em 1958, ao comprar pela primeira vez uma casa que, segundo a autora, “me pertencia. Ela estava em meu nome” (DURAS, 1994, p. 23). Foi com o dinheiro obtido com a cessão dos direitos autorais para a adaptação de seu livro *Uma barragem sobre o Pacífico* para o cinema que Duras comprou, em Neauphle-le-Château, o refúgio onde escreveria durante muitos anos. Essa casa tornou-se, para a escritora, marca de independência financeira,

de intimidade e de permanência: “eu achava que tinha comprado esta casa em Neauphle também para meus amigos, para recebê-los, mas eu estava enganada. Comprei-a para mim” (DURAS, 1994, p. 24). Lá ela foi filmada por seu amigo Benoît Jacquot em uma longa e íntima conversa publicada em formato de livro em 1993, intitulado *Escrever*.

Pelo título conferido, a grande proposição desse livro parece, a princípio, fácil de ser inferida: Duras fala sobre o ato de escrever. Dizemos que a proposição parece fácil somente a princípio de ser apreendida, pois a obra durasiana, em geral, é profunda, poética e traz muito da própria autora para o texto. Nesse sentido, *Escrever* não é apenas uma obra sobre a escrita, mas também sobre afetos e desafetos, dores e alegrias, vida e morte. Diversos livros de Duras foram escritos inspirados em suas experiências, transmitindo para o leitor traços autobiográficos que se confundem com as tramas da ficção literária, principalmente por se tratarem de textos de caráter memorialístico que tematizam muito daquilo que a autora havia experienciado na Indochina francesa, onde nasceu, e, depois, em Paris. *Escrever* segue esse mesmo rastro. Já no final da vida, após inúmeros anos dedicados ao ofício de escritora, Duras volta a si mesma, ao seu interior e, na intimidade das palavras, narra um belo testemunho sobre a experiência da solidão encontrada em Neauphle-le-Château, um local que seria tão seu a ponto de se tornar a casa da sua escrita.

A inscrição de si na narrativa não está ligada somente ao fato de escrever sobre a própria vida. A escrita, enquanto escritura (DERRIDA, 2015), é a inscrição do sujeito para além do grafema, é colocar-se no texto, dizer-se por meio da escrita num movimento de marcar e ser por ela marcado. É permitir deixar-se levar pela escritura, deixar que ela passe pelo corpo e que, como uma tatuagem, machuque, cicatrize e floresça, como tinta permanente que faz parte de quem somos. O corpo do autor, portanto, é marcado pela impressão de letras, frases, parágrafos que constroem sua visão diante da vida, dos fatos e dos acontecimentos. Mas, ao mesmo tempo, o texto também adquire um corpo próprio marcado pela caneta do autor. Foucault, em uma entrevista concedida em 1966, cria uma interessante comparação entre o ato de escrever e a ação do médico, ao afirmar que havia transformado a caneta em bisturi. Com ela, rasgava a pele da escritura, abria o tecido, incidia sobre a superfície e inscrevia-se no corpo da escrita. Havia substituído “a cicatriz sobre o corpo pela grafagem sobre o papel” (FOUCAULT, 2004, p. 1) e, com ela, traçava sobre a folha a violência de um machucado cirúrgico.

O corpo da escrita ganha vida e na própria solidão se abre ao mundo e à leitura, aos olhos e às mãos dos outros. Desprendendo-se daquele que a gerou, a escrita torna-se, como afirma Derrida (2015), órfã de seu pai, de seu autor. De maneira mais dramática, essa orfandade pode ser entendida não apenas como um filho abandonado pelo pai, mas como

um pai morto pelo filho. O parricídio assombra a escritura que, de uma forma ou de outra, se vê sozinha em uma solidão que lhe é própria, à deriva de interpretações inesperadas, uma vez que seu pai não está mais presente para tentar controlar seu próprio dizer.

Como veremos, a solidão será protagonista na narrativa de Duras. Tanto o isolamento para escrever quanto o texto desprendido de amarras aparecerão em uma série de relações estabelecidas com a casa de Neauphle-le-Château, com a emancipação da figura feminina diante do ofício de escrever e com a própria poética do texto durasiano. Assim, nossa proposta é buscar compreender o escrever de Marguerite Duras como um exercício de inscrição da solidão do corpo na solidão do corpo da escrita. Para isso, colocamos duas questões principais que guiarão nosso percurso: (1) de que forma o espaço privado aparece na narrativa como elemento essencial para a construção desses dois tipos de solidão; e (2) como essa solidão que a inspira impacta suas representações de escrita.

### A Poética do Espaço

Para entender a relação entre o espaço e a escrita de Marguerite Duras, precisamos antes voltar à casa e aos valores imaginados, fantasiados, simbólicos e figurativos a ela associados. Para isso, trazemos à baila Gaston Bachelard que dedicou um livro inteiro à análise de espaços e lugares, configurando aquilo que denomina de *A poética do espaço* (1978) – nome atribuído à sua obra. Trata-se de

uma extensa análise sobre a percepção do espaço vivido em todas as parciaisidades da imaginação. O autor defende a ideia de que a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser mais íntimo, de forma que ela pode ser tomada como um instrumento de análise para a alma humana. Em outros termos, a casa se configura como o espaço da intimidade, no qual o sujeito guarda, esconde, expõe, age da forma como lhe convir para lidar com dores, lembranças, alegrias, esquecimentos, como assinala:

Não apenas as nossas lembranças, mas também os nossos esquecimentos estão aí “alojados”. Nosso inconsciente está “alojado”. Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das “casas”, dos “aposentos”, aprendemos a “morar” em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas (BACHELARD, 1978, p. 197).

As lembranças da casa da infância e de outros locais onde moramos estão presentes no espaço novo, no qual nos aventuramos a colocar nossos pertences e a construir novas memórias, mas, para além disso, nos constituem e fazem parte de quem somos. Da mesma forma, nossa constituição enquanto sujeitos sócio-historicamente localizados passa também pelos esquecimentos – uma vez que só lembramos porque esquecemos – e pelos traumas recalcados no inconsciente que se manifestam em sonhos, chistes, lapsos.

Assim, a concepção de habitar extrapola o corpo que se faz presente, dando lugar à ideia de corpo habitado e, portanto, submetido a desejos e vontades do Outro, à falta de controle consciente sobre si mesmo.

Nesse sentido, a alma, como coloca Bachelard, também pode ser entendida como uma morada, como uma residência de tudo o que somos e deixamos de ser, das casas por onde passamos e daquelas onde nunca pisamos, das pessoas com quem conversamos, dos livros que lemos e dos traços que imprimimos no papel. Por isso, aprendemos a morar em nós mesmos, já que carregamos conosco um pouco de tudo o que nos marcou, em uma identidade heterogênea, fragmentada e efêmera.

Essa identidade em constante transformação permite que sejamos diversas versões de nós mesmos ao longo da vida. Escrever, mesmo que não sobre si diretamente, é se colocar no texto, é deixar passar para a escrita faltas, desejos, aquilo que foge à consciência e se manifesta por vias inconscientes. Assim, colocamos no papel e criamos uma nova versão transformada que retorna à existência, obtendo, na brancura da folha a ser preenchida, o espaço poético para vir a ser por meio da escritura. Esse processo é identificado pela biógrafa de Marguerite Duras e retomado por Coracini (2008):

“Quanto mais Marguerite Duras avançava no tempo e se aproximava da morte, mais ela se confundia com as diferentes versões dela mesma que

havia inventado através da escrita” [...] E eu acrescentaria, a partir de Derrida, lembrando de Marguerite Duras [...]: o escritor é ele próprio como um novo sujeito que emerge na e pela escrit(ur)a (CORACINI, 2008, p. 191).

### Marguerite de Neauphle-le-Château

As trepadeiras cobriam quase a totalidade das paredes externas durante boa parte do ano. Apenas em alguns pequenos espaços era possível vislumbrar o cimento e as pedras cinzas que revelavam, por detrás de toda aquela vegetação, a presença de uma casa. As janelas e portas quadriculadas emergiam por entre os extensos galhos recobertos de folhas verdes como pequenas manifestações da vida cotidiana que levava Marguerite Duras em Neauphle-le-Château. A casa, de aproximadamente 400 m<sup>2</sup>, situava-se a alguns quilômetros a oeste de Paris, e é, ainda hoje, constituída de três grandes construções interligadas que têm os fundos para o jardim que Duras chamava de parque.

Rodeada pela natureza, a autora escreveu e falou muito sobre esse parque, sobre as árvores e o grande lago que, muitas vezes, era o cenário para o qual se direcionava nos momentos do processo criativo. Observava as macieiras, nogueiras, ameixeiras e todas as outras “eiras” imagináveis. Em *Escrever*, texto derivado de uma conversa, a casa ocupa lugar central em uma narrativa que não se encaixa em nenhuma classificação tradicional de gênero literário. Conto,

romance, memória, poesia? Todos e nenhum, simultaneamente. Um pouco de cada gênero aflora nas palavras de Duras, ao passo que nenhum gênero por si só é identificável. Essa é uma marca característica da obra durasiana. Murphy (2000), ao analisar a relação entre jogos opositivos na determinação do tema das obras da escritora, aponta para o hibridismo dos textos que revelam, na própria narrativa, as oposições como um entrelaçamento de ficção e realidade, discurso oral e escrito, leitura e escrita. Continuando, Murphy assinala que as obras da autora

se caracterizam pela contestação das estruturas narrativas e da própria noção de gênero, por meio de reviravoltas irônicas, pela fragmentação e negação. Ancorados na realidade (jornalística ou autobiográfica) são textos em que a linguagem factual escorrega em direção a uma linguagem fictícia e poética, uma escritura do desejo (MURPHY, 2000, p. 107, tradução nossa).

A contestação na obra durasiana, explicitada por Murphy, versará, especificamente em *Escrever*, sobre a denegação da escrita por meio de contradições constitutivas marcadas pelo uso de termos que trazem a ideia de oposição binária, mas que convivem na narrativa. Assim como Derrida (1973), o que aparece no texto de Duras é uma rejeição à estrutura binária – mesmo que não consciente – que escapa a qualquer

tentativa de definição do escrever. Pelo contrário, a autora se debruça sobre as contradições e nelas se coloca para dizer sobre seu ato de escrita enquanto uma busca por expressar em palavras o impossível. É o que podemos ver em diversos momentos da narrativa: “Escrever. Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não se pode. E se escreve” (DURAS, 1994, p. 47).

Essa contradição indica a dificuldade em falar sobre a escrita, o que lhe custou anos de tentativas. A despeito disso – ou justamente por conta disso –, Duras conseguiu escrever e a casa de Neauphle-le-Château teve um lugar essencial em sua história. Ali, foi a primeira a escrever. Um tabelião a utilizara como casa de campo, enquanto, tempos antes, a residência fora habitada por oficiais alemães. Nenhum escritor havia morado lá. Assim como qualquer outra, essa casa trazia consigo o peso da história, os sentidos diversos que foram construídos e a ela atribuídos ao longo dos anos – como a existência de uma despensa para guardar as provisões de guerra – e que, até hoje, são atualizados e reinventados. Para Marguerite Duras, aquela casa não era uma casa qualquer. Era a sua casa, enfim.

Ela me pertencia, ela estava em meu nome. Essa compra precedeu a loucura da escrita. Uma espécie de vulcão. Acho que esta casa é assim para muitos. Ela me consola de todas as dores da infância. Quando a comprei, soube logo que tinha feito alguma coisa importante, para mim, e definitiva.

Alguma coisa só para mim e para meu filho, pela primeira vez na vida. E me dediquei à casa. Limpei-a. Fiquei bastante “ocupada” com ela. Depois, quando embarquei nos meus livros, me ocupei menos (DURAS, 1994, p. 23).

Os sentimentos de posse e de pertencimento perpassam todo o trecho destacado. O fato de a casa ter sido comprada com seu dinheiro e estar em seu nome é importante para a construção do lugar ocupado pela mulher no século XX, que se vê liberta de amarras sociais apenas quando conquista um espaço seu. A ideia de permanência também emerge no trecho por conta do uso da palavra *definitiva* que transmite o sentido de fixidez e estabilidade, uma vez que, em seu nome e com a sua assinatura – única, inviolável e incopiável –, a propriedade responde somente à sua vontade e aos seus desejos. Assim, a autora encontra consolo no espaço físico, principalmente para as dores da infância. Além disso, a relação inicial de dedicação – ressaltada pela oração *me dediquei à casa* – mostra que algo tão querido deve ser cuidado. Por isso, ela a limpa e torna-a sua, com seus objetos e flores, com seu piano, transformando-a na tão famosa casa de Marguerite.

Apesar de, em um primeiro momento, termos a impressão de que o espaço privado funciona como refúgio, local de acolhimento e de tranquilidade, como “um grande berço” (BACHELARD, 1978, p. 205), vemos que para a autora essa definição coexiste com outros



sentidos menos usuais. É na casa que a loucura da escrita encontra lugar para se manifestar, como um vulcão que pode entrar a qualquer instante em erupção. A concepção de Duras sobre a escrita enquanto um ato de loucura dialoga com a reflexão realizada por Foucault no texto *Loucura, literatura e sociedade* (1999), em que o filósofo trata sobre o risco que corre o sujeito que escreve: “Por trás de todo escritor esconde-se a sombra do louco que o sustenta, o domina e o recobre. Poder-se-ia dizer que, no momento em que o escritor escreve, o que ele conta, o que ele produz no próprio ato de escrever não é outra coisa senão a loucura” (FOUCAULT, 1999, p. 220).

Enquanto dorme, o vulcão é esquecido, abrindo espaço para que a paz e o silêncio imperem, recuperando o sentido inicial e familiar de um lar calmo, no qual é possível estar só e construir sua solidão. No entanto, assim que entra em erupção, a tranquilidade cede espaço para o caos e para o alvoroço que denunciam o processo de escrita. Duras aproxima a possibilidade de criação e de nascimento do texto literário – isto é, a vida da escrita – à sua destruição anunciada pela erupção iminente. Metaforicamente, essa destruição talvez possa se referir à destruição do autor, que deve “[c]air longe da sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida” (DERRIDA, 1995, p. 61). A ausência do autor se configura também em presença, ainda que espectral, pois sua assinatura sempre marcará a autoria do texto (e, muitas vezes, como nos lembra Foucault (2000), lhe dará autoridade).

Porém, a destruição também pode ser entendida como uma destruição da própria escrita que vê um fim diante do ponto final que sinaliza o seu encerramento. Encerramento, contudo, provisório diante das leituras às quais se prestará e diante dos leitores que tocarão a tessitura do texto e adicionarão seus próprios fios aos fios da trama narrativa, dando vida nova ao texto que nunca deixará de ser o mesmo apesar de ser sempre diferente (DERRIDA, 1995, p. 7). Ao ser abandonada pelo autor, ou ao se ver livre das amarras que a ligavam a uma autoridade, a escrita cai na solidão, à espera do leitor que a acompanhará para novamente a deixar em um processo incessante de repetição da disposição presença-ausência.

Essa solidão da escrita coincide, como veremos, com a solidão da autora:

É numa casa que a gente se sente só. Não do lado de fora, mas dentro. Em um parque, há pássaros, gatos. E de vez em quando um esquilo, um furão. Em um parque a gente não está sozinha. Mas dentro da casa a gente fica tão só que às vezes se perde. Só agora sei que permaneci na casa dez anos. [...] O que posso dizer é que o tipo de solidão que há em Neauphle foi feito por mim. Para mim. E que é apenas dentro dessa casa que fico só. Para escrever. Não para escrever como havia feito até então. Mas escrever livros desconhecidos para mim, e nunca previamente determinados, por mim nem por ninguém (DURAS, 1994, p. 13).

No início do trecho, Duras menciona, por meio da generalização *numa*, o espaço doméstico como o local onde é possível estar sozinha, distante de todos, sem nenhuma companhia. A contração da preposição *em* e o artigo *uma* transmite o sentido de uma casa qualquer, como se o “ficar só” ao qual a autora se refere fosse possível em qualquer lugar. No entanto, como vemos mais à frente, essa ideia é refutada quando emerge na narrativa um sentido contrário que especifica a casa de Neauphle-le-Château como o único local em que, para Duras, é possível ficar sozinha: *apenas dentro dessa casa*.

A construção desse isolamento se dá por meio da comparação entre o dentro e o fora do estabelecimento, intrinsecamente conectados. Somente a partir do contraste com o fora, com o barulho das crianças na escola, das pessoas conversando na rua, dos animais no parque, é possível pensar a possibilidade do dentro como um local de reclusão, de silêncio e de intimidade. Contudo, ainda podemos entender o espaço interior como uma reclusão em si, como um voltar-se para seu corpo, para seus pensamentos e subjetividade em um processo de compreensão de si mesma.

A questão da permanência é aqui retomada ao fazer referência aos 10 anos passados naquela residência, mas que nem assim foram suficientes para que Duras não se perdesse. Como veremos, o desconhecido ocupa um lugar central na narrativa, tanto em relação ao espaço físico quanto ao desconhecimento sobre si e sobre sua escrita. Contraditoriamente, o desconhecido emerge em diversos momentos associado a situações cotidianas

e corriqueiras. O “perder-se” utilizado no trecho em questão entra em choque com o ambiente familiar, no qual a escritora se fixou e criou raízes. Após anos vivendo sob o mesmo teto, supõe-se que ela conheceria cada detalhe da casa, como a disposição dos móveis. Porém, ainda assim, aquilo que lhe deveria ser familiar em alguns momentos é visto como algo estranho, algo tão diferente capaz de produzir uma sensação de desorientação.

O termo *unheimlich* apropriado por Freud salta aos olhos nesse contexto. A palavra, compreendida como “categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1996, p. 277), pode ser relacionada ao contexto de Duras ao remeter o estranho, ou inquietante, não como algo inédito e novo, mas, pelo contrário, como aquilo que causa estranhamento justamente por ser remotamente conhecido. A ambivalência do vocábulo *unheimlich*, portanto, localiza-se nessa dificuldade de distinção entre o estranho e o familiar, uma impossibilidade de separação entre duas categorias aparentemente opostas, mas que se relacionam de maneira constitutiva.

O desconhecido é novamente retomado ao final do excerto, dessa vez adjetivando a palavra “livros”. Apesar de já ter uma vasta gama de títulos publicados na época e ser uma prática com a qual estava habituada, naquela casa a autora escreveu livros diferentes de todos aqueles que tinha produzido até então. Nesse sentido, a familiaridade da escrita como um processo que permeia a constituição de si encontrará em Neauphle um espaço

outro, um espaço localizado no entre-lugar daquilo que se apresenta como estranho e familiar, o que resultará em obras que não se imaginavam escritas e que nem mesmo haviam sido determinadas pela autora. Isto é, que fugiam ao seu controle. Essa falta de controle se dá, portanto, na solidão, uma solidão construída.

A solidão não se encontra, se faz. A solidão se faz sozinha. Eu a fiz. Porque resolvi que ali eu deveria ficar só, para escrever livros. Foi assim que aconteceu. Eu estava sozinha nesta casa. Eu me fechei — eu tive medo também, é claro. E depois eu amei esta casa. Esta casa se tornou a casa da escrita. Meus livros saíram desta casa. Desta luz também, do parque. Desta luz que reverbera no tanque (DURAS, 1994, p. 16).

Nesse trecho, a solidão se apresenta como condição primordial para que Duras consiga escrever e para que encontre tanto em sua casa quanto na escrita espaço para se colocar, se dizer e expor aquilo que havia de mais desconhecido dentro de si: “a solidão da escrita é uma solidão sem a qual o texto não se produz” (DURAS, 1994, p. 14). É curioso notar, contudo, que esse estar sozinha, apesar de parecer a ela imposto pela própria escrita — pois sem ela não se produz —, também aparenta ser uma escolha quando a autora assinala que resolveu estar ali sozinha, ou seja, tomou a decisão conscientemente. Conceber essa solidão, essencial para dar vida aos livros, não parece ser simples,

nem mesmo fácil, pois deve ser criada, construída, e tal qual um prédio em construção requer esforço, paciência e tempo. Dessa forma, a construção desse espaço no qual é possível se fechar remete ao direito da mulher exposto por Woolf (1990) de ter um quarto somente seu, com fechadura para se trancar, enclausurar-se e ficar em paz.

De maneira similar, Bachelard discorre sobre a solidão presente na casa, estendendo sua análise a espaços que habitam nossas memórias e que, de certa forma, são por nós habitados.

[T]odos os espaços de nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são em nós indeléveis. E é o ser precisamente que não quer apagá-los. Ele sabe por instinto que os espaços da sua solidão são constitutivos. Mesmo quando esses espaços estão para sempre riscados do presente, estranhos a todas as promessas de futuro, mesmo quando não se tem mais nenhum sótão, mesmo quando a água-furtada desapareceu, ficará para sempre o fato de termos amado um sótão, de termos vivido numa água-furtada (BACHELARD, 1978, p. 203).

Acreditamos que a concepção de Bachelard a respeito do espaço privado dialoga com os sentidos que emergem na narrativa de Duras sobre sua casa como espaço de construção de uma solidão constitutiva. Os tipos de solidão a ela

associados estão ligados a uma solidão que se presentifica, permanentemente, tanto por espaços nos quais sofremos quanto por espaços que proporcionaram alegrias. São sempre locais de solidão catártica, aterrorizantes e apaixonantes. Por isso, o medo e o amor aparecem em sequência no excerto de Duras, deslocando sentidos que deslizam entre polos ambivalentes, mas complementares. Apesar de ser necessária para que a produção aconteça e, nesse sentido, funcionar como algo positivo ao despertar criatividade e colocar a autora a favor do encontro de si com a escrita, a solidão performatiza o local da angústia, do medo e da loucura.

A casa é colocada, logo em seguida, como a casa da escrita. Não somente a construção de pedra, com cômodos, janelas e porta de entrada, mas também o espaço exterior são entendidos como morada para a escrita que adquire um corpo desvinculado da própria autora. Essa existência autônoma emerge no trecho por meio da restrição da casa como não sendo mais de Marguerite Duras, mas da sua velha companheira, a escrita. A casa se tornou, como afirma a autora, a casa da escrita, ou seja, passou por um processo de transformação, no qual a figura da escritora é colocada momentaneamente de lado para dar centralidade à escrita, que passa a preencher e a ocupar o espaço em toda a sua completude. Isso é colocado ainda mais em evidência quando Duras escreve que seus livros saíram daquela casa, como se a casa fosse a origem e mãe de seus escritos, a casa criadora por excelência.

Os livros teriam nascido, portanto, da casa, como se ela os tivesse gerado.

Esse movimento dialógico entre o corpo de Duras e o corpo da escrita, ambos habitando um espaço físico doméstico, é indissociável de uma concepção de escrita enquanto inscrição de si no texto, de forma que o próprio corpo solitário da autora também é tido como um espaço no qual a escrita habita: “Escrever, essa foi a única coisa que habitou minha vida e que a encantou. Eu o fiz. A escrita não me abandonou nunca” (DURAS, 1994, p. 15). O corpo da escrita emerge nessas curtas orações ao ocupar o lugar de sujeito que exerce a ação de não abandonar, funcionando como uma companhia para a autora que se vê sozinha. Para além disso, a escrita se manifesta como único acontecimento que a marcou profundamente a ponto de nunca a ter abandonado, a ponto de ter tido uma importância tão significativa em sua vida que dela nunca se viu livre – e talvez nunca tenha desejado livrar-se. A decepção de ter passado por outros abandonos parece ser insignificante quando, pelo menos, aquilo que lhe era importante continuava presente.

Percebemos também um desencontro entre a solidão necessária para a escrita e a presença permanente de uma escrita que não a abandona. Como é possível ficar sozinha quando a escrita está sempre ao seu lado? A solidão da escrita entra em contradição consigo mesma à medida que se faz presente na ausência que reivindica. Dessa forma, “a relação contraditória estabelecida entre Duras e a escrita fundamenta-se na solidão e

não-solidão” (PAVAN, 2019, p. 43), uma solidão necessária ao ato de escrever, mas que, em convivência com seu oposto, não permite à autora estar completamente só, como vemos a seguir: “minha escrita, eu sempre a levo comigo, aonde quer que vá” (DURAS, 1994, p. 14).

## Conclusão

Falar sobre a escrita parece ser algo difícil. Duras encontra, em meio à desordem e à agitação da realidade exterior, um canto para confrontar seus pensamentos e emoções diante de uma tarefa que lhe parece impossível: escrever sobre o escrever. Ainda assim, consegue dar vida a um texto repleto de sentimentos que, em contínuo antagonismo, expõe a intimidade da vida doméstica envolta por uma solidão própria e característica. Apesar de aparentar ser o local de refúgio e do silêncio, em alguns momentos, Neauphle se transforma em seu avesso. Agindo como representação de emoções da própria autora, a casa personifica o desconhecido de seus livros, o labirinto familiar no qual é possível se perder e o medo da escrita, de si, de todos.

A despeito dessas contradições, a construção de um espaço privado comprado com seu dinheiro atesta o sentimento de pertencimento essencial para enxergar aquela casa como sendo sua. Para além disso, a compra representa uma realização enquanto mulher, que conquista o local almejado para exercer uma profissão durante tantos anos a elas negada. Essa sensação de pertencimento

expressa as independências financeira, corpórea e poética para se dedicar a uma escrita que encontra liberdade para acontecer na segurança de quatro paredes, livre de julgamentos e opiniões. Assim, a casa e a escrita surgem em sua narrativa para contornar as faltas e desejos que a constituem, uma vez que, “[q]ualquer que seja a afetividade que dê cor a um espaço, seja ela triste ou pesada, desde que seja expressa, poeticamente expressa, a tristeza se tempera, o peso se alivia” (BACHELARD, 1978, p. 328). Ser a Marguerite Duras mais sincera e verdadeira, é isso que Neauphle-le-Château parece ter proporcionado à autora e à sua escrita.

Nesse sentido, Neauphle-le-Château aparece no cenário descrito por Duras, em *Escrever*, como morada da autora e de sua escrita, como local privilegiado para inscrição de si no corpo da escrita, por meio de um processo revestido pela solidão. Uma solidão que não se concretiza em sua totalidade, devido à presença pujante da escrita que faz do corpo de Duras seu lar. Portanto, apesar de a solidão do corpo ser uma solidão construída, parece ser também compulsória, imposta pela escrita que ordena a reclusão: “Essa real solidão do corpo transforma-se na outra, inviolável, a solidão da escrita” (DURAS, 1994, p. 15). Assim, é na solidão da escrita que Duras encontra espaço para construir a poética de sua existência: “Tudo escrevia quando eu escrevia na casa. A escrita estava por todo lado” (DURAS, 1994, p. 22).

## BIBLIOGRAFIA

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Tradução Joaquim José Moura Ramos, Remberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril cultural, 1978 (Coleção Os Pensadores).

CORACINI, Maria José Rodrigues Faria. A escrit(ur)a do corpo no corpo da escrita. In: TFOUNI, Leda Verdiani (Org.). *Múltiplas faces da autoria: análise do discurso, psicanálise, literatura, modernidade e enunciação*. Ijuí: Unijuí, 2008.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

\_\_\_\_\_. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2015.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FOUCAULT, Michel. Loucura, literatura e sociedade. In: *Ditos e Escritos I. Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

\_\_\_\_\_. *O que é um autor?* 4. ed. Alpiarça: Vega, 2000.

\_\_\_\_\_. A palavra nua de Foucault. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 21 nov. [1966] 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2111200424.htm> Acesso em: 01 abr. 2020.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Edição*

*Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)*. V. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MURPHY, Carol J. “Écrire, dit-elle”: Marguerite Duras sur l’écriture. In: *Lectures de Duras: corps, voix et écriture*, v. 50, primavera 2000, p. 105-115.

PAVAN, Louise Hélène. *Representações de escrit(ur)a: uma análise discursivo-desconstrutiva*. 2019. 66 f. Monografia (Licenciatura em Letras) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1990.



# O Romance como grande gênero representante da modernidade

Pedro Henrique Pereira Graziano

Doutorando pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, câmpus São José do Rio Preto. Orientadora: Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos. E-mail para contato: pedro.graziano91@gmail.com / pedro.graziano@hotmail.com

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é realizar um estudo crítico a respeito de um conjunto de pensamentos teóricos a respeito da modernidade e do gênero textual romance. A partir do levantamento realizado, buscamos elucidar como este gênero literário mostra ser o grande representante da modernidade, com destaque ao período entre os séculos XIX e XX, ao qual damos maior destaque. Para tal, partimos do ensaio do autor italiano Alessandro Baricco: *I barbari: un saggio sulla mutazione*, no qual é descrito a forma como uma mudança de pensamento e de funcionamento social leva as

transformações nas relações humanas interpessoais e também na forma como os leitores se comportam frente ao texto literário. O contexto do estabelecimento do romance como representante do período em questão, também é estendido ao cenário brasileiro: levamos em consideração também as ideias de Antônio Candido, notório ensaísta e pensador da literatura brasileira, e seu aluno Roberto Schwartz, que se concentra na crítica da formação burguesa brasileira. Ainda que com ressalvas e especificidades, fazemos um estudo comparativo que permite encontrar convergências entre as concepções dos autores brasileiros com conhecidos nomes de estudiosos da modernidade, como Walter Benjamin, Theodor Adorno e Georg Lukács.

Neste artigo, fruto de uma pesquisa em desenvolvimento sob a orientação da Professora Doutora Maria Celeste Tommasello Ramos, serão tecidos comentários relativos ao gênero textual romance e seu papel definitivo no período da modernidade. Primeiramente, serão feitos apontamentos a respeito do período compreendido como modernidade; sobre o que faz com que este período da convivência humana seja profundamente diferente dos demais; e como esta diferença pode ser melhor compreendida a partir do estudo do romance como gênero textual.

O paradigma principal a ser levado em conta é o que o autor italiano Alessandro Baricco define como “barbárie” em seu ensaio de 2008: *I*

*barbari: un saggio sulla mutazione*, no qual fala a respeito das mutações que detecta na sociedade, e como estas são responsáveis pelo agravamento do quadro de barbárie, que, segundo o autor, vem assolando o mundo desde o princípio do século XX. O conceito de barbárie, do qual se vale o ensaísta italiano, retoma a ideia estabelecida originalmente por Walter Benjamin em seu texto *Experiência e pobreza*, autor que será também utilizado neste artigo.

Serão levadas em consideração, para corroborar quilo que Alessandro Baricco levanta, os princípios teóricos de Walter Benjamin, Adorno, Lukács, Bakhtin, além do viés adotado por autores brasileiros, como Antônio Candido e Roberto Schwarz. Será elucidada a forma como o declínio da experiência, sobretudo ao longo do século XX, é responsável pela criação de um cenário de individualização do sujeito, cenário a partir do qual o romance se mostra como principal forma de produção textual para a compreensão deste fenômeno.

A princípio, cabem algumas considerações introdutórias sobre o autor cujo ensaio será utilizado como pano de fundo. Alessandro Baricco tem como sua porta de entrada no mundo artístico o bem recebido romance *Castelli di rabbia*, lançado no ano de 1991, e traduzido para o português como *Mundos de vidro*. O escritor é responsável pela criação de outros romances de grande repercussão, não apenas no cenário nacional italiano, mas também internacionalmente. Em 1993, publicou *Oceano mare*. Em 1994,

publica *Novecento*, posteriormente adaptado para o cinema com o filme *La leggenda del pianista sull'oceano*, traduzido para o português como *A lenda do pianista do mar*, no ano de 1998, sob a direção de Giuseppe Tornatore. Em 1996, foi a vez de Seta, que seria transmutado para o cinema, com roteiro de sua autoria, em 2005. *City* veio em 1999, *Senza sangue* em 2002; *Questa storia*, em 2005 (obra que lhe rendeu o “*Prêmio Friul Adria ‘La storia in un romanzo’*”); *Emmaus*, em 2009 (que lhe rendeu o *Prêmio Giovanni Boccaccio* também pela sua *Multidisciplinar atividade* além do romance), *La storia di Don Giovanni*, em 2010, *Mr. Gwyn*, em 2011 e *Tre volte all'alba*, em 2012.

Um dos grandes focos de estudo de Baricco é a modernidade, tal como a compreende Walter Benjamin, pensador que é retomado em várias das obras críticas do romancista italiano. O autor é partidário da narrativa como trabalho artesanal e como modo de escape à ferocidade com que o mundo funciona. Sempre constrói suas narrativas ou ensaios a partir da perspectiva do indivíduo isolado e incomunicável, como este tem o contato com seu fazer literário, e como o ato de narrar pode alterar a percepção de mundo do homem individualizado. No ensaio em questão, Baricco discute as grandes mutações que seguem do século XIX ao século XXI e seus acarretamentos para a concepção e o status da obra de arte, sobretudo da arte de narrar.

Há muito se discute sobre a mudança que vem sendo instaurada a nível social, político, cultural, ou mesmo humano,

desde o advento do Renascimento e das grandes revoluções europeias, e definitivamente agravada no período posterior às Grandes Guerras. A ideia de coletividade e vida em comunidade é cada vez mais abstrata e intangível para o cidadão, que vem construindo seu pensamento crítico e sua visão de mundo a partir deste contexto histórico que parte do século XIX até os dias atuais.

Um dos fatores definitivos para esta diferença de estilo de vida é a velocidade, sobretudo do fluxo de imagens e de informações que acometem o homem. A velocidade é, segundo Baricco, um dos principais fatores responsáveis pela instauração da barbárie. Apropriando-se do que Benjamin (1996, p. 202) fala a respeito da experiência, que se constrói lentamente na forma da aquisição de algum tipo de saber legítimo, esta por sua vez se dá na vida em comunidade. Baricco cria um panorama que leva em consideração a forma como são estabelecidas as relações sociais entre sujeitos na sociedade do fim do século XX, período em que as técnicas de mídia e comunicação passam por um grande florescimento. A velocidade do fluxo de imagens e de informações que cresce incessantemente resulta na impossibilidade de qualquer tipo de aquisição lenta de experiência. Em relação à deterioração do compartilhamento de experiências, Benjamin afirma:

Qual o valor de todo nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de

estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sornateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda humanidade. Surge assim uma nova barbárie”. (BENJAMIN, 1985, p. 115)

Um fator determinante para o declínio do compartilhamento é o empobrecimento da capacidade de narrar do ser humano. Retomando novamente Benjamin (1996, p. 198), o filósofo afirma que o homem que volta dos campos de batalha da Grande Guerra, referindo-se à Primeira Guerra Mundial, volta empobrecido quanto à sua capacidade de intercambiar experiências. Devido aos horrores que vivenciou, é incapaz de narrar aquilo que viu, sendo afligido por um silêncio cuja origem é o fim da comunhão entre homens, uma vez que este sentimento não pode existir no seio de uma guerra. Aquilo que se vive nesta situação é inenarrável, de modo que o que foi presenciado permanece unicamente com o observador, não podendo ser externado. Adorno (2003, p. 270) afirma que: “Narrar algo significa, na verdade, ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmidade”. Após as grandes guerras, o contexto que se vive é do indizível; não há mais algo de especial a ser dito.

Uma vez estabelecido este paradigma de incomunicabilidade entre indivíduos, alimentado pelo estilo de vida urbano, que se torna cada vez mais presente no âmbito da sociedade industrializada, a situação em que o sujeito exaure suas energias em seu período de trabalho e se recolhe para uma habitação que o isola do resto do mundo ao fim do dia. Assim, progressivamente deixa de haver a vivência de uma experiência de trabalho ou habitação coletiva, o cenário para o aprofundamento desse isolamento se consolida. O já prejudicado intercâmbio de experiências fica ainda mais enfraquecido.

Neste mundo, em que a lógica da convivência humana deixa de ser priorizada, o capital assume um papel protagonista, guiando todas as interações humanas. O homem se mantém trabalhando guiado pelo consumo, pela troca de seu esforço por uma recompensa financeira que lhe possibilite adquirir bens ou usufruir daquilo que a sociedade de consumo lhe oferece. Dessa forma também a narração é transmutada em produto. A arte de narrar sofre sua desvalorização no nível mais profundo quando é moldada para se adequar às necessidades de comércio, quando, deixando de lado seu caráter coletivo, que privilegia a interação humana, é instrumentalizada na forma de algo que possa ser vendido, algo a que o homem exausto de sua jornada de trabalho possa recorrer no fim do dia como forma de anestésico ao peso da rotina. Assim nasce o romance. Goldmann, no livro em que discute amplamente o papel do romance

no mundo moderno, *Sociologia do romance*, afirma que:

Com efeito, a forma romanesca parece-nos ser *a transposição para o plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista nascida na produção para o mercado*. Existe uma homologia rigorosa entre a forma literária do romance, tal como acabamos de definir, nas pegadas de Lukács e de Girard, e a relação cotidiana dos homens com os bens em geral; e, por extensão, dos homens com os outros homens, numa sociedade produtora para o mercado. (GOLDMANN, 1990, p. 16)

A narração deixa de ser parte do processo de construção do saber humano, e se instrumentaliza, o que é adequado aos moldes da sociedade dentro da qual o gênero se desenvolve. Já não há espaço ou tempo para a vivência coletiva entre indivíduos na vida urbana, e do alto de seu isolamento, para suprir sua necessidade de ter contato com histórias e narrativas, recorre à forma que lhe é mais prática, que é a narrativa sob a forma do romance. Em sua dissertação *Em busca do sentido perdido: expressões literárias da queda da experiência moderna no pensamento de Walter Benjamin*, Marcela Figueiredo Cibella de Oliveira, discutindo o que disse Benjamin, afirma:

Em seu pensamento, Benjamin diagnosticou agudamente o processo de quebra da tradição clássica que se efetivou com o surgimento da burguesia

e das sociedades industrializadas no final do século XIX. Em suas palavras, esse processo correspondia a uma queda da “experiência”, que acarretava a perda da vinculação de um patrimônio cultural coletivo, o que só era possível quando os membros de um grupo social compartilhavam o mesmo ambiente de trabalho e estavam ligados ao ritmo das atividades manuais. Era nas especificidades da produção artesanal que as histórias encontravam o espaço e o tempo propícios para serem narradas. E, com elas, a sabedoria ia sendo transmitida oralmente, de geração a geração, permitindo que a rede de experiências fosse tecida. Com a constatação do declínio da experiência na modernidade, Benjamin observou sua substituição pela “vivência”, uma vez que a relação com o “sentido da vida” deixou de se dar imediatamente na coletividade e passou a ser procurada por cada indivíduo no âmbito privado. (OLIVEIRA, 2009, p. 9-10)

E desta forma ocorre a dissociação definitiva entre a narrativa e a experiência. Não se fala mais da construção de uma vivência, apenas de uma busca de sentido instrumentalizada na forma do romance. A construção do saber através da narrativa compartilhada em grupo se dá de forma lenta e artesanal. Aquele que narra suas histórias e compartilha aquilo que sabe deve ser ouvido lentamente, para que se possa assimilar o narrado e, a partir dele, construir alguma forma de saber. De modo oposto se dá a narrativa do romance: a leitura é rápida, não

há qualquer tipo de interação. É uma espécie de narrativa “instantânea”, mais facilmente digerível que se consome para sanar uma necessidade.

Retomando aquilo que Alessandro Baricco diz, é justamente este consumo veloz que caracteriza a barbárie. A vivência, não apenas na narrativa, mas na construção de qualquer experiência, é gradativamente deixada de lado, já que a construção daquilo que Benjamin (1996, p. 204), quando descreve narrar como um ato capaz de construir saberes profundos, define como experiência legítima não pode acontecer em meio a tamanha velocidade. O ensaísta italiano contextualiza o declínio desta experiência falando não apenas da narrativa como obra de arte, mas cita muitos outros contextos de dessacralização, ou seja, de rompimento entre a obra de arte e seu ritual de execução, transformando-a em um objeto pronto para consumo, de fácil digestão.

O autor discute, assim, a contraposição do lento e do artesanal. A narrativa também pode se construir de forma artesanal, como enuncia Benjamin (1996, p. 214) em seu famoso ensaio *O narrador*. O autor também destaca que a experiência que se constrói a partir do narrar ocorre de forma artesanal, de modo avesso ao do romance:

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia

no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. (BENJAMIN, 1996, p. 201)

Muito se discute sobre a relação entre o aparecimento e a consolidação do romance como gênero literário e o conseqüente desaparecimento da narrativa. Segundo Adorno (2003, p. 269), “Esta deve ser a posição do narrador. Ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração”. O romance não deixa de ter a narração como elemento constitutivo de sua fórmula textual, mas sua concepção de narrativa já não é a mesma do passado. Segundo Benjamin, no período que antecede a modernidade, a narrativa era um instrumento de compartilhamento de saberes e experiências, o que deixa de ocorrer quando ela se instrumentaliza para formar um produto mercadológico, o romance.

Mais de uma vez foi feita a distinção entre o romance e a narrativa épica, e como se verifica o narrar em cada um dos gêneros. Se o moderno é o tempo da incerteza, que se expressa através da construção romanesca, gênero que

também se caracteriza pela indefinição, o épico é construído com base em ideias universais, em certezas e saberes incontestáveis. Lukács afirma :

A grande épica dá forma à totalidade extensiva da vida, o drama à totalidade intensiva da essencialidade. Eis por que, quando a existência perdeu sua totalidade espontaneamente integrada e presente aos sentidos, o drama pôde não obstante encontrar em seu apriorismo formal um mundo talvez problemático, mas ainda assim capaz de tudo conter e fechado em si mesmo. Para a grande épica isso é impossível. Para ela o dado presente do mundo é um princípio último; ela é empírica em seu fundamento transcendental decisivo e que tudo determina; ela pode às vezes acelerar a vida, pode conduzir algo oculto ou estiolado a um fim utópico que lhe é imanente, mas jamais poderá, a partir da forma, superar a amplitude e a profundidade, a perfeição e a sensibilidade, a riqueza e a ordem da vida historicamente dada. (LUKÁCS, 2000, p. 44)

O épico faz parte de um passado concluído, de uma temporalidade fechada em si mesma. O texto épico se cercava de saberes e certezas, de modo completamente oposto ao romance. No cerne do romance está o indivíduo que busca um sentido, uma vez que a vivência em comunidade foi deixada de lado. O sujeito romanesco já não vive certeza alguma, o que o leva a se empenhar



em sua busca em direção a si mesmo. Em meio ao turbilhão de informações, característico do que Baricco define como barbárie, período em que há uma progressiva eliminação da distância entre observador e objeto, empreende-se uma busca para se encontrar. Esta incerteza que leva o sujeito a uma busca não poderia ocorrer quando se fala do texto épico: “No mundo épico não há nenhum lugar para o inacabado, para o que não está resolvido, nem para a problemática. Nele, não são permitidas quaisquer passagens para o futuro; ele se satisfaz a si mesmo, não pressupõe nenhum prolongamento e não precisa dele” (BAKHTIN, 1988, p. 408).

Um dos trabalhos de Baricco, seu texto teatral *Omero, Iliade*, de 2004, representa a oposição entre o herói do romance e o sujeito épico de forma bastante oportuna. A peça, que posteriormente foi adaptada na forma de romance, é capaz de ilustrar essa oposição entre épico e moderno à qual nos referimos. No texto, adaptado do teatro para a forma de um romance, os personagens da *Iliada*, de Homero, narram suas próprias histórias da guerra de Tróia. Não existe nenhuma forma de narração onisciente no texto, e os deuses do Olimpo não fazem parte da narrativa. Sabe-se que na épica de Homero, Aquiles é um personagem que se lança para a guerra sem questionamentos. Sabe de seu destino, e ainda assim guerreira destemidamente guiado pelos deuses.

O Aquiles de Baricco, responsável por narrar sua própria história durante a guerra, questiona a todo o momento as razões de estar guerreando. Grande parte

da narrativa gira em torno da resistência do personagem em retornar ao combate. Apesar de sua natureza guerreira, na narrativa de Baricco, ao longo do período em que se encontra afastado das lutas há uma grande reflexão sobre a natureza da guerra e as razões pelas quais homens devem combater. É explorada a natureza feminina de Aquiles que, assim como a das mulheres durante a guerra, que permanecem em suas casas esperando pela volta dos que lhe são queridos, mostra-se presente no personagem. A cada dia tem mais apreço pela estadia em sua tenda a realizar outros afazeres que em nada lembram sua natureza guerreira, pois não vê mais propósito em direcionar suas energias ao combate (BARICCO, 2004, p. 65).

A respeito dessa oposição entre a totalidade e a certeza da épica e as incertezas e heterogeneidade que constituem o romance, Lukács afirma:

Epopéia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade. (LUKÁCS, 2000, p. 55)

Um dos grandes motivos que levam o romance a ser o gênero que melhor

caracteriza o período da modernidade é esta incerteza que carrega consigo. Num mundo fragmentado, em que a experiência comunicativa se encontra prejudicada e o excesso de informações impossibilita a construção de qualquer tipo de certeza, o romance aparece como uma maneira oportuna de agregar o narrar a um instrumento de barbárie. Os moldes antigos já não se adequam à realidade do mundo veloz e individualizado. Não faz sentido falar de certezas e totalidades na época em que alguns dos autores aqui citados, como Adorno, Benjamin e Lukács produziram suas obras, quando havia já um quadro de barbarização cultural. Quando se fala de contemporaneidade, com uma valorização massiva das grandes mídias, a barbárie se torna ainda mais evidente, e qualquer tipo de totalidade ainda mais distante. A cotidianidade moderna, ou mesmo contemporânea, como será possível observar nos períodos próximos à passagem do século, é difusa e incerta, assim como o romance, gênero que floresce e cria raízes nos séculos XIX e XX. A respeito da relação entre o romance e o cotidiano, Antônio Candido, em um dos trabalhos mais relevantes dos estudos literários brasileiros, *Formação da literatura brasileira*, afirma:

Há, no romance, amplitude e ambição equivalentes às da epopéia; só que em vez de arrancar os homens da contingência para levá-los ao plano do milagre, procura encontrar o miraculoso nos refolhos do cotidiano. Mesmo o romance fantástico e tenebroso não

escapa às limitações de tempo e espaço, embora as distenda até a fantasia; reciprocamente, a descrição minuciosa e fiel do “pedaço da vida” recebe nele um toque de fantasia inevitável [...] (CANDIDO, 1997, p. 430)

As constatações de Antônio Candido, assim como as de outros autores e pensadores brasileiros ajudam a compreender, a partir do cenário social nacional, como se dá a adequação do romance ao mundo moderno. Existe algo interessante a se notar na formação da sociedade brasileira e sua relação com o gênero romanesco quando esta é comparada com a europeia. Lukács (2000, p. 14) defende que o romance nasce a partir do mundo da decadência burguesa. A sociedade em que o romance toma forma é uma sociedade que vem se desenvolvendo em muitos séculos de história europeia, diferentemente do que acontece no Brasil, que é uma nação jovem. Com o pouco tempo de existência, torna-se difícil a consolidação de uma classe burguesa, e sobretudo a decadência desta classe, de modo que o romance brasileiro cria raízes a partir de outros paradigmas. O “miraculoso no cotidiano” de que Antônio Candido fala se verifica no Brasil a partir da inserção do arcadismo e segue até o romantismo, culminando na obra de Machado de Assis. Talvez justamente pelo momento de formação de identidade nacional, o romance encontre um terreno tão propício para seu desenvolvimento:

E como, além de recurso estético, foi um projeto nacionalista, faz do romance verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país. A nossa cultura intelectual encontrou nisto um elemento dinamizador de primeira ordem, que contribuiu para fixar uma consciência mais viva da literatura como estilização de determinadas condições locais. O ideal romântico nacionalista de criar a expressão nova de um país novo encontra no romance a linguagem mais eficiente. Basta relancear em nossa literatura para sentir a importância deste, mais ainda como instrumento de interpretação social do que como realização artística de alto nível. Este alto nível, poucas vezes atingido; aquela interpretação, levada a efeito com vigor e eficácia equivalentes aos dos estudos históricos e sociais. (CANDIDO, A. 1997, p. 432)

Apesar de o cenário inicial ter uma dinâmica diferente daquela que se encontrava na Europa, o romance é capaz de fixar suas raízes também no Brasil. A motivação europeia se dava com base em uma série de movimentos filosóficos e pensamentos que se desenvolvem e se agravam com a chegada das grandes guerras. Fala-se do isolamento do sujeito e do rompimento da capacidade de se comunicar entre os homens, e de como o movimento de urbanização foi responsável pelo agravamento deste cenário. Em alguma medida, este espírito europeu do homem isolado resultante da expansão e posterior declínio da classe burguesa se faz presente na ex-colônia portuguesa, mas a

natureza motriz do romance por aqui é outra. Está muito mais intimamente ligada à ideia da formação de uma identidade nacional e ao reflexo moral daquilo que surgia na sociedade. Um dos exemplos é a descrição de Antônio Candido da moral burguesa de Macedo ao escrever seu romance *A moreninha*. Por trás do romance existe um pensamento patriarcal e escravista que se incorpora na forma do gênero literário. Desta forma, o romance figura como um elemento moralizador no século XIX, valendo-se de sua natureza indefinida para a construção de um novo cenário imagético nacional:

Uma espécie de bastardinho brilhante, sem tradição nem regras, perigosamente festejado pela curiosidade popular. A esta devemos possivelmente um forte estímulo ao seu desenvolvimento, um apoio à imaginação dos escritores, que iam sentindo a eficácia e a modernidade do novo instrumento. Os homens de respeitabilidade, estes o admitiam como divulgação amena dos bons princípios. (CANDIDO, A. 1997, p. 438)

Outro pensador brasileiro, discípulo de Antônio Candido, o autor Roberto Schwarz também reflete sobre nossa sociedade, sua relação com o pensamento burguês e o desenvolvimento romanesco. O autor propõe a ideia da existência de um paradoxo na sociedade brasileira em relação à existência do pensamento burguês: ao mesmo tempo em que existe o pensamento da burguesia, cujo

principal objetivo é o lucro, como exposto em seu famoso texto *As ideias fora do lugar*, existe a escravidão, que se guia pelo paradigma daquilo que o autor chama de *favor*, seguindo uma lógica que nega os princípios burgueses. O autor afirma: “Era inevitável, por exemplo, a presença entre nós do raciocínio econômico burguês – a prioridade do lucro, com seus corolários sociais – uma vez que dominava no comércio internacional, para onde a nossa economia era voltada” (SCHWARZ, 2000, p. 14). Fica claro, portanto, que não nega o pensamento burguês, a partir do qual se constrói o pensamento romanesco. A lógica burguesa é uma lógica racionalizada que visa o lucro. Uma vez que o lucro é o principal objetivo da produção de qualquer objeto, inclusive artístico, seu valor como objeto de apreciação e observação dá lugar ao valor mercadológico. O romance, como gênero que emula a narrativa, uma vez elemento vivo cujo desenvolvimento se dava em um processo de vivência entre pessoas que compartilhavam histórias e saberes, passa a ser objetificado, transformado em algo cujo propósito principal é o lucro. Quanto à negação das ideias burguesas liberais e o escravismo, Schwarz afirma que:

O escravismo desmente as ideias liberais; mais insidiosamente o favor, tão incompatível com eles quanto o primeiro, as absorve e desloca, originando um padrão particular. O elemento de arbítrio, o jogo fluido de estima e auto-estima a que o favor submete o interesse

material, não podem ser integralmente racionalizados. (SCHWARZ, R, 2000, p. 16)

Enquanto o pensamento burguês sempre deixou claro que existiam diferenças entre os que produziam e os que detinham os meios de produção, seguindo aquilo que define a ideologia marxista, no Brasil a relação entre senhor e escravo se baseava no favor, isto é, uma relação de suposta cordialidade em que não existe um lado explorado, como Schwarz aponta com precisão:

[...] no contexto brasileiro, o favor assegurava às duas partes, em especial à mais fraca, de que nenhuma é escrava. Mesmo o mais miserável dos favorecidos via reconhecida nele, no favor, a sua livre pessoa, o que transformava prestação e contraprestação, por modestas que fossem, numa cerimônia de superioridade social, valiosa em si mesma. Lastreado pelo infinito de dureza e degradação que esconjurava – ou seja a escravidão, de que as duas partes beneficiam e timbram em se diferenciar – este reconhecimento é de uma convivência sem fundo, multiplicada, ainda, pela adoção do vocabulário burguês da igualdade, do mérito, do trabalho, da razão. Machado de Assis será mestre nestes meandros. Contudo veja-se também outro lado. Imersos que estamos, ainda hoje, no universo do Capital, que não chegou a tomar forma clássica no Brasil, tendemos a ver esta combinação como inteiramente

desvantajosa para nós, composta só de defeitos. Vantagens não há de ter tido; mas para apreciar devidamente a sua complexidade considere-se que as ideias da burguesia, a princípio voltadas contra o privilégio, a partir de 1848 se haviam tornado apologetica: a vaga das lutas sociais na Europa mostrara que a universalidade disfarça antagonismos de classe. (SCHWARZ, R, 2000, p. 18-19)

O autor demonstra, desta forma, como, apesar de o favor se contrapor à lógica burguesa, ainda existem os antagonismos de classe, característicos da sociedade europeia. Apesar da ausência dos valores burgueses, ainda existe um cenário propício para a comercialização do romance como elemento moralizador desta sociedade escravista. Como na Europa, o romance se mostra como gênero propício para explicitar os valores de seu local e tempo de produção. Por mais que o paradigma inicial tenha pontos de divergência, nos dois contextos o gênero se apresenta como aquele que melhor dialoga com seu contexto de produção. Num mundo em que a comunicabilidade e a interação entre pessoas se baseia na lógica mercadológica, a arte de narrar continua a se fazer presente, mas não mais no seio da comunidade, como se deu em tempos passados. Narra-se a partir do já citado paradigma levantado por Adorno: o romance depende da narração, e ao mesmo tempo é um dos grandes responsáveis por sua morte. A narração pura, com objetivo de edificar e construir alguma forma de saber já não

é possível, de modo que o romance como objeto artístico dos tempos de barbárie resulta como a alternativa mais próxima da realidade.

Tendo este cenário em vista, ficam claros os motivos pelos quais o romance triunfa como grande gênero da modernidade. O gênero tem como uma de suas principais características o declínio da narrativa; se Benjamin (1996, p. 203) afirmava que a arte de narrar em sua época estava em declínio, a situação se aprofundou ainda mais nos dias de hoje, sendo a forma textual que melhor se constrói a partir dos fragmentos desta arte. É o gênero do declínio por definição. Somente existe porque a arte de narrar declina, e seu modo mais apto de continuar existindo é na forma do romance. Bakhtin afirma:

O romance não é simplesmente mais um gênero ao lado de outros. Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos. Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são concebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar – melhor ou pior – às suas novas condições de existência”. (BAKHTIN, 1988, p. 398)

Portanto, seja na barbárie sobre a qual Alessandro Baricco fala, um cenário

de incomunicabilidade e superficialidade, seja no mundo da burguesia europeia decadente de Lukács, ou no Brasil escravista do favor de Roberto Schwarz, o romance é o gênero textual que melhor se adapta a esta realidade difusa e fragmentada. Em todos estes contextos, o motivo principal da existência do gênero se faz presente: o declínio da experiência. A experiência legítima se constrói a partir do compartilhamento através da narrativa, e o romance nasce a partir de nossa busca por uma nova maneira de estarmos em contato com o narrar. No mundo que se constrói a partir dos séculos XIX e XX, a busca do homem por experiências e por si mesmo é um elemento constante, e que nos dias de hoje se acentua gradativamente. Desta forma, o romance demonstra ainda ter espaço para desenvolver-se. O mundo moderno que lhe deu origem parece estar longe de ser concluído, assim como o próprio gênero.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. Trad. e apresentação de Jorge M.B de Almeida. São Paulo: Duas cidades, 2003.

*La leggenda del pianista sull'oceano*. Giuseppe Tornatore. Produção de Francesco Tornatore. Itália: Medusa Film, 1998, 1 DVD.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética*. Tradução de Aurora. F. Bernardini et al. São Paulo: UNESP, 1988. p. 397-428.

BARICCO, A. *I barbari: saggio sulla*

*mutazione*. Milano: Feltrinelli, 2008.

\_\_\_\_\_. *City*. Milano: Feltrinelli, 1999.

\_\_\_\_\_. *Mundos de vidro*. Tradução de Elia Ferreira Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. *Mr Gwyn*. Milano: Feltrinelli, 2011.

\_\_\_\_\_. *Oceano mare*. Milano: Feltrinelli, 1994.

\_\_\_\_\_. *Omero, Iliade*. Milano: Feltrinelli, 2004.

\_\_\_\_\_. *Questa storia*. Milano: Feltrinelli, 2005.

\_\_\_\_\_. *Senza sangue*. Milano: Feltrinelli, 2002.

\_\_\_\_\_. *Tre volte all'alba*. Milano: Feltrinelli, 2012.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BENJAMIN, W. O narrador. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica. Arte e política*. Obras escolhidas. São Paulo: Perspectiva. 1996, p. 197-222.

CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 8.ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia 1997. v.I.

GOLDMANN, L. *A sociologia do romance*. Tradução de Álvaro Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

OLIVEIRA, M. F. C. *Em busca do sentido perdido: expressões literárias da queda da experiência moderna no pensamento de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, 2009. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica do Rio



de Janeiro – PUC.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*:  
forma literária e processo social nos  
inícios do romance brasileiro. São Paulo:  
Liv. Duas Cidades/ Editora 34, 2000.

# Para além- mar: um Panorama da formação social política cabo- verdiana em O testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo, de Germano Almeida

Girlane Araújo Braz da Rosa Sousa

Possui graduação em Letras - Espanhol pela Universidade de Vassouras (2012). Atualmente é professora de língua portuguesa - Secretaria de Educação de Araruama, Especialista em literatura brasileira (UERJ) e Mestranda em Estudos literários (UERJ). E-mail para contato: gi.ali.rj@gmail.com

**RESUMO:** Desde sua independência, ocorrida em 5 de Julho de 1975, a República de Cabo Verde adotou uma postura cautelosa sobre o pragmatismo político, evitando os confrontos armados que eclodiram por todo o continente africano, dando ao mundo uma imagem de simpatia. No entanto, a sua literatura cumpriu o papel de apresentar as problemáticas da seca, miséria e sofrimento da nação cabo-verdiana, sociedade que se formou durante o período pré e pós-independência. Já a outra parte da literatura ocupou-se de apresentar os tipos sociais que constituíram a sociedade burguesa durante este período. O presente artigo tem como função estabelecer um novo olhar sobre a formação social de alguns tipos redesenhados por Germano Almeida em sua obra *O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo*, promovendo reflexões sobre a composição social, relacionada ao mundo de aparências e o uso das sátiras para revelar estas personagens, costumes e características urbanas da ilha. Contrastando com os assuntos abordados pelo movimento literário, *Claridade*, focado no campo, secas e fome. Direcionaremos este recorte para uma percepção dos envolvidos nesta sociedade, representados pelos personagens da obra em questão.

## Introdução

O presente trabalho tem como intuito estabelecer perspectivas sobre a formação social no livro de Germano Almeida, *O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo*, que retrata um período

## O TESTAMENTO DO SR. NAPUMOCENO DA SILVA ARAÚJO

de reflexões e transformações políticas na sociedade cabo-verdiana, lançando um olhar crítico na estrutura social do país. Com o auxílio de algumas leituras sobre a obra, o estilo do autor, a formação social da nação e os movimentos que antecederam o lançamento do livro, o suporte teórico se baseará nos pesquisadores e teóricos QUEIROZ (2007), MENDES (2014), FERREIRA (1977), HALL(2006) e nas interpretações da própria narrativa de ALMEIDA(1996), observando o comportamento das personagens, em particular um olhar para o Sr. Napumoceno.

Para tanto, iniciaremos com a própria fala do autor Germano Almeida em uma entrevista concedida após um festival literário realizado em Cabo Verde no ano de 2017, quando é questionado sobre a situação política do país. Ele relata a sua insatisfação perante o cenário social. “A corrupção tomou conta da sociedade cabo-verdiana” (ALMEIDA, 2017). Mesmo o comentário sendo realizado muito tempo depois do lançamento do livro, certos costumes não sofreram muitas mudanças para Germano Almeida, tanto que vários desses atos corruptos são abordados na obra O testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo, com a ascensão da burguesia no período da pré-independência e durante a instituição do partido único no país, recentemente independente. Além disso, os interesses pessoais se revelam acima do bem-estar da população no período relatado na obra ficcional, que sofria com a miséria e a seca, atualmente não é tão diferente.

A narrativa tem como cenário a sociedade de Cabo Verde, em particular uma figura expressiva, o comerciante Napumoceno da Silva Araújo, homem rico, livre de qualquer julgamento social, pois passava à sociedade a imagem de incorruptível, tanto que em seu enterro a cidade se compadece com a morte do ilustríssimo senhor. Porém, é com o falecimento de tal personagem que são desvendados segredos obscuros e perturbadores desta figura social incorruptível.

Napumoceno assume o papel de personagem principal, e por vezes, narrador e representante da sociedade que está sendo constituída na nova Cabo Verde, no período da pós-independência, narrando todos os percalços da sua vida e por vezes compartilhando a narração com outras vozes que marcam o romance.

Desde sua chegada à ilha de São Vicente, com a ambição de alcançar sucesso financeiro acima de qualquer coisa até seus últimos dias, o comerciante representa o sistema migratório que acontecia nas ilhas. Ao encerrar sua vida sozinho e descontente, por não ter aproveitado o amor de uma família, Napumoceno relata todos os meios legais ou não para obter sua fortuna, renunciando ao que é lícito socialmente ou até a seus próprios sentimentos e desejos para manter a vida social intacta. Como no episódio em que se apaixona por D. Joia, mulher bem sucedida financeiramente e que provoca uma paixão avassaladora no

personagem, porém ele descarta o amor para se candidatar a vereador. Como no fragmento abaixo:

Assim, quando finalmente teve tempo para escrever à D. Jóia já se lhe tinham varrido da memória as bonitas cartas pensadas sobre o mar e apenas pôde escrever que ia candidatar-se a vereador e muito gostaria que ela estivesse em S. Vicente para votar nele. A carta, porém, foi devolvida, D. Jóia já partira para as Américas. (ALMEIDA, 1996, p.28)

Para Napumoceno o que importava era o *status* político e social, que a posição de vereador lhe traria, o amor de D. Joia era irrelevante próximo ao que alcançaria se tornando um homem da política, seus negócios poderiam ganhar notoriedade, além do prestígio social. Assim, na leitura de seus capítulos sem título e parágrafos longo, Germano Almeida provoca no leitor uma reflexão sobre valores, virtudes e poder como traços da natureza humana.

Sua grande oportunidade apresentou-se diante de uma compra de guarda-chuvas, na qual um zero fez toda a diferença e resultou em dez mil peças, no entanto, Napumoceno ainda criticou o funcionário dos correios, pelo erro que ele mesmo cometeu. Porém, foi através deste equívoco que se iniciou a sua fortuna: aproveitando-se de uma chuva torrencial, jamais ocorrida em Cabo Verde, vendeu todos os guarda-chuvas e adquiriu um considerável capital.

Em cada capítulo tomamos conhecimento de alguns personagens que serão relevantes para o desenrolar da história. Destacaremos aquelas que representam elementos da sociedade, com suas especificidades e costumes, revelando que o autor prioriza os que constituem o elemento social na narrativa.

Carlos - sobrinho de Napumoceno originário de S. Nicolau. Assim como o tio, sai da ilha para alcançar fortuna em outro lugar. Apesar de ser o único herdeiro legítimo, é deserdado devido a uma situação de traição em relação ao tio. Quando se vê sozinho, longe de manter as aparências, Carlos exprime o que realmente sente sobre o ele, porém não desconfia que estivesse sendo gravado pela secretária eletrônica de Napumoceno. Que ao retornar ouve e deserda o sobrinho.

Maria da Graça - filha de Napumoceno com a empregada de limpeza Maria Chica. É herdeira de Napumoceno, tendo sido criada sem o saber. É fruto de um dos relacionamentos ocultos do comerciante e, por ser filha da empregada, é mantida em segredo para não prejudicar a imagem do milionário.

Maria Chica - empregada de limpeza de Napumoceno que fica grávida após ser usada por ele. Com a gravidez indesejada, retira-se do trabalho e vai viver em Lombo de Tanque com uma pensão atribuída pela empresa Araújo Ltda.

No capítulo II, o narrador apresenta algumas excentricidades de Napumoceno como o *fato* que guardava na dispensa

e ordenou que o colocassem para seu sepultamento, semelhante a uma mortalha, assim como a música de Beethoven, que a banda local desconhecia. Para satisfazer os desejos do falecido, Carlos levava um gravador e alto-falantes para tocar a tão desejada canção de seu tio.

Outras faces são reveladas sobre o Sr. Napumoceno como o caso com a empregada D. Chica: em um primeiro momento, utiliza da força masculina e da influência que possui para estuprar a empregada, o que ao longo do tempo torna-se algo natural, pois Maria Chica considera importante servir ao seu patrão em tudo. Como é confidenciado por ela a Maria das Graças, em uma das cenas mais marcantes da obra, observamos que o autor direciona a crítica para os abusos de poder recorrentes na sociedade burguesa:

(...) ela Maria Chica não entendeu logo, não imaginava uma coisa daquelas num senhor de posição na sociedade e também de tanto respeito, mas ele aproximou-se dela e disse qualquer coisa parecida com desculpa-me e agarrou-a e dobrou-a sobre a secretária, ela lutou, disse larga-me senão eu grito!, e ao mesmo tempo sentia-o a esforçar-se para lhe levantar as saias que ela conseguira prender entre as pernas, mas dobrada sobre a secretária de mogno que era tão forte e pesada que nem rinchou nem se deslocou, ela sentiu as costas a começarem a doer-lhe e então fez um jeito para ficar melhor e ele aproveitou e conseguiu

abrir-lhe as pernas e levantar-lhe as saias enquanto ela lhe dava socos na cabeça e, voltando a sorrir, ela diz que ele nem parecia sentir os socos dela, tão desatinado estava, e afastou-lhe as calcinhas para o lado e ela só se lembrou de dizer-lhe vai rasgá-las!(...)  
[ALMEIDA, p.32-33, 1996]

Em muitos momentos é colocado o caráter do Sr. Napumoceno, e seus interesses econômicos e políticos acima do bem-estar dos outros, como no episódio da cheia em que se aproveita para vender guarda-chuvas, e “doar” a cal para os mais necessitados sem nenhum interesse por isso.

Um fato misterioso da narrativa é a presença de Adélia, personagem que se tornara a paixão do Sr. Napumoceno. Ele dedica cadernos à história com Adélia e seu romance tardio, que despertou nele uma busca da sua origem em São Nicolau.

Com a presença de Adélia no testamento, Maria das Graças vai à procura desta mulher misteriosa e encantadora, para entregar-lhe o livro destinado por Napumoceno. Porém, as tantas investidas dela e do Sr. Américo não conseguiram realizar o desejo do falecido, e na narrativa permanece o suspense, se realmente existiu esta mulher ou era fruto do pensamento do Napumoceno. Este recurso utilizado por Germano provoca no leitor a sensação de que o texto precisa ser completado, com as diversas lacunas que deixa nesta história entrecortada, reconstruída pelo seu próprio ator.

O discurso literário apresentado pelo autor Germano Almeida vai além de revelar as temáticas de emigração e secas, como abordava os “Claridosos”, ele direciona os leitores pela veia humorística a fim de satirizar o período pós-independência e a formação social cabo verdiana. Portanto, privilegia o espaço discursivo da narrativa, pela via ficcional assim como a crítica aos comportamentos de certas camadas sociais do país.

### Germano: o Contador de Histórias

Germano Almeida, cabo-verdiano da ilha de Boa vista, nascido em 1945, advogado por formação, cofundador de uma expressiva revista *Ponto & Vírgula* e um exímio contador de histórias de seu povo. Autor de mais de 12 romances que expressam o retrato social de Cabo Verde, desenha um panorama do arquipélago, antes não realizado pelos movimentos anteriores, com bastante humor e sátiras. Oferecendo os contrapontos entre os assuntos sérios da sociedade e o humor, o autor rompe com as temáticas dos “claridosos”, grupo de intelectuais, e direciona sua lente para a composição da sociedade.

Em seu romance *O testamento do Sr Napumoceno da Silva Araújo* (1989), somos apresentados à vida do comerciante da cidade de Mindelo, referência social, que escreve um verdadeiro livro de memórias de 387 laudas com função de testamento, trazendo o olhar para trás dos fatos da vida. Contudo, essas memórias não são completas, porque ao mencionarmos o que aconteceu, acrescentamos e modificamos

o discurso, então não há como se provar a veracidade dos acontecimentos. No decorrer da narrativa alguns fatos são mostrados e revelam aos poucos a essência da classe social que Napumoceno representa.

Nas páginas de seu testamento, Napumoceno relata sua vida desde a infância pobre até o enriquecimento através do trabalho ou da esperteza, encaminhando o leitor a detalhes de sua vida, como relacionamentos amorosos, comerciais e políticos, o que chocaria a sociedade mindelense e esboçaria o panorama da composição social de Cabo Verde, no período do processo de independência do país.

A narrativa relata a influência que a leitura do testamento provoca na vida dos que o leem, em particular de Maria das Graças, filha bastarda, e de Carlos Araújo, sobrinho ambicioso, na medida em que são descortinados os segredos de cada um. É com um enredo conflituoso e cômico que Germano Almeida enriquece a literatura nacional e inaugura um grande momento dos romances cabo-verdianos que até o projetou para a indústria filmica em 1996, ganhando as salas de cinema com uma obra aclamada pela crítica.

### Além dos “Claridosos”

A Revista literária *Claridade* foi fundada em Mindelo em 1936 por Manuel Lopes, Baltasar Lopes da Silva (que usou o pseudônimo poético de Osvaldo Alcântara) e Jorge Braga, com o intuito de emancipação cultural e literária



de Cabo Verde. Dando início a reflexões socioeconômicas e políticas sobre a ilha de maneira discreta, a revista assumiu atitudes neorrealistas de identificação da nação cabo-verdiana, oferecendo aos leitores a imagem da Cabo Verde afundada em desgraças naturais..

O movimento não só revolucionou a forma de se expressar da literatura cabo-verdiana, como também deu início a uma fase de contemporaneidade linguística e estética, valorizando a oralidade e a língua local, o crioulo. Do ponto de vista ideológico e político, afastou a influência dos cânones portugueses, procurando a consciência coletiva e elementos da cultura cabo-verdiana que há tempos eram sufocadas pelo colonialismo português.

Este movimento de emancipação cultural e política desencadeou e instituiu na burguesia liberal o desejo de homogeneizar a diversidade étnica das ilhas, através da instituição escolar. Era a partir desta que as pessoas seriam alfabetizadas e esclarecidas para uma consciência geral, preparadas para reconhecer a cultura do arquipélago e se reconhecer como parte dela, era o começo, talvez, da criação da literatura nacional.

Imersos nesta realidade do povo das ilhas, os “esclarecidos” preocupavam-se com a situação precária da população, com altos índices de mortalidade ao longo dos anos, miséria, fome e principalmente com a administração dos portugueses, desinteressados destes problemas, durante o regime fascista de Salazar.

O “farol” que projetou a literatura de Cabo Verde ao mundo se deu através de uma revista realista e moderna,

procurando combater a situação política de uma forma mais discreta, já que a PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) que aterrorizava a todos que eram contrários ao regime de Salazar, combatiam de forma agressiva qualquer expressão de crítica ao governo. Mesmo com apenas 9 números lançados, a revista *Claridade* foi fundamental para a construção literária e política cabo-verdiana, pois foi precursora de movimentos relevantes a sociedade atual e de reconhecimento da própria nação.

Contudo, era necessário após a independência do país que se reformulasse a literatura nacional e que se tornasse mais incisiva ao poder público. Agora não seriam contadas apenas misérias, secas e o sofrimento da população de maneira discreta, era necessário explorar os elementos destas problemáticas: o povo e seus governantes.

O conceito da *Claridade* é substituído pelo conceito da geração seguinte da *Certeza*, de 1944, que, sob a influência do Neorrealismo português, do romance regionalista nordestino brasileiro e da introdução de uma visão dialética marxista, adentra por uma concepção nova do coletivo (TUTIKIAN, 2008). E juntamente a outras publicações como: *Cabo Oficial* (1949), *Suplemento Cultural* (1958), *Seló* (1962), *Raízes* (1977) e a *Ponto & Virgula* (1983), que contribuem para o desenvolvimento cultural do arquipélago com uma literatura próxima a nação cabo-verdiana. Porém, não destitui o papel influenciador da Revista *Claridade* na produção literária, como diz o próprio Germano Almeida:

[...] É verdade que continuamos a dormir à sombra dos louros da ‘Claridade’, como se isso nos bastasse. Não tentamos ultrapassar, continuar a experiência ‘claridosa’. E nem houve ruptura entre essa geração e as actuais; a viagem literária que eles fizeram fila eu 50 anos depois, veiculado a um meio mais urbano... ( ALMEIDA, 1998, apud, TUTIKIAN, 2008, p.64)

É neste cenário de experimentações temáticas que tomamos conhecimento de Germano Almeida, abordando temas como: hipocrisia, globalização, valores pessoais em suas narrativas. O autor não rompe com os preceitos "claridosos", todavia aborda outras temáticas em espaços urbanos e se distancia do campo, da miséria e da seca. Almeida narra a Cabo Verde urbana, da burguesia em ascensão e das influências internacionais. Como é observado no fragmento da obra:

Carlos disse à Maria da Graça que sem dúvida houvera dois Napumocenos: um d’aquém América e outro d’além América. Mas acho que gostava mais do outro, daquele antes de conhecer a América. Porque quando voltou, até carro novo ele trouxe argumentando que um carro na América tem uma vida útil de dois anos e conservá-lo mais tempo é deitar dinheiro fora. Mas não teve coragem de vender o Ford verde, deixou-o a apodrecer na garagem. Aliás, ele nunca se desfazia de nada. A sua teoria era guarda o que não te serve, encontrarás o que precisas. No

fundo, no fundo, nunca deixou de ser um pobre homem de S. Nicolau. (ALMEIDA, 1996, p.35-36)

A vida íntima relatada no testamento de Napumoceno contrasta com o conhecido pela cidade. As máscaras caem e o verdadeiro Napumoceno, cheio de vícios e defeitos, é revelado por ele mesmo em seu testamento. Influenciado pelo capitalismo, após uma viagem aos Estados Unidos da América, se considera “dono” das ideias do sobrinho e atribui a si o crescimento da empresa. O autor insere temas universais como a globalização e a influência americana na sociedade da ilha, como automóveis mais avançados, literatura americana, ao chegar o ponto de comparação de histórias de vida com personagens importantes, por exemplo, Lincoln.

A Cabo Verde que é capaz de rir de si e do outro, não se esquecendo de refletir sobre as problemáticas, se revela na narrativa, seja por uma crítica social ou política, como observamos neste trecho, que de maneira cômica fala da repressão pela polícia Salazariana.

### Formação social de Cabo-verde

Para compreender melhor a formação da sociedade e o “boom” da literatura cabo-verdiana, é necessário que se faça a leitura do panorama social do país. Desde a descoberta de Cabo Verde, a população luta para permanecer viva seja pela ordem natural com a falta de chuvas, levando a uma minguada agricultura à falta de pasto

e às condições políticas desfavoráveis que não privilegiavam os interesses do povo. Assim, o processo emigratório era recorrente para alcançar sucesso financeiro e condições de sobrevivência. Muitos saíam de suas ilhas para procurar oportunidades em cidades mais lucrativas ou até no continente europeu. É assim que o personagem Napumoceno chega a Mindelo, buscando a riqueza.

Carrera (1984), em suas pesquisas sobre a nação cabo-verdiana, diz que de alguma forma os habitantes das ilhas também foram responsáveis pelos problemas. As condições naturais já não eram favoráveis e, pela necessidade de conseguir lenha para consumo doméstico, desmatavam e não replantavam a vegetação. Com isso, empobreciam o solo, ficando sujeitos a deslizamentos quando chovia torrencialmente ou à infertilidade. Esta combinação de fatores e o descaso dos governantes aumentaram as crises na sociedade cabo-verdiana. Todos os problemas foram agravados com o surgimento de epidemias que dizimaram a população no período de 1890 a 1950. Porém, parte da população conviveu com essa realidade calada ou se estabeleceu nos países europeus fugindo da miséria.

Contudo, os acontecimentos deste povo não abalaram a nação forte, digna e admirável do além-mar que se constituiu. Tanto que Germano Almeida e outros escritores contaram os segredos, costumes, paisagens e vislumbraram este povo tão nobre em meio aos problemas. É o que ocorre no romance através de Napumoceno retratando não só a

sociedade burguesa cabo-verdiana, mas também os comportamentos sociais em geral, independente da nação, composta de sujeitos fragmentados e preocupados com a aparência social. A narrativa explora os tipos presentes em qualquer cultura, seres corruptos, falsos, manipuladores, mas com a lente voltada para a sociedade cabo-verdiana.

Assim o autor caracteriza as personagens e nos faz vislumbrar a conexão entre a realidade social ao texto ficcional, como veremos na citação abaixo:

a crer que o autor, ao escrever este romance em particular, estaria movido pelo intuito de esboçar, através da sua obra, um quadro crítico da realidade em que vivia, apontando “problemas”(corrupção, promiscuidade etc.) a partir da análise dos quais se vislumbram soluções possíveis” (MARCOS e QUEIROZ, 2010, p. 4)

Sendo assim podemos observar no discurso crítico da sociedade local que:

Transpondo a realidade para a ficção, o autor através da personagem principal, Napumoceno da Silva Araújo, dá-nos a conhecer os aspectos sociais e políticos de Cabo Verde num período de grande agitação antes e depois de 25 de Abril de 1974, período marcado pela ocorrência de mudanças profundas naquela sociedade, nomeadamente a independência que teve lugar a 5 de

Julho de 1975. (GUERREIRO, 1998, p. 44)

Observando por este sentido, o discurso do narrador exerce um poder crítico sobre o que é revelado pela sociedade local e seus hábitos, como veremos a seguir:

São Vicente é uma ilha de povoamento recente, feito com recursos aos naturais das outras ilhas que a seca, a falta de trabalho e outras misérias forçaram a migração. Ora essas criaturas abandonam ilhas de fortes tradições próprias e já com enraizadas formas de estar no mundo para de repente se lançarem num espaço não só agreste como também relativamente hostil e onde, para sobreviver, são obrigados a miscigenar diferentes culturas regionais com o conseqüente prejuízo de nenhuma delas ser suficientemente majoritária para se impor. É esta circunstância, mais a ausência de uma ancestral ligação a esta terra, que faz do homem de São Vicente um ser leviano e fluido... (ALMEIDA, 1996, p. 63)

Ou

Mas como se tudo isso já não fosse suficiente, a população que habita esta ilha viu-se, logo no início do processo de formação daquilo que poderia vir a ser uma *sui generis* cultura regional, submetida e influenciada por uma outra cultura, a inglesa, não só

poderosa como rígida e dominadora e que por isso mesmo passou a ser o ponto de referência essencial para todo residente desta ilha, sem prejuízo, bem entendido, da constante passagem de outras formas culturais estrangeiras menos notórias mas nem por isso menos marcantes, e a conseqüência de tudo isto é na verdade de o homem de São Vicente ser o mais inautêntico de Cabo Verde.” (ALMEIDA, 1996, p. 64)

A hipocrisia de uma sociedade que vive de aparências, apresentada por um narrador que penetra no íntimo das personagens, como vemos neste trecho: "Carlos fez das tripas coração e inventou forças para um sorriso e um porra para toda essa merda!" (ALMEIDA, 1996, p. 2). Tal mal-estar se dá após o possível herdeiro perder as possibilidades de controlar a fortuna do tio com aparecimento da filha bastarda, Maria das Graças. Neste momento o leitor conhece as verdadeiras intenções de Carlos, que assim como o tio desejava adquirir fortuna, mesmo que fosse pelas espertezas da vida.

A ligação das personagens com o narrador é muito forte dentro do universo diegético, dado que por diversas vezes estabelece com elas ligações, emite juízos de valor a seu respeito, ou formaliza ainda enunciados que funcionam como elos de ligação” (GUERREIRO, 1998, p. 79).

O autor direciona o foco para Carlos, representante da família que se mostra outro diante dos problemas, da estrutura familiar falida e protecionista e que dá o tom da narrativa a que corresponde o que se mostra à sociedade e o que é ocultado, visto que:

O espaço social no Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo, oferece-nos um quadro dinâmico da cidade de Mindelo, ambiente onde as personagens se movem e que está organizado como um todo socialmente funcional. A estrutura familiar, através dos chamados laços de sangue e que se articula na obra através das personagens Carlos e Napumoceno, seu tio, conferem um carácter de proteccionismo e abnegações mútuas, normalmente presentes no conceito da família tradicional. Também as estruturas comerciais de Mindelo, onde não faltam referências ao contrabando, e a sua ligação ao Porto Grande, constituem uma verdadeira instituição social, em torno da qual se orientam grande parte das acções e onde prevalecem os interesses individuais. As organizações políticas, nomeadamente nas referências ao PAIGC e à Câmara Municipal, a cuja verificação Napumoceno ascendeu, são estruturas em torno das quais, se desenham os contornos de vários contextos políticos, arquitetando ideias, vaticinando-se futuros e estabelecendo-se comparações com organizações externas, nomeadamente quando Napumoceno compara o poder municipal de Cabo Verde ao poder municipal da América. São os

vários empenhamentos e/ou retrações de Napumoceno que permitem avaliar os vários momentos da vivência política num dado momento em Cabo Verde. (GUERREIRO, 1998, p. 76-77)

Carlos era um homem bem apessoado e tinha consciência de que o fato preto lhe realçava a figura de homem dinâmico e empreendedor que a praça comercial já conhecia. Mas queria aproveitar a solenidade do acto para afirmar-se perante o público mindelense não só como o justo herdeiro de um nome honrado, mas também como a pessoa certa à frente dos destinos da velha Ramires-Araújo, Ltda., que já sonhava como a maior firma da cidade. (ALMEIDA, 1996, p. 6)

Estes fragmentos dão conta da proposta da literatura de Germano Almeida de captar traços da realidade social a fim de levar a uma visão crítica da sociedade através da literatura, porém, não se esquecendo dos traços de humor e sátira. Sendo assim, a obra literária de Germano Almeida transmite o olhar sociocultural de Cabo Verde.

### O humor como viabilizador da crítica

Entendemos que a incidência do humor é um viabilizador da crítica social da narrativa, o personagem Napumoceno assume características da sociedade excludente e desigual como um anti-herói, com problemas de carácter, moral duvidosa e cheio de articulações e

estratégias que resultam em seu benefício próprio em vários episódios. Procurando adquirir prestígio frente à política ou quando burlou as taxas alfandegárias para obter lucro financeiro, em cada fato aqui citado o autor Germano Almeida utiliza do cômico para mostrar a importância que as aparências possuem em cada sujeito e que são comuns a cada pessoa presente na sociedade.

Estas manifestações revelam a natureza do indivíduo Napumoceno, sua ambição e representatividade da sociedade desigual. Almeida expõe os fatores sociais e econômicos através de armas estilísticas e de efeitos de humor e sátira, para provocar reflexão sobre os mecanismos de poder utilizados pelos governantes cabo-verdianos. A fragmentação do sujeito apresentado na obra de Stuart Hall, também é vista no romance. Napumoceno é aquele que se ocupa de si e se torna indiferente aos demais, a não ser pelos seus próprios interesses.

Assim, e embora o falecido nada lhe tivesse dito sobre as noitadas com Adélia nem Graça sequer tivesse mencionado o conteúdo dos cadernos, ele via claro que Adélia fora mais uma das concubinas do malandro que, no entanto, não parecia capaz de matar uma mosca. Porque, vendo bem as coisas, quem iria pensar que aquele homem sério, metido nos livros, vereador da Câmara com aspirações a seu presidente, seria capaz de montar a mulher de limpeza em cima da secretária de trabalho? Se não tivesse

sido o próprio a confessar, ele Fonseca jamais teria acreditado em semelhante loucura, sobretudo pelo facto de depois do esquentamento o homem ter assentado cabeça, preocupado apenas com o seu comércio, o seu Sporting e a sua Câmara. (ALMEIDA, 1996, p.53)

Ao construir personagens com características comuns a tipos sociais cabo-verdianos, ambientando o romance em lugares que remetem aos espaços reais de Mindelo, Almeida capta aspectos da realidade que revelam a ótica por trás das aparências e valoriza o país com suas paisagens.

Almeida buscou expressar um recorte sócio histórico de Cabo Verde, a partir da presença de teorias acerca da ilha de São Vicente, ressaltando os tipos sociais políticos por meio da ironia, tal proximidade com o social e com os tipos fez da obra o testamento do Sr. Napumoceno, reconhecido pela literatura mundial como expressão da sociedade cabo-verdiana, desde a colônia até o período da independência.

O tempo e o espaço que permeiam a obra coincidem com períodos políticos emblemáticos na história de Cabo Verde. Essa construção do espaço, do tempo e das personagens em *O Testamento do Sr. Napumoceno*, com os elementos específicos que remetem a certos períodos marcantes da trajetória da terra natal do autor, certas características de grupos sociais, de figuras da comunidade, levam

o leitor a configurar impressões determinadas, ligadas a pontos de vista da realidade que contemplam conceitos valorativos da sociedade em seus vários aspectos morais, socioeconômicos etc. (MARCOS e QUEIROZ, 2010, p. 4)

Utilizando-se do espaço conhecido e de elementos da sua infância, Germano norteia o leitor a uma viagem por Cabo-Verde, através da sua narrativa. Retrata os períodos importantes para a constituição da nação e aqueles que tornaram a independência possível. Almeida resgata os debates sobre a identidade do povo, miscigenação, valorização do que é estrangeiro, traços da colonização, crítica a política e ao processo de independência, nos brindando com uma figura cômica como o Sr. Napumoceno.

### Considerações Finais

Em jeito de conclusão realçaremos que Germano Almeida é um escritor que rompe com o campo político e literário, utilizando o humor e a ironia na literatura nacional, rompendo com os modelos da *Clareza*, que tinha, anteriormente, um discurso marcado por misérias, fome, secas e flagelos. Com isso, o romance *O testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo*, inova na ficção cabo-verdiana representando tipos sociais fragmentados pela pós-modernidade.

Mesmo alcançando o que propusemos na introdução sobre estabelecer um olhar para estas personagens perpassado por alguns fatos da história social e cultural do

arquipélago, não esgotaremos as discussões sobre esta obra, pois ainda há muito a se pesquisar e descobrir, algo que vai além de um livro histórico, político ou apenas uma sátira da sociedade. Esta obra é o retrato do homem complexo, que existe em qualquer literatura ou simplesmente ao nosso lado, representado por nossos amigos, vizinhos e até nós mesmos. Pessoas que acreditamos conhecer e que, sem aviso, mostram-se portadoras de características boas e ruins, as quais nos surpreendem quando revelam a sua face oculta.

De fato, ao concluir a leitura desta obra, é possível sentir um certo estranhamento, seja pela linguagem ou pelo tom humorístico de assuntos considerados sérios, que são colocadas no próprio enredo. Porém, com uma leitura mais atenta observa-se que as lacunas e fragmentações dos sujeitos são deixadas para que mais adiante na narrativa sejam preenchidas pelos fatos revelados pelo narrador e pelo personagem principal, e esse tom de suspense surpreende e aproxima o leitor a esta história tão cativante.

A partir da sua narrativa, Germano alcança o humor utilizando instrumentos de aferição da composição social de Cabo Verde, como uma forma de reflexão e conhecimento de nós mesmos. É esta a função que a literatura cabo-verdiana assume em suas narrativas e que a torna especial para quem a lê.



## BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Germano. *O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CARRERA, Antonio. Cabo-Verde: *aspectos sociais, secas e fomes do século XX*, Ulmeiro, 1984.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa: Introdução geral. Cabo Verde. S. Tomé e Príncipe. Guiné-Bissau*. V. 1. Ed: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

GUERREIRO, Maria Manuela Lopes. *Germano de Almeida e a Nova Escrita Cabo-verdiana: um estudo de O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo*. Praia/Mindelo: Embaixada de Portugal/Centro Cultural Português, 1998.

GUIMARÃES, Márcio L. S. *Cabo Verde, entre imagem e palavra: leituras de O Testamento do Sr. Napumoceno*. Niterói: UFF/CEG, 2006. Dissertação de Mestrado.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11º Ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidade e escritas nas literaturas africanas*. Colibri. 2ºed., 2014.

MENDES, Maria do Carmo Pinheiro Silva Cardoso. *Germano Almeida: diálogos entre Cabo Verde e Portugal*. Interfaces da Lusofonia – Sem SECC O P. 70-76, Portugal, 2014.

PRADO. Maria Felisa Rodríguez. *“Certeza” Cabo-Verdiana: Quais as Certezas? O Movimento Literário em Meados do Século XX*. LATITUDES nº 20 – mai, 2004.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *As Inscrituras do Verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana*. Recife: UFPE,

PGLetras, 2007. Tese de Doutorado.

TUTIKIAN, Jane. *O siso do Meu Poeta: o riso do meu autor*. n10. São Paulo, dez.2008. Disponível em : << <http://dx.doi.org/10.11606/va.v0i10.50577> >>.

Acesso em : 12 de Janeiro de 2018

Entrevista concedida ao Jornal I: Disponível em: <<<https://sol.sapo.pt/artigo/588855/germano-almeida-a-corrupcao-tomou-conta-da-sociedade-cabo-verdiana>>>- Acesso em : 11 de Janeiro de 2018.

# POEMAS



tua pele na minha.





# A profecia

Ruben Aguiar

Licenciado em Treino desportivo pela Escola Superior de desporto de Rio Maior. Autor de I Racional – Edição de autor que reúne textos humorísticos, contos e poesia. Este livro foi criado para ajudar uma criança em tratamento oncológico.

Não há estrada nem caminho,  
Mapa ou pergaminho,  
Mago ou adivinho,  
E terás de ir sozinho.

Não terás descanso,  
E o retrocesso e o avanço  
Farás sem saber...

Terás vitórias e derrotas.  
Sim! Muitas derrotas...  
E na maior parte do tempo  
Andarás às voltas.

Muitos se cruzarão contigo,  
E chamarás de amigo  
Aos poucos que, ainda por pouco,  
Te acompanharem.

Os que te fizerem tropeçar,  
Que serão, com certeza, a maioria,  
Vão-te fazer esquecer, ou lembrar,  
Onde, um dia, queres chegar.

Agora que já sabes,  
Podes esquecer.  
E agora que não te lembras:  
Podes nascer!





# Alaranjados

Marga Isadora Dröse Ribeiro

Nascida em 9 de maio de 1999 em Camaquã - RS, cursa Letras (português/inglês) na UFRGS e Escrita Criativa na PUCRS. Iniciou escrevendo poesias, contos e atualmente escreve histórias longas. E-mail para contato: marga.isadora@gmail.com

Os fios rompem a intriga  
Dela beleza rara era delicadeza e anseios.  
Risos de memórias lhe causam suspiros.

Adoráveis sardas cobertas pelos fios  
—Alaranjados— são os sonhos de menina  
Raridade no olhar, dignidade para compartilhar.

Doce melodia vinda do paraíso; ela eclodia.  
Suavidade nos risos frisos do amanhã onde partia.  
Ardores idealizados aos pudores realizados.

Dos lábios sinceros ela via a esperança  
Aos momentos marcantes onde tudo silencia  
Lembranças inabaláveis vindas de sonhos que ela alcança.

Sonhos ocultos vindo dos desejos  
Se pertencem ao inconsciente; ela ria.  
Na graça ela rompeu o destino e seus almejos.

Lúcidas manhãs entorpecidas.  
Das verdades ela ouvia;  
Mas nada tinha sem suas memórias esclarecidas.

A menina adormecia e sonhava  
Nos sonhos que lia  
Vivia até o momento em que acordava.





# Areia

Beatriz Tierno Waberski (Bia)

Estudante de Letras na Unicamp, professora de literatura, militante comunista, leitora ávida, baterista e poeta nas horas vagas. É bissexual, se identifica como uma pessoa não-binária e faz parte de um coletivo feminista. E-mail para contato: [beatriztwaberski@gmail.com](mailto:beatriztwaberski@gmail.com)

Por que escolhi segurar tudo ao mesmo tempo?  
Tenho só dois braços e a vontade de carregar o mundo  
Duas pernas e o desejo de fugir para longe  
Um coração que bate por todos, menos por mim

Não sou como Atlas, não fui condenado  
Por Zeus, como castigo, mas por mim mesmo  
Se foi isso que um dia eu quis, por que agora me dói tanto?  
Por que me desgasto para não mais sentir (mas sinto muito)?  
Sinto por não ser o herói que projetei para mim  
Pois sou só covarde, sou meu próprio calcanhar de Aquiles  
E sou o golpe que o atingiu

O peso de meu corpo-mundo me quebra  
Como se eu fosse vidro  
Frágil, mas afiado  
Apenas o bastante pra me ferir com um de meus cacos  
Me abrir com parte de mim  
A lâmina e eu somos um  
E me dissolvo em areia  
Insignificante, disforme  
Mais peso no mundo que carrego







Vivian Bozza





# Catarse

Carlos Vinícius Silva

Estudante do nono período do curso de licenciatura em Letras Português/Inglês da Universidade Federal de Lavras (UFLA). E-mail para contato: cviniussilva2018@gmail.com

Caras almas perdidas  
Perdidas de vossos corpos  
E perdidas de vosso bom senso  
– Se é que ele existe –  
Faz-se hora de voltar  
Para casa, agora.

Se vos mostro o caminho,  
Prometeis vós  
Voltar também ao sábio silêncio?

Se sim,  
Aqui estão vossas cascas,  
Caras almas escarnecidas,  
Aqui estão vossas cascas  
Escondidas do mundo,  
Humilhadas, aborrecidas, apáticas,  
Pois jamais passaram  
De críticos cegos  
Diante de pinturas de luz  
Sobre telas de cristal.





# Concílio Enfermo

Daniel Cosme da Silva Nascimento

20 anos, cursa Licenciatura em Letras - Português na Universidade Federal de Pernambuco. E-mail para contato: [danielcosmeoficial@gmail.com](mailto:danielcosmeoficial@gmail.com).

De acordo com Platão, o ser nasce diante do outro, da metade, e a alma dissatisfeita mantém-lhe o corpo à espreita até o último instante, quando atravessa o espelho e se entrega, se deita...<sup>1</sup>

I

De entre os volteios do sol em iluminar e esconder-se,  
outra vez completa e suspensa, como a fumaça,  
no mínimo um copo d'água,  
ofereces-me a manhã de outro março.  
No rádio — porque ainda o ouves, a costurar meus dias  
numa má postura tantas vezes advertida —  
algum hino, de costume, passa,  
completo e suspenso, também, como a fumaça.  
Cantarolas assim... um anjo, talvez,  
aqui e acolá soubesse que podes dar por vontade  
uma glória maior. Nada sabes, nada pensas.  
Como quedam-se ruas onde ruas não foram feitas,  
minhas mãos tecem corpos  
onde espaços murmuram,  
e teu coração pede ouvidos onde vozes não há,  
porque te ocupas ainda de cobrir os meus sonhos.

II

Mas se tanto delongas  
ao passar por avenidas, ainda que rápido

<sup>1</sup> Bruno Tolentino. *A Imitação do Amanhecer*, I.31, 431-434.

aos teus velhos destinos,  
não é porque intentas em revisar nossas questões.  
Se tanto delongasses sobre o quanto me amas  
e, à parte, sem saber ao menos que a tudo odeias,  
verdadeiramente, esconderias  
um segredo do universo.  
Mas como andam fracos estes espelhos  
que a tudo refletem... onde toda coisa conjura...  
ou tu és quem pende a mão do bolso  
e vacila como um ladrão de quem por cortesia  
riem e no costume se aprumam?  
Sempre esparso é inclinar a cabeça,  
deixar-se ser saudado pelo dia e volver os pés contra a janela;  
sentir com o dedo o limiar da porta  
e sentir por cima da dor que não há nada de novo —  
Talvez o gosto com o qual soletras a mesmo outdoor,  
que a avenida reprime  
como laços jamais atados deliberam se folgarem.  
Verdadeiramente os teus olhos me conhecem  
de alguma esquina —  
Se eu as contasse!  
Verdadeiramente ruminas singelos confrontos  
dos quais dispuseram-se reis e imperadores,  
mas não mais.  
Aqui, a pedra rola,  
molda, como caminhas, um novo pesar:  
Os teus olhos nos meus são um outro argumento.

### III

Épico: para mim, toda a expectativa  
— silêncio que te aguarda  
como te aguardo, infelizmente.  
À beira da tarde à beira da mesa,  
luminosos soluços sacodem a cortina  
e lançam atrás de mim o perfume mesmo  
que eu plantara para quem (?)...  
O que é tudo esmorecendo  
a poeira aqui encandece tão leve

(ainda que firmes; ainda que sustentem  
a minha memória de filho de Deus).  
“Eu também sou filho de Deus... e etc.”

Mas se eu soubesse  
assim como os mortos sabem  
o tempo de num gole destruir  
o tempo com o qual põe-se a mesa,  
não adiantaria o meu olhar  
ao retrato, ao quadro,  
ao relógio sobre o adormecido sofá!,  
estariam mais longe estas mãos  
que se apoiam agora à beira da mesa.

#### IV

“Teria algum direito”, alguém já desejou,  
“de ao fim da vida, como ao fim da tarde,  
voltar àqueles portões da infância”,  
da minha infância, quem sabe e quase certeza tenho,  
“num príncipe ou numa princesa,  
como é de costume as crianças não apodrecerem  
tal qual as ficções dos mais velhos”.  
E teria algum direito, em particular, tapar os ouvidos  
à voz que quebrada retorna;  
continuar como uma jangada de antiquários  
já sepulta numa resposta: “Ah, sim, como eu teria direito”.  
Um piano entoia a qualquer hora a conhecida melodia  
— porque devo aos vazios meus pensamentos,  
assim penso — de sala,  
de pátio, de quintal.  
Portões de escola alguma dada a nomes  
perfuram ali e aqui uma e outra visão que tiveste  
quando não mais eras criança,  
ou, se erro!, quando foste ao coração do mundo,  
que é coração dos olhos,  
e viste um sonho assim como é a forma daquilo  
com que sonhas quando nada vês à noite.  
E sabe-se lá quem levanta tais questões,  
se não eu mesmo desapercibido de distâncias:

alguém que tropeçara de uma calçada a outra,  
e sem chorarolveu os olhos àquele turvado parente,  
e logo após viu-me envergonhado na espécie humana  
pelo meu espírito num instante evitar o riso.

Terias o direito.

Terias o direito! outra vez,  
terias porque quero crer, como noutras coisas tanto desejo,  
que ali turvos também seriam os juízes,  
que é por isso que tu contas os paços na rua,  
já destemida de alturas e pilhérias,  
já enrugada igual as tantas que parte não fazem da queda  
de meus braços ao fim de um trabalhoso dia,  
presumindo... queres voltar para mim.

V

Repara-lhe mais. O bolso inchado,  
encharcado de enfados. Coisa nada!  
O infarto é disso tudo nem um pouco  
sentir da cortina, cheirar da comida,  
ouvir do som. Surpresa... Tua mãe,  
tão bem feita da vida, desde menina  
assim como se diz de casa, ter posto  
metade dela pra fora da toca de sabe-se lá  
onde Deus. Quando eu era menina,  
assim me contaram os meus avós,  
regava com a mão segura cada parte  
de planta que fosse; bem segura também  
no bolso: difere que o volume ali  
de dedos dizia muito do pouco...  
e era motivo de sobra pra regar mais plantas,  
cortar mais, cheirar mais (porque disso  
a gente também se morre lento).  
Tenho mais o que fazer; logo, então,  
repara-lhe bem o quadril leve,  
o violão enxuto e a pele, que brilha.  
A honra é que tenho fama de coelha;  
e pra o meu homem, que sabe e nada pensa,  
pelos dois lados da expressão.

Lento, bem devagar vão chegando.  
Vem chegando, repara-lhe bem,  
o sorriso de sabido impertinente,  
impenitentemente dado às lascividades  
todas das meninas todas, bem na cara.  
Ah mas é também um filho de Deus:  
A culpa é delas. A culpa é dele!  
A culpa é deles! Ontem mesmo aqui,  
um monte de homem de bermuda,  
sem camisa, suando pelas brenhas,  
enquanto metiam as mãos pra erguer  
a festa — o que dizer disso? É mais que serviço,  
e eu nunca arredei o pé da minha parte.  
Se não fazem tu reclamas. Eu? Tu  
Pões um escudo no nome porque tua filha  
alí fez partido, mas deu terra seca. Difiro  
às vezes por ter cria pra cuidar. Esse povo  
aí nada sabe do que é dor. Mete o pé  
mais de uma vez na quina: “O que é isso?”  
É sempre e sempre novo o golpe.

## VI

Como, então, começaria eu a me vestir para o jantar  
— os sapatos de presente atestando  
a tibia longa de um lento dar de braços ao serviço —  
e ascender a luz do corredor estreito,  
arriscado de esbarrar em um menino que, esquecido do meu nome,  
atesta, como atestam os meses de noivado,  
a lâmpada oscilante de uma estreita ideia:  
“Quem diria! Um menino... filhos e filhas, talvez,  
através das portas; esperando das janelas!”?  
Houvesse alguma glória em assentar na sala um sobrenome olímpico,  
ao soprar de velas que se inicia à última hora do coro...  
Não sou culpado, Helena.  
Culpado não sou dessas mãos que tateiam crendo  
saberem onde fica o coração das coisas,  
mas só imaginam, e supor apenas imaginam,  
compreender a cabeça em que oscila a lâmpada dos seus intentos.



Perdoai, no entanto,  
Helena, a minha falta de culpa.  
Um herdeiro, coberto os sonhos, vacilando em roubos,  
ao menos o braço estendido ao aceno...  
ainda fingido numa despedida a fingir a chuva  
para que em casa eu chegasse tão molhado e ainda vivo,  
sim, o espírito verdadeiramente vivo “apesar de”,  
como diriam seus pais: “Apesar de entrares por este lado do reino da morte,  
quem somos para um punhado de pó negarmos?”  
Aqui, fixa-se a pedra,  
qual corpo estático que do carinho se desvincula,  
e o pescoço — malgrado curto — carrega a cena,  
como se os olhos, ao encontro, ele levasse.  
Ah, música de minhas memórias...  
Ave, mãe das filhas, pai dos filhos!  
O rosto de Jó ali na inacabada tela de teus tios, pequeno  
que nada sabes e nada pensas, relembra-me de porquês ao volver de passos;  
ali à beira da pia na qual tua mãe se escora, Helena,  
teu pai riscou a luz de uma manhã, puxando a calha, dizendo:  
“Aqui, Apolo! Bom garoto!”, com os olhos fatigados de me ver.  
Que direi da graça? Mas que direi da fúria?  
Agora mesmo um sobrenome escorre por meus ouvidos  
a escapar de habitações, porque chamam-me pelas mãos da minha dor,  
que são as minhas e não as tuas.  
Se eu assim pudesse, neste estado, romper com o ponteiro,  
aprumar sobre a cadeira esta tibia inflamada  
e contemplar o que se aproxima...  
Não seria suficiente a morte para ser eterno, Helena...

“Pai, olha o que eu achei!”

... não seria?



o toque áspero





308 amacia.





# Incendiária

Angelita Guessser

Natural do Rio Grande do Sul, e hoje mora em Portugal. Se Formou em Psicologia e Direito, especializou-se em psicanálise. Trabalhou por 18 anos com psicoterapia. Escreve poemas, contos e romances. Lançou seu primeiro livro *Foda-se* (Ed. Autora, 2020). E-mail para contato: [a.aguesser@gmail.com](mailto:a.aguesser@gmail.com)

Quando tudo me falta aos olhos, quando me falta o juízo e me falta a poesia, percebo que sempre fui incendiária. Me apego ao destruído, me apego às pessoas comuns que nada têm de extraordinário, que não querem ser extraordinárias, essas são as de que sentirei falta. Quando me faltam os sorrisos de domingo, e os loucos para me ofertarem suas lágrimas, lembro que a maioria das pessoas estão sempre com os olhos cheios, e vazias de coração, dessas eu não sentirei falta. A felicidade absoluta não é uma dádiva, ela não traz certeza de nada e me pego pondo fogo no conforto da certeza, eu rasgo em fogo o absoluto. Quero enxergar o futuro e ainda ser capaz de sentir saudade de fazer as perguntas erradas nas horas certas. Quero incendiar mais uma vez, mas não um incêndio controlável, quero aquele que arrasa com suas labaredas os corações de pedra, na certeza de que me sinto um pouco mais eu.



# Maresia e Andor

Caroline Diniz

Natural de São Paulo, reside atualmente na cidade de Quixadá, na região do Sertão Central Cearense. Atua como pesquisadora em Geografia Cultural. Também atua como militante feminista. Trabalha, com o fanzine, tanto produzindo sua própria arte, quanto ministrando oficinas. Além disso, escreve poesia há uns dez anos. Em março de 2020, lançou uma versão online de seu primeiro livro de poesia: intitulado Madalena. E-mail para contato: [bdinizcaroline@gmail.com](mailto:bdinizcaroline@gmail.com)

Sou toda uma metrópole litorânea.

Uma areia indesejada nos chãos de restaurante.

Ah, como eu gosto da sinfonia dos talheres nervosos.

Sinto muito e em tudo sinto.

Eu percebi a esses dias que sou sensível demais.

Se você fosse pintar um quadro, eu poderia ver:

O andor louco na areia corroído pela maresia selvagem.







# Notas à Esperança de uma Terra Sem Amos

Suzana Maria Loureiro Silveira

Mestranda em Direito pelo Programa de Pós-Graduação  
stricto sensu da Faculdade de Direito (PPGD) da Pontifícia  
Universidade de Campinas (PUC). E-mail para contato:  
suzanamlsilveira@gmail.com

Há mais terra do que gente  
Há mais terra habitável do que gente em terra habitada  
Há muita terra,  
Há poucos senhores  
Há tanta terra,  
E também tanta gente  
Terra que serve a um não servir  
Vazia, ociosa, antissocial

Há terra urbanizada, vestida e servida  
E tão pouca gente socialmente incluída  
Mercadorias sobre ela a circular  
Muita troca, pouco uso  
Muita terra, pouca gente

Pessoas sem terra,  
Desterradas,  
Despossuídas,  
Terra sem pessoas,  
Desocupada,  
Abandonada

Na cidade,  
Pessoas sem casa,  
Casas sem pessoas  
Pessoas sem casa,

Moradias sem cidade  
Paradoxo da diver(cidade)

Terra cheia de coisas circulando  
Vazia de gente  
E, sem pensar, há tantos grilhões,  
Grilhões que aprisionam o espaço,  
Impedem , acorrentam, perpetuam

Terra urbana aprisionada,  
Especulada  
Utilizada em reserva  
Reservada a um não uso  
Espaço público  
De uso comum individualmente apropriado  
Singularmente particularizado  
Nenhuma praça, sobre a cidade apenas jardins

Há o que ser habitado  
Há suficientemente terra bastante  
Que basta ao quê? A quem?  
Tudo é um processo encadeado  
Cuidadosamente articulado  
Sob o fundamento que a sustenta

Suprir vazios, ainda que propositalmente criados  
Pelo não uso, pela reserva de terra  
Aquela que existe em demasia  
Efetivar possibilidades, materializar condições  
Socializar o uso  
Para quem é posto à parte, de quem não faz parte

Há terra  
Terra nua,  
Terra vestida  
Terra sua  
Terra dele  
Mas não terra nossa

Há terra, por maior que ela seja, não suficientemente basta àquele a quem pertence



Àquele a quem integra essencialmente como parte  
Tão como se não baste e que não se compreende em parte  
Tão como se não bastasse ser compreendida em parte

Terra latente,  
infinitamente individual  
e particular  
e privada  
Terra indivisa.

Com a esperança de que seja um dia uma terra sem amos.





# O Silêncio dos Dias

Jeanine Geraldo Javarez

Licenciada em Letras com habilitação em Português e Inglês, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa, é especialista em Narrativas Visuais, pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, e mestre em Estudos da Linguagem, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Doutoranda em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Paraná, e professora do Instituto Federal do Paraná. E-mail para contato: [jgjavarez@gmail.com](mailto:jgjavarez@gmail.com) / [jeanine.javarez@ifpr.edu.br](mailto:jeanine.javarez@ifpr.edu.br)

E o céu chorou sobre a cidade quieta  
Calçadas lentamente se tingindo escuras,  
Um ocasional barulho de motocicleta  
Reverbera longe nas vazias ruas.

Circulam lentos nas ruas desertas  
Ônibus lotados de almas ausentes.  
Todas as janelas se tornaram indiscretas:  
Reflexos de vidas intransigentes.

Os dias passam numa certeza incerta:  
Será segunda, quinta ou já é domingo?  
Enquanto isso, da janela aberta  
Vêm os sons alegres de um passado extinto.

O silêncio dos dias é o que me desperta  
Do sono intranquilo de uma noite abrupta.  
Multidões proibidas que o futuro encerra,  
Dilatando o tempo a descobrir a cura.





quando a gente se





cheira.

# P o e m a (a) n t i (i) d e a l i s t a

Bruno Pacífico

Nasceu em Manaus. Graduado em Filosofia pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), mestre em Filosofia pela Universidade Federal Fluminense (UFF). É um dos fundadores do grupo de poesia "Laboriosa", de Niterói. Escrevia sobre discos brasileiros no extinto site de música New Yeah Música. Atualmente faz uma segunda licenciatura em Letras, traduz poemas e é militante na Corrente Socialista de Trabalhadoras e Trabalhadores (CST). E-mail para contato: [bvictpacifico@gmail.com](mailto:bvictpacifico@gmail.com)

U m a  
    i d e i a  
s o m e n t e  
    c o m o  
i d e i a  
    n u n c a  
f o i  
    c a r n e.





WODDOST

DISTOPÍA

# Poema da Consciência

Luana Signorelli Faria da Costa

Doutoranda em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É Mestra em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Além disso, é graduada em Letras – Português (Bacharelado e Licenciatura) pela UnB em 2014. Foi monitora, tutora, professora, revisora e padronizadora textual. Hoje, trabalha no Estratégia Vestibulares. E-mail para contato: lua.signorelli@gmail.com

Querido diário,  
a terra,  
sendo ela plana ou não,  
dá voltas.  
A natureza  
é indiferente aos homens  
e os homens  
indiferentes a si próprios.  
As vitórias do dia  
de ontem, mas  
também poderiam ser  
de hoje  
(os dias estão iguais),  
foram duas:  
consegui ensinar  
(acho que consegui)  
um mínimo que sei.  
O melhor  
foi que eu consegui fazer  
se interessarem  
pelo que estava sendo  
ensinado.  
Isto é,  
menos um indiferente  
no mundo.  
E depois

Fiz o meu amor sorrir  
Umás duas vezes, acho  
Mas foi o riso puro  
Simples  
Despreocupado  
De quem sabe  
Que hoje  
Quem ri são eles  
Mas nós temos o riso  
Tranquilo da  
Consciência  
Nós temos o sono  
Tranquilo dos  
conscientes.  
A verdade ninguém ensina  
O tempo é quem mostra.  
De carro eles passam  
Nós rimos  
Nós ficamos  
Em casa  
Para a posteridade  
Nós permanecemos  
Nós, e o nosso  
Pensamento  
Conhecimento  
A consciência limpa:  
a melhor das heranças  
para a nova geração.

28/03/2020





# Ponta do Lápis

Beatriz Tierno Waberski (Bia)

Estudante de Letras na Unicamp, professora de literatura, militante comunista, leitora ávida, baterista e poeta nas horas vagas. É bissexual, se identifica como uma pessoa não-binária e faz parte de um coletivo feminista. E-mail para contato: [beatriztwaberski@gmail.com](mailto:beatriztwaberski@gmail.com)



Queria escrever  
mas o sentimento de angústia me consome  
me corrói  
me quebra  
como se eu fosse frágil  
e incompleta



Queria escrever  
mas as lágrimas em meus olhos me impedem  
me retêm  
me esvaziam  
até que só se restam  
e basta

Queria escrever  
mas minhas mãos tremem e os sentidos se perdem  
me perdem  
me pedem  
para que eu pare de tentar  
e paro

Queria escrever  
mas as palavras, como o ar, me faltam  
me envolvem  
se dissolvem  
entre gritos silenciosos  
e silêncio

Queria escrever  
mas a ponta do lápis quebrou e as mãos estão atadas  
o peso continua  
em minhas costas  
e eu continuo  
sendo nada





# VAGALUME

Sirley Rojas

Possui graduação em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados (2007) e mestrado em Estudos de Linguagens, na área de concentração em teoria literária, pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2011). Atualmente é professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso do Sul. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Portuguesa e Literatura.

Escuridão

Vaga a luz que ilumina

SIGNO LINGUÍSTICO repleto de significado

VAGALUME

Voando e enchendo a visão

De gotículas de esperança

Vaga, brilha a luz que ilumina

E preenche a alma dos que sonham.

Vagalume

Vaga a luz

Que ilumina a escuridão

Signo linguístico repleto de significado

Pequena partícula

Que preenche a visão





**RESENHAS**



## Verdades e Mentiras nos estereótipos da adolescência

Daíza de Carvalho Lacerda

Repórter por 10 anos em mídia diária impressa, atualmente trabalha com jornalismo em rádio / web. É graduanda da licenciatura em Letras pelo IEL / Unicamp

Jovens: andam em bando. Aproveitam qualquer “rolê” para beber. Têm um amigo mais chegado – e aquele que olham com desconfiança. Se metem em encrencas. Falam (muito) palavrão. Pensam em sexo (mais do que falam, provavelmente).

Cidades pequenas: aquelas em que todo mundo se conhece e sabe da vida de cada um. E geralmente têm suas referências de poder – como os fazendeiros.

Capivaras: bonitinhas para alguns. Assustadoras para outros. “Hamsters gigantes que vivem perto da água”

(GEISLER, 2019, p.05). Bicho de estimação (e de perseguição) na história de Luisa Geisler, que alçou o peludo e rechonchudo animal a ícone de seu polêmico *Enfim, Capivaras*, lançado em 2019 pela Seguinte, selo editorial juvenil da Companhia das Letras.

Na obra, a escritora gaúcha não poupa nos palavrões, que aparecem em sentenças facilmente reconhecidas em nossas falas coloquiais como “que porra era aquela” (GEISLER, 2019, p.10) – de onde partem julgamentos do livro pelos mais conservadores. Também não economiza na nomeação de grandes marcas, para pontuar (reforçar?) estereótipos de consumo. O carro, a bebida, a roupa, a lanchonete, as comidas: diversas empresas desfilam nas linhas da história contada pela ótica de quatro adolescentes em passagens como:

“O carro é uma picape Strada Adventure recém-saída da fábrica. Já é o modelo do ano que vem, 2009. Por ter cabine dupla, todos nós sentamos dentro do carro” (GEISLER, 2019, p.12). E ostentações do tipo: “Léo tira o Motorola V3 Black do bolso. É um celular que fede a dinheiro” (GEISLER, 2019, p.11).

Hoje só os saudosistas (ou velhos?) lembram de um Motorola V3. Mas, na obra, estamos no ano de 2008, com adolescentes na faixa dos 16 anos interagindo. Cada um enquadrado num estereótipo: Léo (o riquinho), Nick (a “esquisita”), Vanessa (a outsider do Sul) e Zé Luís (o filho da empregada da família de Léo) e Dênis (o mentiroso) – responsável por toda a saga que leva o grupo atrás de uma capivara numa cidadezinha do interior de Minas Gerais, a Chapada do Pytuna.

O leitor vai conhecendo as particularidades de cada personagem partindo da narração de cada um deles no desenrolar (ou enrolar?) da história, em cada capítulo. Mas Dênis, que é desde o início apresentado como o mentiroso, não tem vez no revezamento enquanto narrador de sua ótica na história, diferenciando-se os demais.

### O cenário e o apelo ambiental

A escolha pela capivara e a descrição espacial, como em: “A cidade em si também é uma caixa de sapatos cercada. Mas, em vez de grades ao redor, há colinas e morros. A cidade fica no meio de um buraco, como se fosse a cratera de um meteoro” (GEISLER, 2019, p.14), indicam um zelo ambiental sustentado

pela autora e que figura em parte dos conflitos entre os jovens, evidenciado por passagens como uma discussão calorosa entre Léo, o filho do fazendeiro, e Nicole (Nick), de quem é próximo:

— Veia de ator tem você, que finge que é amiguinho de todo mundo, que finge que gosta muito da cidade. Mas tá lá, com trocentos hectares de... de... sei lá, de soja, de milho, de...

— ... sorgo... — digo.

— De sorgo! Criando comida pra vaca comer!

— Mas a gente come as vacas!

— Sim, mas a cidade precisa trazer cenoura de Brasília. Cê não pensa nos danos dessa cadeia?

Ela está numa batalha pra falar mais baixo e devagar.

— Mas de que porra de sorgo cê tá falando, Nicole?

— No custo ambiental de produzir comida de vaca, pra vaca, tudo vaca, vaca!

— E eu com isso?

— Por que você não planta cenoura? Pra sua cidade?

Aí eu preciso levantar. Capengo pra ficar em pé. Respiro.

— Porque aí eu ganho mais dinheiro — digo.

— Finalmente!

— Porque aí quando eu ganho mais dinheiro, eu injeto mais dinheiro na minha cidade.

Ela começa a bufar.

— Tá aí a veia de ator — ela ainda fala baixo, olhando pro chão. — Tem um custo em trazer isso de outros lugares. As pessoas comem tudo com



agrotóxico, transgênico...

— Mas agora o outro cara tem dinheiro pra fazer uma plantação de cenoura! — Eu não consigo controlar meus gestos, sei que pareço um polvo com sarna de tanto que me mexo.

— Faz cenoura orgânica pra enfiar no cu se ele quiser!

— Ah, claro! — Apesar de falar baixo, Nick ainda bate muito os pés, como um cavalo irritado tentando dar pra trás.

— Ele vai conseguir ser orgânico com uns aviões que passam com agrotóxico pelo resto das terras. O avião que faz mal até pra quem tá de carro. Esse avião vai parar bem ali no quadradinho da fazenda do Zé das Couves...

— Ele pode não querer comida orgânica! — digo. — É isso que eu tô falando! Ele pode querer uma cenoura que dura mais!

— Você não sabe do que tá falando!

— a voz dela se eleva um pouco (GEISLER, 2019, p.115 – 116).

Luísa, que é gaúcha de Canoas, também evoca Guimarães Rosa nas descrições espaciais que usa para ambientar a história numa cidadezinha mineira (como características do relevo e clima – da cidade plana, mas fincada num “buraco”, portanto, abafada). Sagarana, renomada obra do autor, é indicada como um dos lugares em que Dênis diz já ter morado – e tido uma capivara (GEISLER, 2019, p.19). De fato, um distrito em Minas Gerais ganhou o nome da obra em homenagem ao autor. A autora também arrisca a invenção de palavras, a exemplo da descrição do

potencial “olhar descapivariado” de Dênis ao ser confrontado pelo grupo. Os jovens querem desmascarar mais uma mentira do rapaz, que sustentava ter uma capivara de estimação (GEISLER, 2019, p.05). Mas chegando na casa de Dênis, também chamado de Binho (e sem nenhuma explicação lógica para isso), cadê a capivara? (Ou Capi, para os íntimos).

Apesar de se tratar de um animal notável (mesmo para padrões interioranos), ele alega que a capivara sumiu. E o grupo insiste em sair para procurar a Capi na cidade (e fora dela, em território rural), na tentativa de ver até onde Dênis sustentaria a mentira – que vai longe, avançando na estrada e na longa tarde quente, ensolarada e seca – de um provável horário de verão – até a madrugada e além.

### Estereótipos que se desenham

Os cinco partem na caminhonete de cabine dupla de Léo. Por ser filho do fazendeiro, pode dirigir impunemente mesmo sem idade ou habilitação para isso. É ele também quem banca os lanches e bebidas da viagem em busca da capivara. Ao seu lado, Zé Luís, o filho da empregada da família, é considerado como melhor amigo por Léo. E também quem herdava as roupas que não serviam mais ao filho do fazendeiro. O arranjo da narrativa é curioso em unir pela amizade dois perfis sociais tão distintos, como se fosse uma busca da convivência possível na disparidade de poder econômico entre ambos os personagens.



Vanessa havia chegado à cidade há alguns meses, vinda de Porto Alegre, com perfil um pouco mais tímido, e mais sóbrio em relação às ideias (mas mesmo ela acaba se rendendo ao álcool quando a busca pela capivara avança e os adolescentes ficam perdidos). É dividida entre a saudade do antigo lar (e do clima frio do Sul) e a adaptação ao novo local e novos amigos, enquanto remói a separação dos pais que é a causa da mudança de vida e de Estado. Nick é a que se sente neutra em relação ao gênero. Fã de animes e fanfics (em termos familiares a adolescentes, mas não necessariamente aos seus pais), se veste inspirada na androginia e se esconde para “ser”, como “um avatar de si mesma”. Próxima de Léo, é a que dá uns puxões de orelha no amigo.

Dênis é o cara das lorotas. Que inventa coisas de todo mundo. Como a história de Zé Luís ter perdido a virgindade com uma prostituta. Uma mentira que é um problema para o filho da empregada porque complica a situação com a garota com quem ele realmente tem um relacionamento. É uma situação que acenderá faíscas e ânimos no decorrer da busca por Capi.

A obra pressupõe o Dênis mentiroso, mas ele não tem espaço para “se defender”, na narrativa: “A gente só precisa que o Binho pare de mentir. Mas ele deixa outra vez uma mentira pseudoaçucarada grudar no palito que formaria o algodão-doce de mentiras mais nojento da história. Então o doce sem consistência ou nutrição continuava existindo” (GEISLER, 2019, p.11), julgam os adolescentes, quando Dênis diz que a capivara sumiu.

A busca pela capivara supostamente perdida é permeada pelo descortinar das relações entre os adolescentes, com o cenário ao seu redor, e consigo mesmos. Como as divagações de Nick sobre a sua “não sexualidade”:

2. O que Nick mais aprendeu sobre assexualidade na internet é que envolve muitas outras palavras. E talvez ela seja quase assexual? E tem a coisa toda da área cinza, que ela não achou muita coisa a respeito. Ou talvez seja assexual, mas não por... por quem? Ela não sabia bem por quem, mas imaginava que poderia se sentir atraída por alguém. Mas será que se ela se sentisse atraída por uma mulher, isso não a faria automaticamente lésbica e, portanto, não assexual? E ela nem gostava tanto da cor cinza. Rótulos não ajudavam. Cores não ajudavam. (GEISLER, 2019, p.66)

O olhar sobre o próprio corpo e sobre as “tribos” e as diferenciações sociais (da camisa da Lacoste ao sapato genérico que ficaria longe dessa seção de uma loja – ou, tampouco, na mesma loja), compõem um retrato dos dilemas da adolescência, situado na juventude de adolescentes no Brasil, nos anos 2000. Mas não ainda na era do WhatsApp ou GPS acessível, numa dosagem de tecnologia suficiente para demonstrar que Léo tem um celular (uma posse banal hoje, mas elitizada no contexto), mas que eles não terão ferramentas avançadas para o desfecho da busca quando o carro quebra no meio do nada.

Intenções e confusões dos jovens vão sendo desmascaradas quando cada um tem a sua vez como narrador. A autora divide os capítulos como listas de “X motivos pelos quais”. Conforme a história avança, o número de itens das listas vai diminuindo. Na proporção oposta das dúvidas juvenis, que não necessariamente encontram resposta na obra – que parece se preocupar em expor, mas não necessariamente resolver esses dilemas.

Verdades são reveladas, mentiras (e omissões) desmascaradas, no tom de descoberta da aventura da adolescência – que, em essência, dificulta a imposição de valores entre realidade e presunção, devido à complexidade que a fase agrega como uma “meia estação” da vida. Ainda que tragam alguma reflexão, alguns estereótipos chegam a ser caricatos, como a descrição de Léo a Vanessa:

— Esses a gente chama de agrobóys. Ela sorri. Filhos de fazendeiros com dinheiro e terra demais. Dinheiro todo da agricultura e da pecuária, no caso. Todos eles ainda têm uma mentalidade medieval: vão casar aos vinte anos com uma garota que seja uma boa esposa-acessório e herdar o reino do pai. Por terem destino marcado, por enquanto só enchem as picapes de caixas de som, sentam na caçamba, tomam Smirnoff Ice comprada diretamente do posto e conversam com garotas que usam saias minúsculas e salto finíssimo para ir ao posto de gasolina. — ... Não que eu seja um desses. Meu irmão que é — diz Léo. —

Mas eu sei. Já fui, já fui. Mas agora só sei. (GEISLER, 2019, p.22)

O teor novelesco, no entanto, está no discurso dos jovens que também projetam um olhar um pouco mais criterioso sobre suas condições (sociais e emocionais), despertadas por contextos que aparecem na inesperada viagem em busca da Capi. As conversas divagam sobre a ideia de desenvolvimento atrelada a fatores como uma cidade ter ou não um McDonald's: “— Eu nunca moraria num lugar sem McDonald's — digo. — Não por não poder ir ao McDonald's, mas pelo que isso significa, sabe? Se não chegou McDonald's, o que mais não chegou?” (GEISLER, 2019, p. 69). Mas algumas reflexões parecem mais engajadas: “Quando não julgamos, as coisas são sempre a melhor versão delas mesmas” (GEISLER, 2019,p.72).

### Estereótipo da Exceção

A narrativa pode, fatalmente, levar o leitor a eleger o seu adolescente preferido. Mas Dênis, sobre quem pousa toda a desconfiança e até eventual asco do grupo, não teria esse privilégio, a princípio. Essa exclusão por parte da autora seria também o reforço de um estereótipo, como o renegado da turma, que não merece sequer ser ouvido?

Essa não é a única pendência da história. Enquanto conhecemos as paixões dos personagens, ficamos na expectativa do que, afinal, vai acontecer – não só com a capivara, mas com o grupo. É

difícil mensurar as expectativas. Mas o leitor deve estar preparado para que o mais óbvio não se materialize na busca de adolescentes por uma capivara numa cidadezinha interiorana.

### “Causando”

A polêmica em torno do livro foi criada por um vereador da cidade gaúcha de Nova Hartz, onde Geisler participaria da Feira do Livro e conversaria com estudantes sobre a sua obra, em novembro de 2019. Foi desconvidada depois que autoridades (como o vereador, de um partido cristão), consideraram o livro com “linguajar inapropriado”. O caso foi imediatamente reconhecido pela opinião pública como censura, já que ainda estava fresco na memória o episódio da Bienal do Livro de São Paulo de 2018, no qual autoridades tentaram banir obras relacionadas à sexualidade e voltadas a jovens.

O alarde em torno do livro deu visibilidade pertinente à primeira obra juvenil de Luisa Geisler. Não que ela vá trazer respostas sobre as situações abordadas – afinal, se houvesse fórmula mágica para as questões da adolescência, esta venderia mais do que livros. Mas talvez pela importância do adolescente se reconhecer em situações como as narradas – que é um dos propósitos da literatura, viajar em outros mundos para mergulhar em seu próprio universo. Apesar da ampliação do acesso, a conquista do real interesse do jovem para a literatura ainda é um desafio – sobretudo no âmbito escolar, onde a leitura ainda é muito

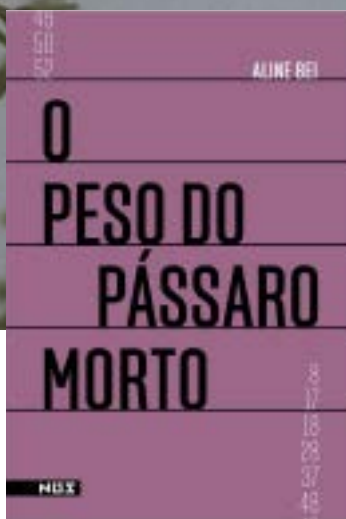
encarada como obrigação, em vez de opção – ou mesmo um convite.

A tentativa de banir livros como esse mostra, paradoxalmente, o quanto ainda é preciso progredir nas discussões trazidas por ele, que estão, de fato, na vida dos jovens e que as instituições (formadas por pessoas) insistem em ignorar, assim como os estereótipos que a sociedade insiste em reforçar ou fortalecer – ao dar ou retirar notoriedade de determinados tipos. Ainda que o livro não evidencie um questionamento a essas formas de ser adolescente (ao contrário, tem o tom de reforçá-las), traz elementos presentes nessa faixa etária, sem uma receita para serem trabalhados a cada tempo (já que 2020 traz outras questões em relação ao 2008 da história, quando as influências, sobretudo digitais, não eram tão abrangentes).

Mas a obra atenta à necessidade do mínimo de sensibilidade nesse sentido – de observar, ver, escutar, conhecer. Dessa forma, quem sabe, as autoridades não tratariam palavras tidas como de baixo calão como heresias. Falta, a muitos adultos, o amadurecimento para reconhecer o que está, literalmente, na boca do povo, dos jovens – e identificar as suas inquietações no mundo real.

### BIBLIOGRAFIA

GEISLER, Luisa. *Enfim, capivaras*. São Paulo: Seguinte, 2019. E-book.



## O Peso do Silêncio

Luiza Batista Melo da Silva

Graduanda em Estudos Literários pelo IEL / Unicamp e Técnica em Comunicação Visual pela ETEC Carlos de Campos

Entre os anos de 2017 e 2018, mais de 104 mil mulheres foram estupradas<sup>1</sup> no Brasil, o que equivale a cerca de 150 estupros por dia, tidos desde crimes de estupro até estupro de vulnerável<sup>2</sup>. É de estatísticas como essas que os números ganham história no livro *O peso do pássaro morto*, escrito pela paulistana Aline Bei, marcando a sua estreia na literatura brasileira, que por conseguinte ganhou o Prêmio São Paulo de Literatura 2018,

1 Os números se referem ao total de ocorrências registradas tanto de estupro quanto de tentativas de estupro.

2 Estupro de vulnerável é quando o ato sexual ocorre com menores de 14 anos ou pessoas com alguma enfermidade ou deficiência mental.

na categoria Melhor Romance de Autor com Menos de 40 anos.

A obra *O peso do pássaro morto* é uma narrativa poética e violenta, que narra a vida de uma mulher sem nome, somente utilizando o pronome pessoal 'eu'. A história acompanha sua vivência dos 8 aos 52 anos, perpassa por questões como o entendimento da morte, o bullying, a descoberta da sexualidade, a violência contra a mulher (marcada pelo estupro), a parentalidade e a saúde emocional. Os capítulos são divididos, através da idade da protagonista, com a escolha dos anos 8, 17, 18, 28, 37, 48, 49, 52 - e póstumo. Dessa maneira, a narrativa segue de forma cronológica, possuindo uma tentativa de representar a realidade contemporânea, por meio de uma linguagem próxima à oralidade com as palavras quebradas e a interrupção de uma estrutura de prosa, para se modificar em forma de poema.

Ao tentar demonstrar a realidade contemporânea em seu livro, somente por meio dos acontecimentos, a autora em sua narrativa gera uma ausência de marcação da temporalidade em seu texto. De modo que o leitor não se localiza na linha temporal, pois apenas relata as situações vividas pela protagonista, semelhantes com o nosso presente, não fornece elementos suficientes para retratar a realidade, é necessário uma localização do período histórico, sendo por objetos ou sucedidos verídicos. O único objeto encontrado no livro que marca o intervalo de tempo é a tortuguita, que surge no capítulo Aos 8: “[...] eu cheguei a bolar 1 plano: levei de lanche 2 tortuguitas” (BEI, 2017, p.30). A tortuguita é um chocolate feito pela empresa Arcor e surgiu no Brasil em 1995, a partir disso podemos supor aproximadamente o ano de nascimento da protagonista, provavelmente foi 8 anos antes de 1995 ou anos depois. Essa informação gera problemas, em razão da história se estender para além dos anos vividos da autora, assim ocasiona uma projeção futura, passando do ano de 2017. Dessa forma a narrativa perde a característica de realidade e adquire um aspecto distópico, já que perpassa em um futuro não muito descrito e tratado como se não houvesse nenhuma evolução social ou tecnológica. Em razão dos apontamentos feitos, existe a possibilidade de ser um erro na elaboração da narrativa ou a autora não se atentou aos detalhes na composição do livro.

As personagens do livro, além da nossa protagonista, são: Seu Luís, Dona Rosa, Carla, Pedro, Paula, Pais da jovem

(também não possuem nome), Bete, Lucas, Vento (animal de estimação). Essa lista de nomes citados são encaixados na existência da narradora, todos passam por sua vida rapidamente e se vinculam a acontecimentos dolorosos. A grande maioria das personagens não possui grandes evoluções no decorrer da narrativa, são bem simples e pouco aprofundados, com exceção da protagonista.

Por se tratar de uma trama narrada em primeira pessoa, conseqüentemente o livro adquire um amplo aprofundamento psicológico, de modo que a história se passa literalmente na cabeça da personagem. Esse é um artifício muito enriquecedor para a narrativa, mas ao mesmo tempo perigoso para este livro em específico, pois não conceder um nome pode significar um apagamento, principalmente das pessoas violentadas, “[...] as mulheres / abusadas nas trincheiras e / nos viadutos / não estão nos livros de história. / os ditadores sim / todos em itens / numa longa biografia.” (BEI, 2017, p.52). Logo, pode contradizer algumas das ideias que a própria obra questiona e critica, pois como é demonstrado no trecho retirado do livro, as mulheres violentadas não estão nos livros de história, mas como haverão de estar se não têm nome?

Se fosse para definir o enredo, poderia ser denominado como a personificação do silêncio, devido à taciurnidade da protagonista, perante o abuso infligido por Pedro, um rapaz com o qual trocava uns beijos no intervalo da escola e possuía uma relação abusiva. Tudo passa-se no capítulo Aos 17: a protagonista e sua amiga Paula vão a um

show de rock de uma banda holandesa, com o desenrolar do evento ocorre um beijo triplo entre as duas amigas mais um rapaz, descrito como cabeludo, quando alguém conhecido do colégio bateu uma foto que se espalhou no dia seguinte no ambiente escolar. Pedro não reagiu bem ao sucedido, ficou furioso e manteve distância por alguns dias; depois de um tempo resolve ir à casa da protagonista, e esta, completamente inocente, vai recebê-lo imaginando uma conversa conciliatória entre os dois. Mas, em suma, foi uma cilada arquitetada pelo agressor, como se pode ver no excerto:

[...]  
e vi o  
Pedro?,  
lá embaixo que me viu também e disse:  
– eu quero conversar com você.  
[...]  
ele estava calmo eu senti  
alívio, pensei em argumentos como  
fiquei bêbada,  
[...]  
quando abri a porta  
o Pedro  
tinha l Faca  
que colou no meu  
pescoço.  
meu grito  
morreu no estômago  
junto com o chute que ele me deu.  
(BEI, 2017, p.49-50)

A cilada criada se realiza em três tempos. O primeiro, Pedro simula intenções pacíficas, fazendo com que

sua vítima acredite em suas palavras; o segundo é o ato de cometer um erro, pois jamais ela suporia que sua paixão seria capaz de fazer algo tão cruel. O terceiro é a exploração do seu agressor ao utilizar a faca como uma forma de tirar vantagem da garota desarmada, e colocá-la à sua mercê, gerando assim uma degradação humilhante que conseqüentemente resulta na coação causada pelo medo. Por fim, a agressão deixa marcas psicológicas profundas na protagonista. De acordo com o *Anuário Brasileiro de Segurança Pública*, cerca de 76% das vítimas conhecem o agressor, assim, convenientemente, este sabe dos pontos fracos e o momento de atacar, como é demonstrado na obra de Bei, personificado por Pedro.

A protagonista se insere no silencioso mundo dos 92% das mulheres estupradas que não denunciam o crime às autoridades. Em *O peso do pássaro morto*, ela não teve coragem de dizer que foi estuprada, isso torna-se o seu segredo. Embora seja o único motivo explicitado, existe também a possibilidade do medo de retaliação do agressor, pois o rapaz sabia onde ela morava. Apesar de ele ter fugido após o crime, é muito provável que a garota carregasse também esse receio, porém, isso não fica comprovado no texto.

As pessoas que foram violentadas sexualmente carregam traumas e sequelas permanentes ou provisórias, tanto nos âmbitos físicos quanto mentais, isso acaba por resultar em sérios danos. Nas dimensões corporais, as vítimas podem sofrer lesões nos órgãos genitais, contusões, infecções do trato reprodutivo, fraturas,



alterações gastrointestinais, contração de doenças sexualmente transmissíveis (DSTs) e a gravidez indesejada. Já nos aspectos psicológicos, resultam em diversos transtornos, tais como a depressão, disfunção sexual, ansiedade, transtornos alimentares, uso de drogas ilícitas ou lícitas, tentativas de suicídio e a síndrome de estresse pós-traumático. Em *O peso do pássaro morto*, não é manifestada completamente essa série de problemas acarretados pela violência, somente um de todos os mencionados é exposto na vida da protagonista que é a gravidez indesejada, ainda não muito bem descrita. No próximo capítulo, Aos 18, temos um salto temporal dos meses da gravidez, quando já é mostrada a protagonista com o seu filho no colo “ - É um menino, o médico disse/ e colocou o bebê/ no meu colo.”(BEI, 2017, p.52). Teria sido muito proveitosa uma abordagem mais ampla acerca desses assuntos, que são e devem ser discutidos, ainda mais no Brasil, de acordo com os números expostos no início da resenha.

Em relação ao dano psicológico causado à personagem, podemos destacar a síndrome de estresse pós-traumático (TEPT) que se encontra de modo implícito no texto. O transtorno psiquiátrico possui duas características centrais, a primeira é o evento traumático – que no caso do livro é o estupro, ou seja, o evento do qual a pessoa vivenciou e que envolveu a ameaça, muitas vezes relacionada a uma resposta de intenso medo e desamparo; já a segunda é a tríade psicopatológica – o re-experimentar do evento traumático, a presença persistente de sintomas

de hiperestimulação autonômica e o esquivamento de estímulos a ele associados. De acordo com o texto *Diagnóstico do transtorno de estresse pós-traumático* de Figueira e Mendlowicz, as principais características da tríade sintomática apresentada pelos pacientes do TEPT – Revivescência do Trauma; lembranças intrusivas, pesadelos traumáticos, flashbacks dissociativos, sofrimento psíquico e reatividade fisiológica – Esquiva ou Entorpecimento Emocional; esforço para evitar pensamentos e sentimentos associados ao trauma, empenho em evitar locais ou pessoas, redução de interesse nas atividades, sensação de distanciamento em relação a outras pessoas, restrição de expressão afetiva, entorpecimento emocional e sentimento de um futuro abreviado–Hiperestimulação Autonômica; insônia, irritabilidade, dificuldade em concentrar-se, hipervigilância e resposta de sobressalto exagerada.

Durante a narrativa, são notados vários dos sintomas que foram citados acima. Encontrados na personagem, citaremos somente dois exemplos: o primeiro é o sofrimento psíquico evocado por estímulos relacionados ao trauma, revivido no momento que ela mente para Lucas (seu filho), sobre quem era o seu pai; em seguida, é dito que a parte mais difícil é ver o garoto com as aparências físicas idênticas a de seu agressor, “[...] é reviver aquele maldito dia em segredo, diariamente” (BEI, 2017, p.85). O segundo é a sensação de distanciamento em relação às outras pessoas, com o desenrolar da história podemos notar que a personagem não fala de ninguém

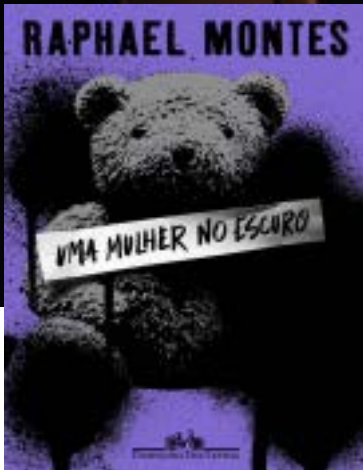
próximo a ela, nem sobre seus pais, com quem a cada dia fala menos, não há uma proximidade com o filho e nem com Bete (que ajudou na criação da criança), assim cada vez mais ela vai se fechando dentro de si mesma: “ [...] eu falo cada vez menos” (BEI, 2017, p.60), e desse modo o livro vai sendo tomado pelo silêncio. E as perguntas que permanecem - Ninguém percebeu como a protagonista estava se distanciando e cada vez mais fechada em si mesma? Seus pais não questionaram a falta de amigos dela? Ninguém nunca sugeriu a procura por um psicólogo?

Por fim, a trama é bem construída, os pensamentos da personagem são muito sagazes por produzirem o desconforto durante a leitura, como este trecho: “[...] perguntei pra minha mãe: / – o que é morrer? / ela estava fritando bife pro almoço. / – o bife / é morrer, porque morrer é não poder mais escolher o que farão com a sua / carne. / quando estamos vivos, muitas vezes também não escolhemos. / mas tentamos. / almoçamos a morte e foi calado.” (BEI, 2017, p.18). A construção da cena de estupro foi bem ordenada, utilizando as três fases da armadilha, somente é enfraquecida em alguns aspectos de discussão acerca da consequência da violência. Já o silenciamento da protagonista, unido à ausência de um nome e ao fato de que ela não teve nem sequer o direito de terminar de narrar a sua própria história, contradiz questões abordadas na narrativa. Por se tratar do primeiro livro publicado por Aline Bei, somente tivemos um pequeno vislumbre do que a autora é capaz de

fazer, vejamos como estará sua próxima obra, e o que nos espera.

## BIBLIOGRAFIA

- BEI, Aline. *O peso do pássaro morto*. São Paulo: Editora Nós, 2017. 168p.
- FIGUEIRA, Ivan; MENDLOWICZ, Mauro. *Diagnóstico do transtorno de estresse pós-traumático*. Rev. Bras. Psiquiatr., São Paulo, v. 25, supl. 1, p. 12-16, June 2003 . Disponível em:<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1516-44462003000500004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-44462003000500004&lng=en&nrm=iso)>. access on 22 June 2020. <https://doi.org/10.1590/S1516-44462003000500004>.
- FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. Anuário Brasileiro de Segurança Pública. 2019. Disponível em:<<https://forumseguranca.org.br/anuario-brasileiro-seguranca-publica/>>. Acesso em: 15 Jun. 2020.



Katharina Sayuri Guerjik

23 anos. Nascida em São Paulo. Graduada em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Campinas

Com apenas 20 anos, o carioca Raphael Montes publicou *Suicidas*, romance policial finalista do Prêmio Benvirá de Literatura 2010, do Prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional 2012 e do Prêmio São Paulo de Literatura 2013. Quatro anos depois, apresenta ao público outro fenômeno: *Dias Perfeitos*, a história de um amor obsessivo e paranoico que foi editada em 22 países e escolhido como Livro do Mês na Amazon norte-americana. Essas duas obras consolidaram o seu nome, dentro da literatura nacional,

## Erros no Escuro

como uma referência do gênero de suspense, tornando-o conhecido por seu enredo com diversos personagens e pela sua narrativa voltada para a violência gráfica, ou seja, uma representação de atos extremamente realistas e brutais.

Contudo, aos 29 anos, Raphael Montes arrisca algo diferente em *Uma mulher no escuro*, seu primeiro romance focado em poucos personagens, que troca a violência gráfica pelo terror psicológico, trazendo ao leitor um constante suspense na narrativa. Ambientada no Rio de Janeiro, Montes cria sua primeira protagonista feminina: Victoria Bravo, uma jovem solitária que sofreu um terrível trauma em seu aniversário de quatro anos: sua casa é invadida por um garoto, Santiago, e sua família é assassinada a facadas

e tem seus rostos pichados de preto. Como única sobrevivente, a protagonista tenta levar sua vida trabalhando como garçomete, em uma pequena cafeteria, e cuidando da sua tia-avó Emília, a quem visita semanalmente em uma casa de repouso. Profundamente marcada pelo trauma, possui uma séria dificuldade em se relacionar com as pessoas ao seu redor, pesadelos constantes, hábitos infantis e uma luta contra o alcoolismo. Esses problemas despertam o interesse do psiquiatra Dr. Max, que passa a tratá-la três vezes por semana, e a incentiva não apenas a conhecer pessoalmente o seu único amigo, Arroz, mas a também ter um encontro com o escritor que passa todas as tardes na cafeteria onde ela trabalha: Georges. Esses três homens se tornam os principais suspeitos quando o seu passado volta a assombrá-la, pois Santiago foi solto ao completar dezoito anos e o seu paradeiro é desconhecido, mas Victória sabe que ele está atrás dela novamente. Agora, vinte anos depois, ela se vê forçada a reviver seu passado, a desenterrar histórias de sua família e a descobrir em quem pode realmente confiar.

O romance é narrado em terceira pessoa, mas possui interlúdios, em primeira, funcionando como uma abertura para alguns capítulos. Esse recurso contribui para o leitor ficar em constante tensão, pois a cada intervalo é possível notar que o assassino é alguém próximo da protagonista, pois sabe de tudo que acontece com ela.

Romper barreiras, trocar carinhos, avançar na intimidade, mas sem parecer grosseiro – é esse o complexo jogo que Victoria tem travado comigo. Duas casas adiante, então um retrocesso. Agora estamos melhores do que nunca. Tudo tem seguido como previsto (MONTES, 2019, p.126).

Esse interlúdio acontece logo após Victoria começar a ter intimidade com Georges, levando o leitor a desconfiar dele logo de cara. Mas em seguida há o comentário de que o assassino tem consciência da presença da protagonista na delegacia e da posse do diário de Santiago, mas Georges não é o único que sabe disso. Dr. Max foi quem a levou até a delegacia e a acompanhou até o local onde ela conseguiu o diário, fazendo com que o leitor passe, ao mesmo tempo, a ter uma desconfiança do psiquiatra também. “Tudo tem seguido como o previsto. Ela foi ao delegado e está lendo o diário” (MONTES, 2019, p.126). Outro exemplo é quando o assassino comenta que está na hora de avançar um passo:

As poucas horas que passamos juntos a cada semana são deliciosas, repletas de sutilezas, de palavras não ditas, de olhares carregados de sentido. Mas Victoria é escorregadia. Já estamos nessa há muito tempo, sem que haja qualquer evolução. Um passo, depois outro, então de volta ao início. Sinto que é o momento de avançar, de conquistar mais espaço (MONTES, 2019, p.17).

Nesse mesmo capítulo Arroz se declara para a protagonista e a beija à força, se tornando para o leitor o suspeito número um, mas, novamente, emerge uma incerteza, porque o Dr. Max também passa poucas horas por semana com ela, e seu tratamento já dura anos. Esse tipo de recurso é importante para o autor conseguir conduzir o suspense sobre o leitor, de modo que este último passa a atuar como um detetive, desconfiando de cada um dos personagens, tentando retirar fragmentos dos interlúdios que possam confirmar quem é o assassino.

Um dos elementos da narrativa mais bem desenvolvido, nessa obra, foi o espaço. Segundo Antônio Candido em *A personagem de ficção*:

A personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo. Para tanto, deve lembrar um ser vivo, isto é, manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos na vida (CANDIDO, 2007, p.64, 65).

É através da relação com o cenário realista que temos a impressão de que Victória é uma personagem real, seus passos entre seu apartamento na Lapa, o Café Moura no centro, sua antiga quitinete no bairro Santo Cristo, sua antiga casa na Ilha do Governador, do apartamento de Georges, entre o Catete e a Glória, e as referências a Copacabana, Iguaba, Cinelândia, entre outros, faz com

que o leitor se imagine ali conhecendo as principais paisagens do Rio de Janeiro e, para o leitor que já conhece essa cidade, como parte da história.

Pegaram juntos o metrô até a estação Cinelândia, conversando sobre séries de tv e inventando histórias sobre as pessoas no vagão. Passaram pelo cinema Odeon e seguiram até os Arcos da Lapa, parando em frente ao Circo Voador lotado [...] Pegou um ônibus e desceu no aterro do Flamengo, próximo à praça do Russel. [...] decidiu ligar quando chegou à rua do Catete (MONTES, 2019, p.26, 194).

Dessa maneira, Montes acompanha todos os movimentos dos personagens com descrições hiper-realistas dos cenários de uma forma com que a história contada pareça real e próxima ao leitor.

Apesar de o espaço da narrativa ser um elemento muito bem trabalhado na obra, trazendo vida à protagonista, não é o único e nem o mais importante.

A verossimilhança [...] acaba dependendo da organização estética do material [...] Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo [...] A personagem é um ser fictício [...] e o problema da verossimilhança no

romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. [...] há afinidades e diferenças essenciais entre o ser vivo e os entes da ficção, e que as diferenças são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade, que é a verossimilhança (CANDIDO, 2007, p.55, 75).

Portanto, o elemento mais importante, atribuindo verossimilhança à obra, é a composição da protagonista. Segundo Candido, a passagem do enredo complicado com personagens simples para um enredo simples com personagens complicados pode ser considerada a principal marca de um romance moderno. E é exatamente isso que Montes irá realizar, trazendo uma protagonista tão complexa quanto um ser vivo, pois foca em sua forma psicológica.

As ‘personagens esféricas’ [...] se reduzem essencialmente ao fato de terem três e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender. [...] No romance, o escritor estabelece [...] a lógica do personagem. [...] a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador. [...] o romancista nos leva para dentro da personagem, ‘porque o seu criador e narrador são a mesma pessoa’ (CANDIDO, 2007, p.58, 59, 63, 64).

É possível notar na narrativa que Victoria é um ser complexo, com diversas dimensões profundas, devido ao seu trauma do passado, mas ela ainda consegue surpreender o leitor.

Quando conseguiu dormir, teve um pesadelo em que era observada por mil olhos. Acordou gritando, suando frio, com uma pressão esquisita ao redor do pescoço [...] Sentou na privada, tirou o absorvente, evitando encarar os coágulos. Tomou um banho rápido e, enquanto se vestia, olhou sem querer o espelho, o que só fez aumentar o seu mal-estar [...] por mais que tentasse se controlar, às vezes era impossível não roer as unhas, encolher os ombros ou retesar a boca (MONTES, 2019, p.29, 34).

Nesse trecho não há apenas gestos sem significados, a protagonista sente um desconforto como consequência do trauma que sofreu na infância: dificuldade de dormir, pesadelos constantes, não consegue encarar sangue ou controlar suas ações e até mesmo o ato de olhar para o espelho e sentir um mal-estar revela a sua baixa autoestima. Ela possui, também, hábitos que revelam a estagnação, do seu lado emocional, na idade do trauma, quatro anos: beijando o seu urso de infância, Abu, e utilizando os lacinhos que ganhou de presente quando pequena. Além disso, é capaz de surpreender ao leitor, pois mesmo tendo dificuldades com o sexo masculino, Victoria tem mais homens em sua vida do que mulheres,



assim como consegue criar forças para ir atrás de sua própria história.

Victoria foi direto ao ponto: ‘Quem é Sofia?’ Tia Emília abriu a boca por um instante. ‘Não sei do que você está falando’ [...] ‘Por que eu nunca soube que meu pai tinha uma irmã?’ Tia Emília a encarou sem dizer nada, ‘Me conta’, Victoria insistiu. ‘Preciso saber’ (MONTES, 2019, p.128, 129).

Victoria possui, dessa forma, uma profundidade que vai além da narrativa e que a torna verossímil. Contudo, ao utilizar um enredo mais simples com uma personagem mais complexa, o autor pode cometer erros na obra, como não ter narrado uma cena de abuso sexual no início do livro. Pois a protagonista traz, em suas características mais profundas, traços psicológicos que estão ligados a um caso de violência sexual, como a dificuldade de se relacionar, se sentir suja ao ser beijada pelo Arroz, entre outros. Mas o que confirma isso é quando o Dr. Max pergunta: “‘Por que você acha que as pessoas fazem sexo, Vic?’ Houve quinze segundos de silêncio na gravação. Então veio a resposta, numa voz inebriada: ‘Para sentir dor’” (MONTES, 2019, p.38). Como ela consegue relacionar o ato com a dor se ele nunca aconteceu na narrativa?

Outro erro grave dentro da obra são os personagens secundários desnecessários. O seu Belino, por exemplo, dono do Café Moura, é um personagem não

desenvolvido, ou seja, pouco sabemos sobre a sua vida, a não ser uma desconfiança de Victoria de que ele poderia ter sido um namorado de sua tia-avó: “[...] mas ela o conhecia havia anos como um grande amigo de tia Emília – e talvez tivesse sido um pouco mais que aquilo no passado” (MONTES, 2019, p.54), e que foi graças a ele que a protagonista tem seu emprego de garçomete no café. Além dele temos a presença da D. Mirela, mãe de Gabriel, seu contato com a Victoria não traz nenhuma informação nova para o leitor, assim como o caso da Rayane, antiga colega de sala de Santiago e atual moradora da antiga casa da protagonista. Mas além de uma desnecessária aparição no enredo, há o seu sumiço no final do livro: quando Victoria é levada para a sua antiga casa por seu perseguidor, local de moradia da Rayane, essa não aparece em nenhum momento para socorrer Victoria ou algo do gênero. Onde ela estava no momento em que sua casa era usada para um confronto final?

Além dos personagens secundários, há outra consequência: falhas na verossimilhança. Dr. Max, por exemplo, apresenta claros desvios éticos durante a narrativa, mas como a protagonista não enxerga? Apesar dela estranhar algumas ações do médico, os normaliza e é essa normalização que provoca a quebra da verossimilhança:

Dias depois, quando Victória estava no hospital, o dr. Max ligou [...] ‘seu caso me interessa muito’ [...] me especializei em casos mais... extremos [...] ‘Sei que

sou a melhor pessoa para cuidar de você Victoria’, o dr. Max havia dito. ‘E não vou te cobrar nada. Preciso de você tanto quanto precisa de mim’ [...] Depois de meses de conversa online, ela aceitou encontrar com Arroz em uma lanchonete, incentivada pelo psiquiatra, que insistia [...] ‘Pode descansar tranquila’, o psiquiatra disse, sério ‘Vou passar a noite aqui com você’ [...] Ao entreabrir os olhos, percebeu a silhueta do dr. Max contra a luz que entrava pela janela. Ele estava deitado de lado na mesma cama que ela (MONTES, 2019, p.23, 31, 32, 33, 68, 222).

Como a personagem em nenhum momento se questiona como ela foi encontrada pelo médico? E por que ela aceita sua presença durante a noite em sua casa? Ou acha normal acordar e ter ele deitado ao seu lado? Um leitor mais atento fica com essa dúvida em sua mente e essa divergência entre a atitude da protagonista perante o médico e a atitude natural de uma pessoa é a causa da quebra na verossimilhança.

Outro exemplo desse tipo de falha é quando descobrimos que tanto o médico que cuidava de Gabriel, quanto o médico de Victoria foram mortos. “O médico que cuidava de Gabriel morreu’, ela disse, engolindo em seco. ‘Ele o matou e saiu pela porta da frente’ [...] Me livrei do antigo médico para [...] aproximar de Victoria” (MONTES, 2019, p.180, 244). Como é possível haver duas mortes em que o assassino sai facilmente ileso? Por que ninguém desconfia do acidente que levou à morte do doutor João Carlos?

Por fim, há pequenas incoerências dentro da narrativa. Como exemplo, quando Victoria afirma que ninguém sabia de sua deficiência pois não havia saído nos jornais e alguns capítulos mais à frente Georges diz que desconfiou e, ao pesquisar, achou uma notícia.

Havia coisas que guardava só para si, coisas que ninguém sabia, nem o dr. Max. Os jornais não haviam noticiado na época e ela praticara bastante ao longo dos anos para que ninguém percebesse [...] ‘Eu já sabia’, Georges disse. ‘Percebi algo diferente no jeito como andava pelo salão do café. Depois do nosso encontro, fiz algumas pesquisas. Encontrei um jornal da época dizendo que você tinha sido submetida a uma cirurgia’ (MONTES, 2019, p.48, 122).

A incoerência mais crítica da narrativa é o fato de ser ambientada em pleno século XXI e a protagonista não utilizar a internet em nenhum momento, a não ser para conhecer Arroz. Victoria poderia ter descoberto sobre Santiago se tivesse simplesmente pesquisado na internet sobre os homens em sua vida.

Mas será que esses chamados erros de narrativa foram de fato cometidos pelo autor ou foram propositais? Segundo Candido,

Um traço irreal pode tornar-se verossímil conforme a ordenação da matéria e os valores que a norteiam, sobretudo

o sistema de convenções adotado pelo escritor [...] Cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto (CANDIDO, 2007, p.77, 79, 80).

254 p.

\_\_\_\_\_. *Suicidas*. São Paulo: Companhia das letras, 2017. 342 p.

\_\_\_\_\_. *Dias perfeitos*. São Paulo: Companhia das letras, 2014. 280 p.

É inegável que a falta da violência sexual na narrativa, a não utilização da internet a favor da protagonista, a morte inexplicável dos médicos e o sumiço da Rayane no conflito final foram erros graves do autor. Mas é interessante notar, ao levar em conta o pensamento de Candido, que há erros propositais da parte do autor, como a utilização de personagens desnecessários, para distrair o leitor, assim como a normalização das ações do dr. Max, que apesar de o colocar em evidência, gerando desconfiança, não tem como afirmar que seja ele o Santiago. Ou seja, foram utilizados na narrativa recursos como o hiper-realismo e o excesso de informação para ludibriar o leitor, que por sua vez acaba, em uma primeira leitura, não percebendo os graves erros da obra, pois o autor traz esses recursos muito bem trabalhados que, além de desviar a atenção do leitor, o envolve também na narrativa.

## BIBLIOGRAFIA

CANDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. 128 p.  
MONTES, Raphael. *Uma mulher no escuro*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.



## Nossa Era dos Extremos?

Manoel Sousa

22 anos. Estudante de Pedagogia que está migrando para Letras (Licenciatura). Trabalha com Editoração, Bolsista SAE, no IFCH.

Duarte é um escritor carioca em derrocada pessoal e profissional. O seu grande sucesso editorial de vendas, *O Eunuco do Paço Real*, já data de uma década sem uma nova edição e há anos o autor não produz nada de novo. Além do bloqueio criativo, que leva ao atraso em mais de três anos de uma obra que promete ao seu editor, acaba de sair do segundo casamento. Com as finanças no vermelho e despejado do seu apartamento, na área nobre da Zona Sul, Duarte se vê sem grandes perspectivas de uma solução imediata para sua situação. A obra é um retrato sobre o dia a dia do Rio de Janeiro

na zona Sul, com suas contradições e histórias de vidas que se entrelaçam em meio ao contexto político bolsonarista de 2019.

A nova obra de Chico Buarque apresenta um escritor sarcástico e que brinca com os ânimos de polarização que tomaram nossa sociedade. A obra toda está marcada pela perspectiva de Duarte em relação ao outro e sobre tudo o que se passa. Além das notas de diário, datadas, o livro é também composto por cartas, narrações em terceira pessoa – e quem será esse narrador? - notícias de jornal e diálogos unilaterais por ligação telefônica (onde só há a transcrição das falas de quem liga).

A obra não se prende a apenas uma forma narrativa, assumindo um movimento flexível conforme as situações que se desenvolvem. Em determinados momentos saltam aos olhos experiências

visuais desde a descrição – muitas vezes de forma não delimitada categoricamente o que se trata de realidade e o que se trata de imaginação: “Mais funda do que aparentava, a piscina desce pelos três andares da casa e mais e mais, é como se perfurasse o morro do Vidigal e a rocha que o sustenta, até se fundir com um rio subterrâneo que deságua no oceano.”(BUARQUE, Chico, 2019, p.127.)

A intertextualidade está presente no conjunto da obra por meio de referência para com outras produções, mas sobretudo pela inserção delas durante o curso da história. O livro tem a trilha sonora de grandes sucessos da MBP, com destaque para “Bom dia tristeza”, de Adoniran Barbosa. Shakespeare figura como autor presente permanentemente, bem como a música Hocus da banda Pocus (que a geração 2000 não deve conhecer, mas Duarte conhece). É relevante pensar a intertextualidade dentro da obra de Buarque a partir também das obras de Duarte, em especial do Eunuco, verdadeiro depósito donde muitas ideias foram tomadas para a produção atual e com o qual a obra guarda paralelos.

### Mas que gente? O tipo escrachado das personagens

Dois casamentos. Um filho. Ex-esposas absurdamente diferentes. Relações sem pontos finais definidos. Maria Clara e Rosane, chegando a ser um dos poucos vínculos humanos com quem o protagonista, esse antissocial, mantém relações mais ou menos periódicas, sendo estas muito relevantes para a vida de

Duarte. Ambas são construídas de forma muito caricata - ou esse é o olhar de Duarte? -, uma realização teatral da esquerda e da direita no Brasil dos nossos tempos.

Maria Clara é uma intelectual de esquerda, tradutora que tem como bem mais precioso do seu apartamento os livros. Primeira esposa de Duarte, é ela também quem efetivamente realizava a revisão e ordenação das produções dele. Retrato da depressão e desgaste de saúde mental, sobrecarregada pela criação unilateral do filho, ela consegue superar e se reencontrar. Leila, a auxiliar de enfermeira que passa a cuidar de Maria Clara, é a porta de entrada para uma nova possibilidade de futuro – muito longe daquilo tudo –, onde a superação da depressão e reclusão se dá junto ao romance que se desenvolve entre as duas. Mas parece que Duarte não presta muita atenção nisso tudo, sequer percebe o que está acontecendo com Maria Clara – até o momento em que se torna impossível não ver. É a partir da relação com Leila que se dá a superação definitiva de Duarte, um ponto final bem dado. Do fundo do poço acompanhamos a caminhada de Maria Clara ao lado de sua companheira se permitindo novas experiências, enfrentando a vida em paz com o passado.

Rosane é uma arquiteta, socialite bem ‘pirua’, cuja máxima expressão dessa caricatura é a estatueta dourada, na sala do seu apartamento luxuoso, com uma faixa presidencial e adornada com quepe militar. A relação de Duarte com Rosane parte de uma ‘aventura’ romântica que vem a se tornar seu segundo casamento,

rompendo com Maria e o filho. Rosane se modificou com o tempo. Se adequou aos novos ares, reflexo da adaptação natural dos que buscam se manter no topo da cadeia alimentar social, de forma que se permitiu envolver com a tal política. Seus amigos passaram a ser os de ciclos vinculados ao governo, e seus companheiros românticos são grandes latifundiários ‘liberais’. São notáveis seus conflitos com Duarte, pela forma hostil e invasiva que é tratada, além das diferenças políticas, a ponto de que a relação dos dois tenha como base sobretudo o sexo.

É absurdamente marcante a pretensão que Duarte tem de se sentir a última e apetitosa bolacha do pacote em relação às suas ex-esposas. Duarte é realmente ousado, realização perfeita da caricatura carioca - a pessoa esperta que sempre quer se dar bem a qualquer custo - chegando a ser invasivo muitas vezes. A máscara de santidade moral, tão em moda na nossa elite, vai da face ao chão com as verdadeiras relações que se dão nesse meio – das traições, poligamia e absoluta liberalidade sexual entre os seus.

A violência contra a mulher, escancarada nas marcas de violência nas costas e pescoços, mas também por meio das relações de dominação e imposição que se dá com as mulheres da história é uma constante no conjunto da obra. O silenciamento das personagens, de forma velada, é sempre presente – notoriamente com os adjetivos e conclusões a que somos induzidos por Duarte de forma unilateral.

Agenor, salva-vidas que resgata Duarte de um afogamento, pede para que ele e Rebekka sejam parte da história

que esta sendo escrita. Passa a ser cenário realidade do Vidigal, assustadora para Duarte que tem medo até do moto-táxi, se desenrolam novas peripécias do ousadíssimo protagonista. As máximas “bandido bom é bandido morto” estão nas falas dos mesmos milicianos que comentam sobre armas, se opõem a protestos da comunidade, enchendo o bolso de dinheiro e a boca de carne assada com cerveja ao som do pagodão.

### Polarização em verde, amarelo e vermelho Marx

Desde as eleições presidenciais de 2018 a dinâmica das relações políticas entre as pessoas no Brasil mudou qualitativamente. Polarizou-se a sociedade entre os pró e contra Bolsonaro, quem estava a favor ou contra o PT. Nessa lógica o meio termo não tem peso relevante, se fortalecem os extremos, e nesse cenário as rupturas familiares e atritos nas relações pessoais por conta da política se tornaram uma infeliz regra, um sinal dos tempos.

“Essa gente” fala das pessoas que aplaudem o assassinato de um assaltante pelas mãos da polícia. Dos milicianos aliados dos empresários que conseqüentemente estão ao lado do governo, todos lambuzados de champagne, da gente dos extremos do nosso tempo, onde todos tomam lado e têm posição para falar. Também das guerreiras que criam os filhos, apesar da ausência dos pais, provando a si mesmas que ser feliz é uma possibilidade. Retrato também do Rio, das suas praias, idas e vindas, da vista do Pão de Açúcar, dos



moto-táxis, bares e quiosques.

Como encarnação do neofascismo à brasileira, o ‘amigo’ Fúlvio é um perfeito tipo. Não só no campo das ideias, enquanto discurso de ódio e ideologia que o justifica, mas também em ação, quando parte para a agressão contra mendigos – “ditos maconheiros”. A narração da violência praticada por Fúlvio, bem como da intervenção da polícia presente na obra, tomam como base a realidade e só não parecem mais verdadeiras porque exagera nas caricaturas.

Muitas resenhas apontam que no centro da história os tons intermediários e nuances seriam a marca. Quem conseguimos conhecer com maior complexidade, vislumbrando seus conflitos internos, é apenas Duarte. No mais, todas as demais personagens tomam contornos verde e amarelo ou vermelho à la Marx (tipos da nova direita e da esquerda). A obra é toda calcada em tipos, uma vez que ressaltam características das personagens e as mesmas ficam reduzidas a elas, de forma que na verdade são retratadas poucas cores e variações.

Muito do texto se deixa por ser completado pelo leitor, exercício prazeroso de reflexão e criação. É nos momentos por-fazer e completar do texto que nós leitores descobrimos um pouco mais sobre as outras personagens que só assim se fazem complexas, uma vez que para Duarte não o são.

### Buarque vs Duarte

Duarte é contraditório, com seus sessenta e tantos anos, que também possui

um pouco de Buarque – com evidentes elementos biográficos de semelhança, para além da proximidade dos nomes, de ditas paixões, idas e vindas de relações e um tremendo desafio de viver e criar.

O autor empírico e o autor modelo na presente obra trazem um interessantíssimo exercício de reflexão do local que ocupa cada um. Segundo Eco, o autor empírico é o autor que escreveu a obra que temos em mãos, enquanto o autor modelo é o autor com que temos contato ao longo da obra (ECO, Umberto, 2009, p.21). O autor modelo é o que encontramos dentro do texto, que estabelece as regras e nos guia pelo bosque da leitura. No entanto, o autor modelo não é uma entidade metafísica alheia a nós leitores. Se há um autor modelo é porque há também um leitor modelo, de forma que “Precisam aparecer juntos porque o autor-modelo e o leitor-modelo são entidades que se tomam claras uma para a outra somente no processo da leitura, de modo que uma cria a outra.” (ECO, Umberto 2009, p.30) O sentido do texto se dá enquanto uma relação-processo de criação entre autor e leitor modelo, sendo no próprio processo da leitura do texto, e não fora dele, que encontramos o sentido.

Em ‘Essa Gente’, o autor empírico é Buarque enquanto o modelo é Duarte. A construção da história se dá pelas próprias experiências vividas por Duarte, uma vez que pelo bloqueio criativo acaba por recorrer a tudo que acontece para preencher a história. Diferenciar o que se dá efetivamente na vida de Duarte e o que é invenção não faz sentido, uma vez que em tudo se trata, com pouca ou muita

## BIBLIOGRAFIA

verdade, de finalizar e entregar a obra.

O livro é na verdade o lançamento tão enrolado, e não tão aguardado, da nova criação de Duarte, e o leitor modelo para se relacionar com Duarte e construir o sentido tem de levar isso em conta. Trata-se de um diário, mas sobretudo de uma obra por finalizar às pressas e com o material possível. As personagens que figuram na obra não lá estão só porque se relacionam com Duarte ou porque pediram para constar: são a solução de Duarte para o bloqueio criativo.

A construção do autor modelo contém algumas lacunas, propositais ou não. Afinal, como teria Duarte acessado as cartas? Como figuram tais produções, que não são dele, em sua obra ou diário? Por fim, quem ainda usa cartas em pleno 2019? Ainda mais com acesso a computador e internet como é o caso da maioria das personagens.

Duarte joga muito a bola para nós no decorrer das histórias. Se a sua inspiração fosse outra, sua obra, e sua escrita, também o seriam. Que poderia vir a ser o livro se a visão, sob a qual repousam seus olhos e donde partem suas criações, fossem a de paisagem? A comunicação do narrador conosco leva a pensar, e a ler, outra forma de texto.

A partir da vida de Duarte somos localizados no Brasil e nos ânimos extremados que nos transpassam. Os pontos altos do livro são os mais internos, de reflexão, flashbacks de fatos que acabam por se repetir no presente, no marco da máxima que na primeira vez se dá como tragédia e na segunda como farsa – tal qual os fatídicos dias em que vivemos.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

BUARQUE, Chico. *Essa Gente*, São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

## O português paulista no século XIX: A mulher em uma encruzilhada linguística

**Sinopse:** O livro de Talita Costa trata com profundidade das transformações da língua portuguesa e da evolução de suas formas linguísticas, sobretudo, na cidade de São Paulo, que, no século XIX, gradualmente, deixou de ser uma região caipira e isolada das inovações para estruturar-se como um importante centro comercial.

A autora observa que as mulheres paulistas, confinadas à vida doméstica em uma sociedade que as escondia dentro de casa, teriam se encontrado em uma encruzilhada linguística e social: ao saírem de suas casas, encontraram uma comunidade cuja língua não era mais a mesma que elas falavam.

Dessa forma, por meio da construção de um percurso histórico da cidade de São Paulo e do papel da mulher na sociedade, assim como da análise de cartas escritas por mulheres e publicadas no *Correio Paulistano* na década de 1860, o livro colabora com a historiografia no campo linguístico e situa uma possível contribuição feminina para a consolidação do português paulista e, por extensão, do português brasileiro.



**Autora:** Talita de Almeida Costa é formada em Estudos Literários e em Letras pela Unicamp. Durante a segunda graduação, interessou-se por linguística histórica e fez uma Iniciação Científica. Além disso, como feminista, não podia deixar de fora o papel da mulher na linguagem como tema do seu trabalho final, que venceu o concurso de Monografias do Instituto de Estudos da Linguagem. O resultado desse grande trabalho é o livro lançado pela TL 224.





# Lançamento

**Título:** O conto "Bliss", de Katherine Mansfield, e três de suas traduções para o português brasileiro: uma análise feminista.

**Autora:** Beatriz Gregório dos Santos

**Sinopse:** Originalmente escrita como uma monografia na área da Linguística, o livro apresenta uma comparação entre o célebre conto de Katherine Mansfield em sua língua original, o inglês, e diferentes traduções dele para o português brasileiro: a de Érico Veríssimo (1940); a de Ana Cristina César (1981); e, por fim, a de Julieta

Cupertino (1992). A análise crítica proposta entre as diferentes versões de "Bliss" é embasada em teóricas da Escola Canadense de Tradução Feminista.

**Autora:** Beatriz Gregório dos Santos é formada em Letras (2018) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Em 2018, foi premiada no IV Concurso de Monografias do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/Unicamp) na categoria "Linguística Aplicada".



Lançamento digital  
disponível gratuitamente!



# Lançamento

## Mães Pertubadoras Filhos Monstruosos

Uma leitura de *Distância de Resgate*, de Samanta Schweblin

### Sinopse:

Raquel Riera reflete sobre o papel da mulher em nossa sociedade, partindo do pressuposto de que é possível desacreditar a ideia de instinto materno, observando os diversos modelos de maternidade ao longo da história. Na monografia ganhadora do IV Concurso de monografias do IEL—Unicamp, Riera analisa de modo singular a inquietante novela *Distância de Resgate*, escrita pela premiada contista argentina, Samanta Schweblin. Desta forma, a autora demonstra como a maternidade é atravessada pela dor, pela perda e pela hesitação.



### Autora

Raquel Riera graduou-se em Estudos Literários pela Unicamp e, no ano, de 2018 foi a ganhadora do IV Concurso de Monografias do IEL—Unicamp. Atualmente, cursa Letras na mesma instituição e pretende continuar a pesquisa na área de literatura fantástica na América Latina.





# LANÇAMENTO

## Vá com c (alma)

*Crônicas de uma vida materna*

**AUTORA:** Gianne Pereira

**SINOPSE:** Jovem mãe compartilha suas experiências e aprendizados sobre a maternidade a partir de relatos bem-humorados, depoimentos emocionantes, reflexões e questionamentos instigantes.

**SOBRE A AUTORA:** Gianne Pereira é formada em Estudos Literários e Letras pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), além de escritora é professora e revisora. A autora recebeu menção honrosa no prêmio “Estante Literária da Unicamp” (2012) e esteve entre os vencedores do “Concurso Nacional Novos Poetas” (2013).

**DISPONÍVEL GRATUITAMENTE EM:**  
[www.iel.unicamp.br/br/content/ebook](http://www.iel.unicamp.br/br/content/ebook)



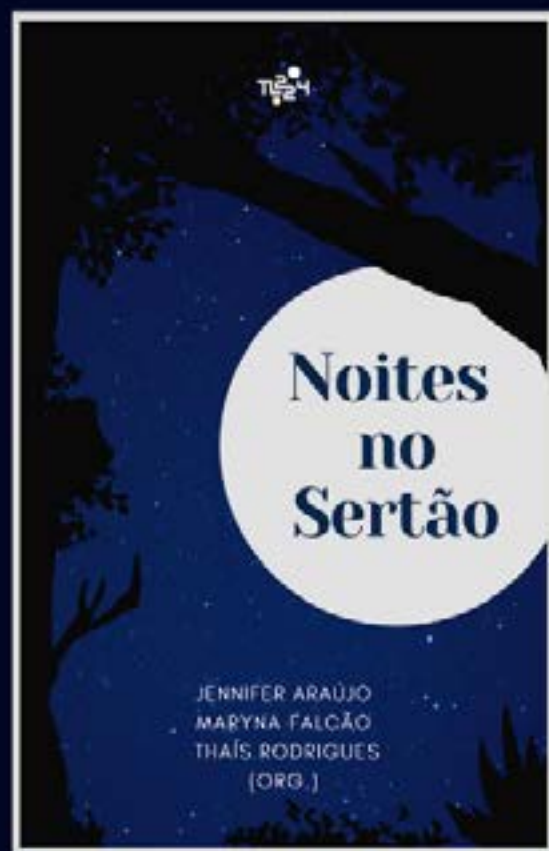


# LANÇAMENTO

## Noites no Sertão

Organizadoras: Jennifer Araújo,  
Maryna Falcão e Thaís Rodrigues

Autores: Everaldo Rodrigues e  
Julia Helena de Oliveira



O livro *Noites no Sertão* é uma coletânea dos contos "Chumbo", de Everaldo Rodrigues, e "Sertão grande menina", de Julia Helena de Oliveira. Apesar de serem muito diferentes, tratam de uma temática em comum: o sertão. Nessa obra, os autores deixam os estereótipos de lado e apresentam aos leitores duas histórias instigantes, nas quais o sertão é um grande palco de aventuras.

# ODISSEIA



REVISÃO  
TRANSCRIÇÃO  
TUTORIA EM ESCRITA CRIATIVA  
PREPARAÇÃO  
LEGENDAGEM  
DIAGRAMAÇÃO  
LEITURA CRÍTICA  
TRADUÇÃO



@ODISSEIACONSULTORIA | [CONTATO@ODISSEIACONSULTORIA.COM](mailto:CONTATO@ODISSEIACONSULTORIA.COM) | @ODISSEIACONSULTORIA



# Créditos das Imagens e Fontes

## Ana Carolina Garcia Bertoldi



(p.11)

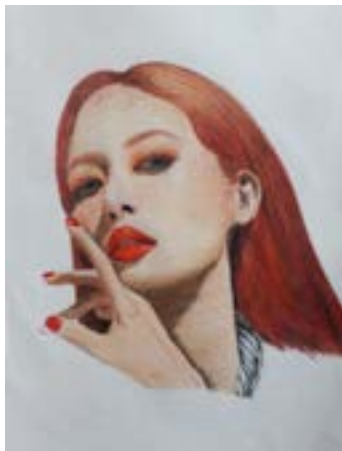


(p.39)



(p.194)

## Camila de Sá



(p.169)



(p.26)



# Oirã Ferreira



(p.199)



(p.28)

# Daíza Carvalho

# Carol Pachioni



(p. 199)



(p.16)

# Nicole Izzo



(Capa)



(p.170)



(p.24)



(p.7-8)



(p.195)

# Isabela Jaha

Elã, 2020. Fotografia digital.

A série "Elã" procura revelar através da subjetividade da composição a vivência da artista em tempos de pandemia, em que sua realidade enquanto mulher asiático-brasileira possui a potência de evocar uma diferente perspectiva em relação à suspensão social. O objeto vermelho que compõe as imagens é uma concretização da ansiedade vivida pela artista, onde o objeto foi feito com a arte manufatureira do crochê, técnica que contrapõe as tecnologias digitais vividas tão intensamente durante o isolamento social. O objeto foi inteiramente construído a partir da "correntinha", ponto mais básico do crochê, transformando o artesanato em linha de produção. A concretude da ansiedade se torna cada vez mais real quando o mundo que conhecíamos nos foi desviado, no caso, o mundo pré-pandemia.



Curvas de Nível, 2019. Objetos-panos (tecido, lã sintética e caneta marcador).

Segundo a topografia, a curva de nível se refere à uma linha imaginária que agrupa dois pontos de mesma altitude, como uma representação do encontro entre o início e o final da forma irregular de um relevo. A topografia é a ciência que estuda os acidentes geográficos, com todas suas formas, texturas e cores. "Curvas de Nível" é uma representação de corpos que, quando interseccionados ou unidos de qualquer maneira sensorial, apresentam as mais diversas reações e sensações. O corpo humano, assim como o relevo, possui curvas, texturas diferentes entre si e, acima de tudo, é um produto do acaso, um produto resultante de toda sua passagem pelo planeta Terra. Da mesma forma que a curva de nível, o encontro entre dois corpos gera uma explosão de acidentes e acasos. Cada objeto-pano faz uso da palavra com a imagem, sendo a palavra também uma forma de interação entre corpos e resultado de experimentações sensoriais. "Curvas de Nível" é um pequeno conto do encontro, da sensação e do acaso.

(p. 166) (p. 179-180) (p. 189-190)



# Victoria Rocha



Final  
(p. 33)



Girl  
(p. 15)



Bandaïd Girl  
(p. 21)



Pyramid Kid  
(p. 23)



Machinemen  
(Editorial)



Final  
(p. 199)



Ramdonpage  
(p. 31)



Garden Stuff  
(p. 191)

## Higor Vitor



(p. 187)

## Marco Fraga



(p. 5)

# Christian Souza



## Agulha Espacial

A Space Needle, com um complexo de museus e fundações filantrópicas ao seu redor, é um dos maiores pontos turísticos da cidade, oferecendo vista aos edifícios de escritórios da cidade e às montanhas rochosas. (p. 40)



## Corredores

O desenvolvimento das décadas anteriores deixa nos EUA uma infraestrutura antiquada que seu modelo econômico é incapaz de atualizar. O corredor de um hotel barato próximo ao aeroporto, para onde vão passageiros de vôos cancelados, é a cara - as cores e o cheiro - da década de 70. (p. 167)



## Mundo pequeno

Rodovias serpenteiam pelos bairros mais próximos ao porto de Seattle. Sob alguns dos viadutos há \_tent cities\_, aglomerações de barracas, as "favelas" locais. Foto panorâmica inclinada. (p. 100)



### Páginas de luz

Exposição sobre as ditaduras da América Latina, com páginas dos relatórios das Comissões da Verdade desses países vindo de cima a baixo no saguão de entrada. Todos os relatórios estavam disponíveis para leitura. Instalação artística no MALBA, Museu Latinoamericano de Arte de Buenos Aires. (p. 14)



### Não é difícil entender

muro pichado próximo ao centro da cidade diz "Tudo é distopia" (p. 192)



### Peace

Prédio em Buenos Aires é pichado com dizeres "No War, Love" e "La patria es America, fuera Bush quebracho", da época da visita do então presidente dos EUA ao país. (p. 173)

# Larissa Barbosa



(p. 188)



(p. 184)



(p. 205)



(p. 210)



(p. 217)



# Vê Bozza



Pierrot  
(p. 171)



Moça Sem Respeito  
(p. 181)



Nausea  
(p. 17)



Branca de Neve de Okinawa  
(p. 6)

Arcádia / N°6 acabou-se de editar em 31 de agosto de 2020

Fontes: Baskerville, *Baskerville Becker*, BodoniXT,  
Bahnschrift, Charter e Futura Bk BT.