

Apresentação

No inferno os lugares mais sombrios
são reservados àqueles que escolheram a
neutralidade em tempos de crise.

Dante Alighieri, *A divina comédia*

Entre mistério e enigma

Em relação ao fascínio que o bem e o mal exercem sobre a humanidade, a literatura desempenha um papel chave tanto nas formas da sua representação e imaginação quanto na busca de suas origens e das relações entre uma e outra. O confronto entre as forças do mal e do bem mostra-se na maioria das culturas, tanto nas narrativas indianas dos Upanishads e nos manuscritos chineses de Confúcio e Lao Tse, quanto nos rituais budistas e na Bíblia. Certamente pode observar-se historicamente que o pêndulo se inclina para o campo do mal. O mal com M maiúsculo é usado na definição do oposto polar do divino, do sagrado: a ausência de Deus. O Mal personificado pelo Diabo é uma criação ocidental cristã. As primeiras imagens do Diabo surgem pelos anos 800, séculos depois do desaparecimento das culturas chamadas clássicas – grega e romana. Mesmo assim, o impacto do imaginário da Antiguidade e suas representações - o grande Pan, as figuras do Sátiro e do Fauno - na vida medieval foi forte, como mostram as obras artísticas com a temática do Diabo, trazendo e traduzindo as cinco características de Pan: peludo, orelha/rabo de cabra, chifres, cascos. As ambivalências e distinções encontradas nos mitos e na literatura da Antiguidade não eram de grande interesse para os teólogos. Por exemplo, a figura do *poeta vates* refletido no *Phaidros* de Platão, num

ato de alienação programática pela imagem do poeta representado pelo *daemon*. Eclesiásticos cristãos consideravam diabos os deuses pagãos, para estabelecer a nova hierarquia baseada no maniqueísmo, na fé na divindade do Espírito Santo, na figura de Cristo e na Santíssima Trindade, pois a questão central, tocante ao problema histórico e atual, é a de por que Deus não age e acaba com o Mal, sendo que a inação coloca em xeque a eficácia do Seu poder e assim a fé, a doutrina e a clareza da Mensagem Salvadora. Ao lado dos santos padres, lutaram os famosos teólogos Agostinho e Tomás de Aquino, entre outros, contra a heresia e a favor da ortodoxia – concentrando-se no pecado, considerando que a culpa da presença do mal no mundo é do próprio homem – e, assim, modularam um esquema cristão do mundo, reconhecido e forte até hoje. Vinculado ao debate teológico, mas com forte cunho filosófico, o pensador alemão pré-iluminista Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) dá um importante passo à frente em relação ao enigma do bem e do mal no *Essais de theodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, de 1710. Sua teoria ontológica desenvolve o conceito de mônadas, definidas como uma espécie de janela para perceber o universo, o mundo. Elas valem para a realidade metafísica, enquanto os átomos valem para os fenômenos físicos. As mônadas são “formas substanciais do ser” e têm força dentro de uma harmonia preestabelecida. Com base nesse conceito das mônadas e da harmonia substancial do universo, o mal e o bem são partes que cabem sem problemas e sem ter grande peso no universo, no mundo. Leibniz cunha o conceito de “cultura da língua”, “língua cultivada”, aberta a outras línguas e dialetos.

Já a contribuição sobre o Mal de um dos principais representantes do Iluminismo, Jean Jacques Rousseau (1712-1778), toma outro rumo. Na sua teoria da natureza humana, o filósofo, sendo um cristão rebelde, define o homem no estado natural (no paraíso) como o ser que segue principalmente os desejos do seu corpo. A transição do estado da natureza

para o estado civil ocorre pelo *Contrato social*. Esse passo é marcado tanto pela perda da liberdade natural quanto pelo ganho da liberdade civil. O efeito do contrato social é o desenvolvimento da língua, da cultura, da consciência, trazendo as faculdades racionais e emocionais. O contrato social é uma convenção entre os homens, capaz de formar a força de defesa contra aquelas camadas da sociedade que causam o mal. Discordante das doutrinas católicas e calvinistas do pecado original, Rousseau insiste na liberdade de discussão sobre assuntos religiosos e espirituais, em particular a experiência do mal e do bem. Enfocando as ideias do ódio e do amor, Rousseau trata da sexualidade como uma experiência fundamental do ser humano. Segundo ele, os sentimentos do amor e do ódio são constitutivos para o indivíduo. Rousseau, quem aliás foi duramente criticado pelos iluministas, particularmente por Voltaire, antecipa as ideias do Romantismo do século XIX em relação ao entendimento da natureza e da religião.

Um capítulo exemplar que não pode deixar de ser mencionado brevemente no percurso sobre o mal e o bem são os escritos do Marquês de Sade (1740-1814). O protagonista de *Justine ou os Tormentos da Virtude* (1791), o monge Clément, exclama: “[...] aqui está o esquema [da Natureza]: a ação e reação perpétua, o hospedeiro de vícios, o hospedeiro de virtudes, numa palavra, o perfeito equilíbrio resultado da igualdade do bem e do mal na Terra”. As noções de Sade sobre força e fraqueza e bem e mal, como o “equilíbrio” do bem e do mal no mundo, exigido pela Natureza, tiveram um impacto tanto na literatura quanto na filosofia. Observam-se sequelas nas visões sobre o bem e o mal de Friedrich Nietzsche em *Genealogia da Moral* (1887) e na poética inovadora de Charles Baudelaire (1821-1867). Este choca o mundo pela autodefinição de “poeta do mal” e por sua estética do mal, desenvolvida com o *Ideal* e com o *Spleen* em *As Flores do Mal* (1840). Temos o ideal encarnado por Edgar Allen Poe na poesia provocadora sobre o abismo e os sentimentos perversos. E *Spleen* inicia-se com o tédio perante o tempo e sua repetição, desembocando na voz morta e na memória morta.

O modo do *Spleen* parece ser o meio para a última rebelião contra o fim da poesia.

Na época plena das Luzes, finalmente, as categorias da razão e a capacidade de julgar, teorizadas por Immanuel Kant nos anos 1760, trazem o advento da modernidade e a mudança do paradigma relacionado com o entendimento do bem e do mal. Kant desmantela a teologia racional na sua crítica da razão. Privada do suporte ontológico, a teodiceia cai sob o rótulo de “ilusão transcendental”. Kant, porém, não pôs fim à teologia racional. O mal radical, segundo ele, é “inescrutável”¹.

Podemos dizer que, a partir da crítica kantiana da ilusão transcendental (e dos ídolos da teologia racional), o mal passa a competir a uma problemática da liberdade ou da moral.

Logo vem o lado sombrio do Romantismo, o romantismo sombrio, a partir do Terror de 1793. Surge o gênero do “roman noir” e o romance gótico na Inglaterra, que domina o século XVIII. Podemos constatar o fortalecimento e a presença poderosa do mal como fenômeno que se estende como *topos* e força estética ao longo do século XIX, como *Civilização e barbárie*, *A vida de Juan Facundo Quiroga* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento e *O Alienista* (1881) de Machado de Assis, como contribuições representativas latino-americanas. O mesmo vale para *América Latina: males de origem* (1905) do grande homem de Letras Manoel Bomfim. Ele identifica os males – a “colônia vassala”, o Estado que não faz nada para chegar à independência econômica e inventa um “darwinismo social”, problemas que poderiam ser superados por um projeto educacional. A vanguarda histórica explora as dimensões teológicas, morais e estéticas do mal, chegando a resultados muito diferentes. Marcel Proust recorre ao mal para criar os personagens do mundo de Swan e analisar as condições emotivas das figuras femininas na sua *Recherche (Em busca do tempo*

1 KANT, E. Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft (1793), *Werke* in 12 Bänden, Band 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, p.667.

perdido, 1913-1927).

A segunda Guerra mundial como cesura

A Primeira e logo a Segunda Guerra mundial trazem experiências extremas e novas do mal: referente à tecnologia moderna e rápida de matar, o grande mal é a máquina e a maquinaria. Frente à Europa destruída, o pintor surrealista Max Ernst reflete sobre a catástrofe, o que resulta em um quadro de título emblemático: “L’Élué du mal” (1928). Tanto na literatura moderna quanto na arte, por exemplo na pintura abstrata na América, encontramos o recurso ao mitológico para tratar o mal: o mitológico desempenha um papel central na construção da época da modernidade nos textos e imagens. Surgem as figuras mitológicas na literatura e na arte: o “Fausto” (pacto com o diabo), “Don Juan”, Hamlet (perda da razão), “Dom Quixote” (luta contra moinhos de vento). E, mais do que decisivo, o *Unheimliche* (“inquietante estranheza”) - o conceito freudiano - tem grande impacto no campo da literatura e da arte. Chamamos a atenção para o seguinte momento do raciocínio de Freud no ensaio “Das Unheimliche” (“A inquietante estranheza”), publicado em 1919. Freud procura mostrar que a percepção do *Unheimliche* se deve não só ao novo, ao estranho, mas seu momento perturbador nasce da confrontação com uma experiência reprimida (um acontecimento esquecido), a qual (o qual) ganha aparência como figura alienada. A isto se refere o famoso conto de E.T.A Hoffmann, “O estranho hóspede”.

Em 1949, Theodor W. Adorno considerava impossível escrever poesia depois das barbaridades praticadas no Holocausto. Segundo Adorno, a ruptura civilizatória exercida no campo de extermínio de Auschwitz marcou um ponto de não retorno para qualquer manifestação da cultura do belo e do bom. “Escrever poesia depois de Auschwitz é um ato bárbaro” afirmou Adorno em seu ensaio “Crítica cultural e sociedade

– Poesia depois de Auschwitz”² A resposta, contradizendo e contrapondo-se ao *dictum* adorniano, veio imediatamente nas manifestações poéticas pela poesia de Nelly Sachs e Paul Celan. Celan escreve o poema “A fuga da morte” (1948) e postula “a língua” e a “escrita da vida”³ como contradiscurso poético ao pensamento dialético adorniano.

Literatura latino-americana na segunda metade do século XX

Como definir a nova etapa na representação do mal? Quais são os caminhos tomados? Observa-se a busca para captar o mal na mitologia e no mitológico.

O que acontece na literatura latino-americana na segunda metade do século XX?

Nos anos 1930 surgem as figuras mitológicas do ditador, explorando assim, de maneira paradigmática, as encarnações e representações do mal, percorrendo a História desde o colonialismo. Miguel Ángel Asturias escreve *O senhor presidente* em 1933 (o livro foi publicado em 1946), Alejo Carpentier publica *El siglo de las luces* em 1962, seguido por Augusto Roa Bastos com *Yo, el supremo* (1974): foi criado assim o gênero do romance histórico sobre o despotismo latino-americano. E logo Gabriel García Márquez escreve a obra maestra *O outono do patriarca* (1976) – que, segundo o crítico William Kennedy, é “uma suprema polêmica, um resumo expositivo, um ataque contra uma sociedade que anima ou permite o crescimento de tal monstruosidade (*NYT Book Review* 13.10.1977)”⁴. Franz Kafka é considerado o melhor biógrafo de Stalin e Gabriel García Márquez,

2 ADORNO, T. W.: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (1951). In: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften. Band 10.1.* (ed. Rolf Tiedemann). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

3 CELAN, P. “Der Meridian”. Discurso ao receber o Prêmio Georg Büchner 1960.

4 KENNEDY, W. The Stunning Portrait of a Monstrous Caribbean Tyrant. *The New York Times Book Review*, October 31, 1976.

o dos ditadores latino-americanos. O romance tem um impacto imenso na literatura pós-colonial (de Salman Rushdie *Midnight's children* – “Os filhos da meia-noite” –, de 1980, a Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, de 1979). *Do amor e outros demônios* (1994), de Gabriel García Márquez, anuncia, já no título, a história de amor e o confronto com o mundo dos seres do mal. Trata-se de sondar os limites da possibilidade de representar as forças do bem (o amor) e do mal (o demoníaco). O lugar da narração é Cartagena, uma homenagem de García Márquez à cidade do fim da época colonial, quando aquele sistema havia entrado em decadência. Narra a história de uma menina crioula, filha de escravos e nobres espanhóis católicos. Ela representa o futuro, pratica cultos yoruba, congo, mandinga e também católicos, tendo, portanto, uma identidade multicultural. A menina torna-se bode expiatório e vai ser punida e destruída. Resumindo: dentro do quadro das relações entre o bem e o mal caracterizados pelas tensões e pela dinâmica moderna, a narrativa de García Márquez marca um novo ponto de partida, pela força de produção de memória cultural, pelo apelo à vida e o repúdio à morte. Na competição no campo da arte narrativa pela posse do futuro, prevalece o momento utópico e não o distópico. Enquanto parte da crítica considera o romance *O coração das trevas* (1899), de Joseph Conrad, como o fundador da crítica dos males do colonialismo, demonstrando como o extermínio dos nativos acontece ao lado do apodrecimento da sociedade e seus representantes poderosos, leituras pós-coloniais mostram os limites dessa narração histórica: o clássico moderno representa, segundo Carlos Rincón, “o universalismo eurocentrista, na sua univocidade y teología”⁵. Esse paradigma vai ser minado pelas ficções latino-americanas, que seguirão “um heterogêneo e contraditório desenvolvimento”. García Márquez contribuiu, segundo a crítica “em direção sul-sul”, a “subverter as noções de identidade e autenticidade” ao constituir “contradiscursos auto-

5 RINCÓN, C. Los límites de Macondo. Em: *Mapas y plieges, Ensayos de cartografía cultural y de lectura del Neobarroco*. Santafé de Bogotá: Colcultura, 1996, p.18.

significantes fictícios” frente ao discurso colonial.

Trabalhando-inovando símbolos, metáforas

Na sua hermenêutica do mal, *A simbólica do mal* (1960), o filósofo Paul Ricœur trata da fenomenologia do mal revelada pela hermenêutica de símbolos e mitos que aportam a primeira mediação da linguagem a uma experiência muda e confusa⁶. O mal, segundo ele, não é uma coisa, um elemento substancial do mundo ou uma natureza⁷. O mal não está vinculado à esfera da sensibilidade, ao corpo⁸ ou à razão. O mal está inscrito no coração do sujeito humano constituído pela realidade complexa e pela História. O mal é uma falha no coração. O que significam os símbolos, signos religiosos, mitológicos do mal? O processo da leitura, da interpretação está marcado pelo seguinte: o símbolo “faz pensar”. E o símbolo do mal está vinculado ao enigma do seu aparecer. Trata-se do surgimento (do mal) imediato de uma coisa não integrada, que não faz parte das coisas simples do mundo e não está instalada na ordem do tempo e do espaço. No estudo *A simbologia do mal*, Ricœur sublinha as três dimensões do simbolismo – cósmico, onírico e poético – presentes em cada símbolo autêntico⁹. No seu entendimento, o símbolo sempre tem o sentido de enigma, pois apresenta seu significado pela transparência opaca do enigma e não pela tradução¹⁰.

Uma linha poderosa e inovadora na literatura e nas artes é, sem dúvida, o caso dos surrealistas (os poetas, a prosa vanguardista, os artistas). O cineasta Luís Buñuel revolucionou com o *Perro andaluz* a produção

6 RICCEUR, P. *Introducción a la simbólica del mal*. Buenos Aires: Asociación Editorial La Aurora, 1986, p. 27.

7 RICCEUR, P. *El conflicto de las interpretaciones*. Buenos Aires: Asociación Editorial La Aurora, 1969, p. 268

8 RICCEUR, P. Préface a Olivier Reboul. In: *Kant et le problème du mal*. Montreal: Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. X.

9 RICCEUR, P. *Introducción a la simbólica del mal*. Buenos Aires: Asociación Editorial La Aurora, 1986, p. 10

10 Idem, p. 16

das imagens (do mal), alimentando mestres do cinema até hoje, por exemplo Pedro Almodóvar. A explicação sobre de onde vem essa imagem cinematográfica de pesadelo – o olho de uma jovem mutilado por uma lâmina de barbear – durante muito tempo foi: do inconsciente. Uma explicação plausível, mas insuficiente. Mais provável é que seja resultado de trabalho artístico e prática de jogo de palavras e substituições, como nas metáforas desvariadas por obra e graça do humor, nas “greguerías” de Ramón Gómez de la Serna (Carlos Rincón 1991 *Die Flecken der Giraffe – Luis Buñuel*). Dentro da concepção da imagem poética e das ideias em torno do imaginário que implica o critério para medir sua força, para André Breton só vale o grau de arbitrariedade. Ele está fixado nos dois polos da imagem e proclama no *Manifesto*: “O valor da imagem depende da beleza da centelha obtida; é, por conseguinte, função da diferença de potencial entre os dois condutores¹¹.” Contradizendo e dando um passo além do encontro mecânico na produção de imagens - o famoso confronto do guarda-chuva com a máquina de costura –, a linha latino-americana do surrealismo, com Alejo Carpentier, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, ganha fôlego. À diferença do “anti-négrisme”, declarado por Breton, Carpentier encontra “o belo” na moderna cultura popular urbana afro-cubana de Havana, e Oswald de Andrade cria seus poemas “Pau Brasil”, baseado no telúrico onírico, enquanto Tarsila do Amaral combina, nas pinturas “A negra” e “Abaporu”, iconografia local – elementos antropomorfos e vegetais – e língua vanguardista internacional.

Ao lado dos pais do realismo mágico – Asturias, Roa Bastos, García Márquez –, queremos tratar de maneira exemplar como e com que método a narrativa maestra de Carlos Fuentes, Júlio Cortázar e Clarice Lispector aproxima-se do bem e do mal.

Carlos Fuentes constrói seu conto “Chac Mool” (1973) em base a

11 BRETON, A. Manifesto do surrealismo (1924). In: *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Editora Moraes, 1969, p.19

dualismos: passado vs. presente, mito vs. História, vida vs. morte, tempo circular vs. tempo linear. O leitor se vê confrontado com a figura da divindade pré-colombiana maia Chac Mool, que representa o passado que entra como uma pancada no presente mexicano. Fuentes tematiza o retorno do passado maia e focaliza o impacto da divindade coletiva (Chac Mool) no indivíduo. O protagonista do conto é um colecionador de artefatos pré-colombianos que sente nostalgia dos tempos paradisíacos do passado mexicano. Em certo momento da narração, entra em choque com o deus mau e feroz e passa pelas experiências de submissão, violação e terror e, finalmente, perde a vida. Enquanto o protagonista morre sacrificado, a escultura de Chac Mool vai-se tornando um ser humano. O acontecimento central do conto e a virada da história narrada consistem na escavação arqueológica moderna, na destruição do templo maia e no roubo da escultura de pedra de Chac Mool. A figura divina, mítica, passa por diversos estados materiais e, na sua metamorfose final, o estranho hóspede torna-se homem.

Julio Cortázar apresenta no conto “Las babas del diablo” (1959) o cenário de um crime e reflete sobre a relação entre realidade e imaginação com a ajuda de um fotógrafo como protagonista. Essa figura existe na literatura desde a invenção da fotografia, quando esta era considerada um ato mágico – suspeita de roubar a alma –, e a crença em fantasmas, videntes espirituais e espíritos eram elementos típicos do tempo. Depois, a figura desaparece do mapa literário até voltar a esse palco. Curiosamente, o protagonista narrador de Cortázar encontra-se morto já no segundo parágrafo da primeira página. O conto trata de um crime misterioso. O protagonista fotógrafo capta a realidade, produz imagens-retratos, mas o que ele fotografa é o não visível, não perceptível, o irreal, ou seja, o que questiona a realidade empírica. Para o protagonista, fotografia significa e funciona como um espelho, incluindo a potencial capacidade de trazer a outra verdade. E a câmera fotográfica é considerada um instrumento de

violações, enfim, uma arma.

Recorremos a um episódio decisivo sobre vida e morte e a batalha entre o bem e o mal, ficcionalizado por Clarice Lispector em *A hora da estrela* (1977). Suponhamos que o texto se inscreve no gênero melodramático, segundo a definição de Peter Brook (1974). O crítico abre o gênero expressivo para um novo entendimento, indicando que “os efeitos dramáticos” – em particular os afetivos – formam parte do campo da moral¹². Portanto, propomos ler o conto sobre a nordestina Macabéa como resposta crítica ao romance do nordeste. Clarice Lispector expressa sua crítica explícita às obras maestras por meio da paródia e da ironia. Referente a *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, ela parodia uma cena chave do romance, que tematiza a batalha de vida ou morte. Trata-se da passagem que ficou famosa pela filmagem de *Vidas secas* (1963), por Néelson Pereira dos Santos, passagem na qual o sertanejo está frente ao soldado e Graciliano Ramos joga com a expectativa do leitor: vai matá-lo? Clarice Lispector, por sua vez, transpõe essa cena ao mundo do cinema do melodrama e dos filmes de ficção, os quais definem o imaginário de Macabéa. Com isso, Lispector consegue transformar a “cena primordial”, de trágica, em tragicômica, *chaplinesca*: “Devo dizer que ela era doida por soldado? Pois era. Quando via um, pensava com estremecimento de prazer: será que ele vai me matar?”¹³.

Lispector está interpretando *Vidas secas* como uma versão brasileira de faroeste, como melodrama. Com essa leitura nova, ela desmantela os efeitos dramáticos do romance no seu *pathos*. A tensão, os conflitos estão sendo comentados pela voz do narrador e, assim, abre-se um espaço que permite, numa reviravolta, o riso. É como se Clarice Lispector se apropriasse do *dictum* de William Shakespeare – “O pior volta à alegria”,

12 BROOKS, P. Une Esthétique de l'étonnement: le mélodrame, In: *Poétique*, No. 19, 1974, p.340-356.

13 LISPECTOR, C. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1979, p. 44.

da peça trágica “O Rei Lear”. Na primeira cena do quarto ato, diz-se: “the lamentable change is from the best. The worst returns to laughter¹⁴”

Na América Latina, o gênero literário predestinado para tratar do mal - o romance policial - não tinha peso, até que Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares prepararam a coleção policial para a editora argentina Emecé, e Bioy Casares publicou *La invención de Morel* (1973). Desde então, o gênero tomou fôlego, e encontramos uma vasta produção, de Rubem Fonseca a Ricardo Piglia.

Roberto Bolaño marca uma nova etapa para o gênero, desenvolvendo um modelo diferente de narrativa, seguido por Jorge Volpi, Ignacio Padilha, Eloy Urroz. Sua entrada, seu percorrer, sua descida às catacumbas do mal – o horror histórico nazista latino-americano – mostra sobretudo que é impossível captar ou entender ou descrever o mal por quem o pratica, ou seja, os autores do pensamento iluminista. “Quién puede comprender mi terror mejor que usted?”¹⁵ Essa frase, de Anton Tchekhov, serve de prefácio para o volume de contos intitulados *Llamadas telefónicas* (1997).

Recorremos ao episódio com Ramírez Hoffman - figura chave de Bolaño -, também conhecido por outro nome, o de Ruiz Tagle, no conto “Estrella distante” (1996). O narrador conhecerá Tagle no início do ano 1971, na época do governo de Salvador Allende. Na época, ele se chamava Carlos Wieder. O narrador e Ramírez Hoffman compartilham uma parte da história: o tempo da Unidade Popular e o golpe de 1973 contra o governo de Salvador Allende. O narrador é preso, enquanto Ramírez Hoffman se torna artista do regime militar e encena crimes como “ações de arte”. Ele será acusado posteriormente de crimes contra a humanidade, mas não comparecerá à corte e a coisa será engavetada: “Chile lo olvida¹⁶”

14 SHAKESPEARE, W. King Lear. In: Peter Alexander (ed.) *The Complete Works*. London: Collins, 2006.

15 PEIRÓ, J. V. *Turia*, *Revista Cultural* no. 75, 2005, p. 211-222.

16 BOLAÑO, R. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama, 1996, p. 197.

Há uma simbiose entre Wieder e Tagle. O leitor reconhece nele a imagem desenhada na ficha biográfica “Carlos Ramírez Hoffman. Santiago de Chile”, do capítulo “Ramírez Hoffman, el infame” do livro *La literatura nazi en América* (1996); reconhece-o como aquele ativista “artístico” que, numa apresentação aérea, coloca versos da Bíblia no céu, usando para isso um avião (modelo da Segunda Guerra). Outros versos dizem: “A morte é amizade”, “a morte é comunhão”, “a morte é amor”, “a morte é limpeza¹⁷”. “Ramírez Hoffman rinde culto a la muerte: entiende la muerte como requisito de un cambio que queda sin precisar. De modo que, para él, la muerte no es solamente un medio para lograr un fin. La muerte es objeto de la estetización.¹⁸”

Em relação a Bolaño, achamos importante ressaltar que, contradizendo certas leituras, os assassinatos narrados – especificamente os feminicídios na região da fronteira entre o México e os Estados Unidos, no seu romance *2666* – não podem ser interpretados como metáforas do presente, quer dizer, da violência na sociedade mexicana ou latino-americana, mas sim são concretos. O espaço da narração serve para insistir e perguntar o que está acontecendo aqui e agora.

Releitura dos clássicos Emmanuel Kant e Hannah Arendt

No campo dos debates filosóficos, encontramos posições e reflexões que nos parecem prometedoras em termos de encaminhar linhas de pensamento e práticas adequadas para solucionar problemas urgentes do nosso presente cheio de conflitos, discursos e práticas de ódio. Anastasia Berg, na sua palestra atual sobre Kant, põe a categoria de “liberdade” à dis-

17 BOLAÑO, R. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama, 1996, p.189-190.

18 JENNERJAHN, I. Escritos en los cielos y fotografías del infierno: Las “acciones de arte” de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, no. 56, 2002, p. 73.

posição. Seu estudo “Evil or Only Immature? Reconciling Freedom and the Complexity of Moral Evil in Kant”¹⁹ salienta a filosofia deliberadamente prática de uma tarefa realizada sob o signo da esperança bem entendida. Portanto, o “filósofo dos limites” – tanto do “mal radical” quanto do “belo” –, segundo ela, procura de certa forma inaugurar uma filosofia da cultura, da religião ou da arte.

Outro caminho toma a filósofa italiana Donatella Di Cesare, aluna de Hans-Georg Gadamer (por sua vez, aluno de Martin Heidegger), frente ao projeto europeu falido por não atender os imigrantes a caminho pelo mar Mediterrâneo. Em vez de propostas ideológicas, Cesare faz perguntas de peso: “O fim da hospitalidade?” é o título de um dos capítulos do seu livro *Stranieri residenti. Una filosofia della migrazione* (2017)²⁰. Ela reflete sobre esse valor ocidental, básico desde a Antiguidade. Por meio do resgate de outras categorias primordiais como “habitare” (noção chave de Martin Heidegger em *Ser e tempo*) e “coabitare com o outro”, ela propõe uma “filosofia da migração” para o terceiro milênio. Em aporte à obra de Hannah Arendt, *A banalidade do mal* (1967) (que analisa a produção de massas de refugiados e mortos do Holocausto, o extermínio de judeus e coloca, olhando para o futuro, a seguinte pergunta: “O que resta do hitlerismo?”), Cesare procura trabalhar a ideia chave de Arendt de “coabitare”, que está vinculada à ideia do ato de começar de novo depois do genocídio.²¹

No campo da História, o debate sobre o Holocausto como “o código do mal” está novamente em alta. O enfoque está no estado do Holocausto e as possíveis formas simbólicas de memória. Portanto, podemos constatar que a pergunta sobre os limites éticos e morais da representação

19 Anunciado para ser publicado em *Rethinking Kant* (ed. Edgar Valdez). Cambridge: C. Scholar Press, 2020.

20 CESARE, D. Di. *Stranieri residenti. Una filosofia della migrazione*. Torino: Bollati Boringhieri, 2017.

21 D'AGOSTINO, G. Donatella Di Cesare, *Stranieri residenti. Una filosofia della migrazione*. *Archivio antropologico mediterraneo*, [S. l.], v. 2, n. 20, Anno XXI, 2018, online dal 31 dicembre 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/aam/749>. Acesso em: 18 out. 2021. DOI: <https://doi.org/10.4000/aam.749>.

do horror respeito ao holocausto nunca deixou de ser feita desde 1949. O crítico literário Michael Rothberg trata dos “códigos para o mal” no seu livro *Memória multidirecional* (2009) e levanta questões que, durante décadas, se tornaram tabu, como as seguintes: O holocausto é único? Ou ele faz parte da série de atos criminosos desde o colonialismo? Essa questão está vinculada a outra: quem é o dono da memória e da memorização do passado histórico alemão respeito ao holocausto? Longe de subestimar os crimes nazistas, Rothman propõe uma política da História diferente e melhor, formada na base de uma memória solidária. Uma proposta válida sobre essa problemática vem da mostra “Redemption Now” (2021), da artista israelense Yael Bartana, no Museu Judaico de Berlim²². O evento é considerado um *coup* artístico e intelectual. As suas instalações do vídeo “Malka Germania” – que mostra a artista encarnando-representando Theodor Herzl, o fundador do sionismo – e de vídeos, como “Trembling Time”, tomam caminhos de confrontação de forma inédita e estranha das histórias judaica, israelense e alemã do século XX. O alvo declarado é “salvar-nos da História”. São imagens e cenas escandalosas, chocantes e provocativas que servem de convite para a autorreflexão, a autoaprendizagem do espectador, seja ele israelense, alemão, árabe, judeu, católico, muçulmano. Fica o dilema: será que os alemães têm o direito de salvar-se da sua culpa e responsabilidade histórica? Resumindo: o conceito chave para superar o mal, o ódio, o destrutivo, o diabólico humano, nós o encontramos na transformação cultural esboçada pelos clássicos de épocas diferentes, como também pelos clássicos em spe. Recentemente, a escritora e cineasta Tsitsi Dangarembga invocou uma urgente mudança do paradigma marcado pelo pensamento da época das Luzes, representado pelo *dictum* “penso, logo existo”. No seu discurso, a escritora laureada com o “Prêmio da Paz do

22 BARTANA, Y. *Redemption now*. Berlim: The Jewish Museum Berlin, 4 jun. 2021. Exibição artística. Disponível em: <https://www.jmberlin.de/en/exhibition-yael-bartana>.

Comércio alemão de Livros”, na Feira de Livros de Frankfurt 2021, chamou a atenção para a “filosofia do *ubuntu*” da África subsaariana, que diz: “sou o que sou graças ao que você é”. A ideia central de mudar padrões de pensamento é: “Nós existimos, logo pensamos” ou “pensamos, logo existimos”²³.

O Mal em duas plataformas de *streaming*

__O “nós” é a, ou as comunidades nas quais estamos inseridos, por escolha – amigos, partidos e grupos organizados de todo tipo, por exemplo – ou por sorte e azar e, neste sentido, por “destino”, família e país de nascimento, por exemplo. Claro que sempre se trata de escapar do destino: a escritora francesa Marguerite Yourcenar nos mostrou sua rota de fuga – uma fenda na sua história pessoal – quando disse, em entrevista a Matthieu Galley, ser mais filha dos escritores que tinha lido que de seus pais. Mas a comunidade nos afetará sempre, ainda que nem sempre com a mesma força por meio da família.

Passaremos agora a falar das tendências mais recentes na abordagem do mal com base na análise de alguns filmes e séries em duas grandes plataformas de *streaming*: *Netflix* e *Amazon Prime*. A ideia foi trabalhar com espaços acessíveis a um público maior, nos quais são encontradas produções que podem pautar o debate dentro dessa audiência; e com filmes e séries que vão além do entretenimento. E, por mais diferentes que sejam os diretores e roteiristas, encontramos sempre este ponto em comum: o mal é social e os roteiristas e diretores atam-no conscientemente a grandes questões sociais, as de sempre e as atuais: política, colonialismo, gênero, raça, intolerância, seja esta última religiosa ou não. Isso foi assim em todos os casos analisados.

23 O discurso em inglês está disponível em: <https://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/alle-preistraeger-seit-1950/2020-2029/tsitsi-dangarembga>

Medo e atração: as bruxas e o feminino incivilizável

A partir de 2015 notam-se três filmes importantes que giram ao redor do tema das bruxas e da bruxaria: *The VVitch* (“A Bruxa”, 2015), que parte de uma visão bastante tradicional da bruxaria, sendo isto proposital e consciente; *Hagazussa* (“A maldição da bruxa”, 2017), por sua vez, expõe a percepção social – de homens e mulheres – do comportamento feminino não tradicional em uma aldeia; e o terceiro, *Suspíria* (“Suspíria – A Dança do Medo”, 2018), em princípio um *remake* do original *cult* de 1977 do mesmo nome, mas na verdade um filme com diferenças importantes e muito mais ambivalente que o primeiro em suas vinculações entre o bem, o mal, a política e a questão das mulheres e da maternidade em específico. Esta última obra nos será especialmente útil, pois poderemos comparar duas versões de um mesmo filme separadas por quarenta e oito anos e analisar em que sentido vão as mudanças na percepção do mal.

Tratemos inicialmente de *The VVitch: a New England Folktale*²⁴. A trama se desenvolve na Nova Inglaterra, no ano de 1630, e gira ao redor de uma família de puritanos expulsa da sua comunidade sob acusações de heresia. O grupo de seis pessoas – Katherine, a mãe; William, o pai; Thomasin, a filha mais velha; Caleb, o segundo filho; e os gêmeos fraternos Mercy e Jonas –, religiosa até a medula dos ossos, vai morar em um claro da floresta, onde se propõe construir uma chácara. Abandonados por todos, mas confiantes em seu Deus e seu pequeno Jardim do Éden, trabalham e constroem a casa familiar e os edifícios necessários para a criação dos animais; aram a terra e plantam; e ali nasce uma nova criança, Samuel. Tudo corre bem. Mas no bosque há um conventículo de bruxas e uma delas rapta Samuel, bebê sem batizar e, portanto, em condições perfeitas

24 THE VVITCH: a New England Folktale. Direção e roteiro: Robert Eggers. Canadá, Estados Unidos: Parts and Labor, Rooks Nest Entertainment RT Features, 2015. 93 min. Filme transmitido pela plataforma de *streaming* Netflix. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80037280>. Acesso em: 20 jun. 2021.

para ser sacrificado e ter o sangue usado em um ritual solitário, obscuro e grotesco que a bruxa performará. A partir deste momento, tudo mudará para a família.

Robert Eggers fala sobre o intenso trabalho de pesquisa para escrever o roteiro e produzir o filme e expõe com muita clareza seu desejo de mostrar o imaginário formador da mente e da vida cotidiana dos peregrinos da Nova Inglaterra em 1630: o que lhe interessa é como um puritano daquela época, local e grupo social poderia ter sentido e pensado a bruxaria, não o que ele ou os espectadores pensem do assunto:

I grew up in New England and I wanted to create an archetypal New England horror story, ... something that feels like a puritan nightmare. So, I threw myself in the research and I understood quickly that in the seventeenth century the real world and the fairy tale world were the same thing. People actually believed that evil witches stole children, performed these unspeakable acts, they flew on sticks ... The witch was a brutal and primitive fairy tale ogress and that was an accepted reality in that time. So, I realized that making The VVitch carry for audiences today, I needed to transport them back to that mindset and so therefore I needed to create the most authentic version of the seventeenth century New England possible. For years I researched on my own, working also at museums and historians. ... the script was based entirely on period accounts of witchcraft and the dialog is the dialog of the period I took from diaries and journals and so on. And the stuff the children say when they are possessed is something the children actually said when they were “possessed”. The family farm was also

built authentically.^{25 26}

Essa proposta de trazer o imaginário do passado para o presente sem deslegitimá-lo com as explicações do presente sobre o passado é o primeiro responsável pelo tipo de medo que vai crescendo no espectador à medida que o filme avança. O pai, William, é vaidoso e incapaz de agir frente aos fracassos constantes de suas colheitas? Sim, de fato, mas nunca está claro o bastante se tal fracasso se deve à incapacidade do chefe da família ou à ação das bruxas. Na verdade, a explicação que coloca nas bruxas a responsabilidade das más colheitas e da mortandade entre as cabras e as galinhas é a que vemos, de longe, como a mais convincente, e o diretor consegue tal feito precisamente por permitir que o pensamento seiscentista daquele grupo e local permeie violentamente a narração. O roteiro de Eggers dirige igualmente a percepção do espectador em relação a Katherine, a mãe: o sofrimento causado pela perda de cada um dos membros da sua família vai tornando-a uma paranoica? Ou apenas ela, entre todos os demais membros da família, está compreendendo a ação das feiticeiras em toda a sua extensão? Como no caso anterior, a balança pende para a explicação que inclui as bruxas, *ainda que* consideremos injusto o julgamento de Katherine.

O desaparecimento de Samuel acontece de tal forma que as suspeitas

25 Eu cresci na Nova Inglaterra e queria criar uma história de terror arquetípica de lá, ... alguma coisa que fosse como o pesadelo de um puritano. Lancei-me assim a pesquisar e entendi rapidamente que, no século XVII, o mundo real e o dos contos de fadas eram o mesmo mundo. As pessoas realmente acreditavam que bruxas malvadas roubavam crianças, levavam a cabo atos indizíveis, voavam em vassouras ... a bruxa era uma ogra brutal e primitiva de contos de fadas e essa era uma realidade aceita naquele tempo. Então eu compreendi que, para tornar *The Witch* convincente para o público de hoje, eu precisaria levá-lo de volta àquela mentalidade e, portanto, criar a versão mais autêntica possível da Nova Inglaterra do século XVII. Eu pesquisei por minha conta durante anos, e trabalhei também em museus e com historiadores. ... o roteiro está baseado inteiramente em relatos de bruxaria da época e o diálogo é o diálogo do período, que eu tomei de diários e publicações, e assim por diante. E as coisas que as crianças dizem quando estão possuídas é algo que as crianças realmente diziam quando estavam "possuídas". A chácara familiar também foi construída com autenticidade. (tradução A.B.)

26 TRAILER Commentary: Robert Eggers, Director of 'The Witch'. [S. l.]: IMDb, 2015. 1 vídeo. (ca. 2 min). Disponível em: https://www.imdb.com/video/vi1994241305?playlistId=tt4263482&ref=tt_pr_ov_vi. Acesso em: 25 out 2021.

recaem sobre Thomasin; e assim em alguns incidentes mais, todos envolvendo desaparecimento e morte de cada um dos outros irmãos da jovem. Segundo Katherine, certamente há uma bruxa ali, e ela é a sua filha, a quem já havia também responsabilizado pela fome: colheitas malogradas e ovos quebrados à noite, revelando os pintinhos que não mais nasceriam. No pai, ainda que muito mais lentamente, vão crescendo do mesmo modo as suspeitas contra a filha mais velha, até que, no clímax, William se lança contra ela e a maltrata física e brutalmente. É então que Black Phillip, o bode do sítio, arremete contra William, matando-o. Era no corpo do animal que Satã habitava, esperando o momento para seduzir Thomasin.

Katherine sai da casa naquele instante, vê o marido morto e ataca a filha, certa de ter sido ela a responsável pela morte de William. Thomasin tenta inutilmente contar-lhe o que aconteceu e, defendendo-se, termina por matar a mãe. Com isso, está pronta para assinar o livro de Satã e tornar-se bruxa.

O resumo que ocupa os dois últimos parágrafos foi necessário para fazer entender uma incomodidade muito específica que o filme causa: o segundo segredo do medo provocado por *The VVitch* relaciona-se com a completa sensação de impotência que o desenrolar da trama suscita: a religião (toda a família) não protege do mal, a inocência (Samuel) não protege do mal, a verdade (Thomasin) não protege do mal, o intenso sofrimento de uma mãe (Katherine) não protege do mal – nada disso sequer provoca a piedade divina. A esta sensação de impotência contra o mal soma-se a evidência de que não haverá tampouco justiça humana que pelo menos resgate, ainda que seja apenas a memória de Thomasin, injustiçada desde o começo e levada a assinar o Livro das Trevas por não mais acreditar no bem nem que valha a pena lutar por ele. Em *The VVitch*, o horror está instalado nas cabeças dos personagens e, por meio deles, nas nossas, tendo nascido de seu imaginário – social, cultural, histórico –, que termina por tomar forma real e dominar o nosso, durante o período de

tempo em que o filme transcorre.

A bruxa é um dos arquétipos do feminino. E tudo indica que um dos seus aspectos mais perturbadores para uma sociedade patriarcal é o fato de elas viverem e agirem como se se bastassem: habitam choupanas isoladas no bosque, sem fazer parte de nenhum grupo humano além de seu conventículo e, especialmente, vivem sem homens, em uma declaração implícita de que não precisam deles. Isto é certamente um insulto, e entraremos no segundo filme tomando este caminho.

Em *Hagazussa: a Heathen's Curse*²⁷, o mal também é criado e instalado nas cabeças dos personagens, mas a divisa entre o contexto quinhentista e rural destes e o presente dos espectadores é muito clara, assim como são claros a leitura e o julgamento do passado feitos desde nosso presente. Como a distância entre os dois mundos, ao contrário do filme anterior, é mantida, a experiência é outra: percebemos a *forma mentis* dos personagens sem sermos sorvidos por ela e no modo em que julgamos não há empatia.

Hagazussa narra a história de Albrun, que mora nos Alpes austríacos no século XV. Vemo-la na primeira cena, menina, sobre um trenó puxado pela mãe no caminho nevado para casa. As duas moram sozinhas em uma cabana na floresta. Fazem tudo juntas e não têm amigos, ainda que sejam tratadas com amabilidade por uns poucos habitantes do lugar. Nas cenas, vai-se revelando o medo dos espíritos da natureza supostamente soltos no bosque, como modo de fazer-nos entrar em contato com o pensamento dos personagens: a mãe de Albrun, enquanto caminha puxando o trenó, olha para trás a cada farfalhar das folhas com o vento. Mas não há nada. Chegam em casa sãs e salvas; aliviadas, aconchegam-se junto ao fogo. Suas reações provocam um sorriso de complacência e uma pontinha de pena.

27 HAGAZUSSA: a Heathen's Curse. Direção e roteiro: Lukas Feigelfeld. Alemanha, Áustria: Amazon Prime, 2017. 102 min. Filme transmitido pela plataforma de *streaming Amazon Prime*. Disponível em: https://www.primevideo.com/detail/0PDPNZZQ9GQNZBCGWCO33VYFO7/ref=atv_dp_share_cu_r. Acesso em: 1 ag. 2021.

Pouco depois um terror bem mais palpável mostra seu rosto: três homens com tochas vigiam a entrada da cabana. Os homens aterrorizam a mãe e a menina dando voltas ao redor da casa fechada com suas tochas, fazendo barulho com sinetas de vacas e ameaçando:

“Vocês deviam ser queimadas, bruxas!” – grita um deles do lado de fora. – “Nós vamos pegar vocês!”

A agressividade surpreende, pois não se vê o que a mulher e menos ainda a criança poderiam ter feito para serem chamadas de bruxas. Mas trata-se de seu ameaçador modo de existência: como dissemos antes, vivem sem homens e se bastam.

A posterior doença e morte da mãe colocarão a menina em contato com mais experiências de marginalização. A mãe sairá da casa em um ímpeto noturno para morrer na neve, onde Albrun a encontrará no dia seguinte, no chão e de olhos abertos, com uma serpente no cabelo. Anos depois, já adulta, o padre da aldeia a chamará para conversar em uma capela-ossuário – aquelas cujas paredes estão revestidas com ossos humanos – e neste cenário lhe dirá, interrompendo as frases com curtos silêncios para aumentar o peso das palavras:

Quando comecei a servir esta comunidade..., eu estava cheio de esperança na minha missão... de mergulhar a luz da fé em nossa Santa Igreja profundamente [...] O caso mórbido da sua mãe... e seu modo de vida isolado... um modo de vida que já levou muitos crentes a tocar a escuridão. Um toque que surgiu... do sacrilégio... Mas para fortalecer a fé de uma comunidade justa, é necessário que todo sacrilégio seja purificado. (HAGAZUSSA, 2017)²⁸

Dito isto, entrega a Albrun, enrolado em um trapo, um crânio

28 HAGAZUSSA, 2017, 0:33:00 a 0:36:14.

humano decorado. O padre evidentemente acredita que a mãe da jovem foi bruxa, que um sacrilégio foi cometido e teme que Albrun siga o mesmo caminho da mãe, pois foi, segundo ele, a solidão o que a levou ao sacrilégio e à escuridão.

E há certamente uma reprodução. Albrun, solitária pastora de cabras, filha de uma mãe solteira, é agora mãe solteira de uma filha e, como sua mãe, leva o bebê para todas as partes e faz tudo com a criança. Não há homem algum em sua vida, como não havia na vida de sua mãe, e ela não fala do pai da menina, como se ele não existisse; alivia o estresse sexual roçando-se contra seu bode preto. Não tem amigos nem amigas.

Temos três gerações de uma linhagem só de mulheres, sem homens por perto e, agora, acompanhadas por um bode preto. A alegria da maternidade, que Albrun só expõe na cabana e a sós com a criança, convive com os abusos que ela continua sofrendo. Os aldeões consideram-se no direito, quase na obrigação moral de maltratá-la e marginalizá-la. Ela será insultada e empurrada por rapazes em seu caminho com o produto da ordenha das cabras, que carrega em cubetas equilibradas em uma longa vara apoiada nos ombros; os jovens também cuspirão no leite. E a mãe dos rapazes fingirá defendê-la e buscará aproximar-se, apenas para afastá-la de casa e levá-la para que seja estuprada pelo marido enquanto os filhos matam as cabras e o bode. Quando volta para casa, ainda sob o choque do estupro e vê o sucedido, uma transformação se dá em Albrun, que começa a agir como se acreditasse ser de fato uma bruxa. É então que a vemos preparando inócuos feitiços, usando para isso o crânio que o padre lhe presenteou: ela entrou no jogo que sempre supuseram e, no fim das contas, quiseram que ela jogasse.

Lukas Feigelfeld fala de seu filme:

Hagazussa ... is about a young goat herder who, in her loneliness, develop some kind of ... psychosis evolving

around superstitions about witches and all pagan believes and we see what the townfolks do to her, how she is treated badly by her mother when she was young and what kind of trauma comes back to her ... So, it was really interesting to see what a witch, a real woman that was called a witch, what would have been happening in her mind, not what the church made her to be or what stories made her to be, but really what went on in her mind, what let these women to do some kind of these gross things that they did.²⁹ 30 (Hagazussa, 2017)

Apesar do que afirma em sua fala, a abordagem de Feigelfeld, mais que psicológica, é sociológica.

Passemos agora ao último filme sobre bruxas, *Suspiria*, em princípio um *remake* do clássico *cult* de 1977 com o mesmo nome dirigido por Dario Argento. Agora, o foco está nas bruxas, não em suas vítimas. Seu título vem da obra inacabada de Thomas De Quincey, *Suspiria de Profundis* (1845). Em uma das seções do livro, *Levana and our Ladies of Sorrow*, De Quincey imagina três companheiras para Levana, a deusa latina do parto: *Mater Lachrymarum*, *Mater Suspiriorum* e *Mater Tenebrarum*. Nos filmes de Dario Argento, a morada da Mãe das Lágrimas é Roma; a da Mãe dos Suspiros, Berlim; e a das Trevas, Nova Iorque. É também Argento que imagina as três mães como três bruxas poderosas.

O novo *Suspiria*³¹ é muito mais do que um *remake*, é uma homenagem

29 *Hagazussa* [...] trata de uma jovem pastora de cabras que, na sua solidão, desenvolve algum tipo de [...] psicose que evolui ao redor de superstições sobre bruxas e todas as crenças pagãs, e vemos o que os moradores da localidade fazem com ela, como a mãe a tratava mal quando ela era uma menina e que tipo de trauma ela desenvolveu [...]. Foi realmente interessante ver o que uma bruxa, uma mulher real à qual chamavam bruxa, o que estaria acontecendo em sua cabeça, não o que ela era, segundo a Igreja, ou as histórias que contavam sobre ela, mas, de verdade, o que estava passando na sua cabeça, o que levou essas mulheres a fazer algumas dessas coisas nojentas que elas de fato faziam. (tradução A.B.)

30 *Hagazussa* Director Lukas Feigelfeld Interview. [S. l.]: Red Carpet News TV. 4 dez. 2017. 1 vídeo (3 min 47). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CKNPjp5E5H8> Acesso em: 10 out 2021.

31 *SUSPIRIA*. Direção de Lucca Guadagnino e roteiro de Dario Argento, Daria Nicolodi e David Kajganich. Amazon Studios, 2018, 152 min. Filme transmitido pela plataforma de *streaming Amazon Prime*. Disponível em: https://www.primevideo.com/detail/0QX41VK28KY85OPO765D93X8NZ/ref=atv_sr_fle_c_Tn74RA_1_1_1?sr=1-1&pageTypeIdSource=ASIN&pageTypeId=B07R3TKSY3&qid=1638753286 Acesso em: 10 ag. 2021

ao original³². O novo diretor, o novo roteirista e os dois roteiristas originais deixam em pé muito pouco do filme de 1977: neste, o espaço, uma escola de dança em Berlim dirigida por um conventículo de bruxas, é tratado com bastante descaso, limitando-se a ser o lugar que abriga as feiticeiras e onde crimes e desaparecimentos acontecem: não há uma única dança em todo o filme, apenas exercícios nas aulas; há um psiquiatra, um personagem de pouca relevância, que aparece de passagem para falar sobre a existência e a maldade essencial das bruxas; há dançarinos homens na escola de dança, assim como empregados do sexo masculino; os únicos acontecimentos que interessam são os que sucedem no mundo das bruxas; e, no que se refere à protagonista, a estudante estadunidense Susie Bannion, esta termina por matar a líder do conventículo, destruindo assim as bruxas e escapando ilesa do plano para preparar seu corpo como um receptáculo para *Suspiria*, cujo corpo anterior já havia envelhecido demais.

Falaremos primeiro sobre a diferença mais evidente do novo *Suspiria* em relação com o original. A escola de dança é nessa versão um lugar com espaços subterrâneos e salas secretas, onde as danças performadas são vitais, por serem o veículo dos feitiços: a dança é a linguagem secreta das bruxas e é também uma linguagem coletiva, pois os feitiços mais poderosos exigem coreografias. As bruxas agem em grupo.

Sigamos com os demais pontos que assinalamos anteriormente e que estão relacionados entre si: o mundo fora do conventículo; a quase total ausência de homens na narrativa; a presença, de suma importância, do psicanalista; e as mudanças na personagem da protagonista, a dançarina Susanna Bannion.

No novo *Suspiria*, a ação relacionada com as bruxas tem como pano de fundo, de começo a fim, os acontecimentos do chamado “Outono

32 SUSPIRIA. Direção de Dario Argento, roteiro de Dario Argento e Daria Nicolodi. Itália, 1977, 98 minutos. Filme transmitido pela plataforma de *streaming Amazon Prime*. Disponível em: https://www.primevideo.com/detail/0O2U5XTYLS2JHVYT4RXJU0RGLG/ref=atv_sr_fle_c_Tn74RA_2_1_2?sr=1-2&pageType=detailSource=ASIN&pageTypeId=B085WVG9228&qid=1638754215 Acesso: 12 jun. 2021.

Alemão” de 1977: em uma Alemanha dividida, membros do RAF (Exército Vermelho) realizam uma série de sequestros para negociar a libertação dos líderes fundadores do grupo, detentos no presídio de Stammheim. A ação na escola de dança corre paralela aos acontecimentos políticos em rápida escalada, já que o governo alemão se negava a negociar com o RAF. Depois do sequestro de um avião por uma organização aliada com a intenção de forçar as negociações e de vários percalços, o conflito político é resolvido com um banho de sangue, assim como o conflito entre as bruxas. Haverá ainda outros elementos de relação com a política, como a coreografia que Susie dançará para ter seu corpo transformado em receptáculo e cujo título é “Volk”, “povo”. A coreógrafa-bruxa – Mme. Blanc – informa que o espetáculo fora encenado pela primeira vez “há quarenta anos atrás”, ou seja, em pleno regime nazista.

Nesse *Suspíria*, concentrado no poder das mulheres, não há lugar para homens, com exceção de uma rápida passagem de dois investigadores policiais – que são feitos de gato e sapato pelas bruxas – e do Dr. Jozef Klemperer, um psicanalista judeu. Com este, a situação é muito mais complexa. O Dr. Klemperer atravessa todo o filme, cuja primeira cena acontece em seu consultório, quando recebe Patricia, uma das alunas da escola de dança, que lhe conta o que acontece por lá. Ele a deixa falar, faz anotações, mas obviamente não acredita naquilo como “fatos”. A garota será, pouco depois, a primeira vítima do conventículo e, na cena final, uma espécie de missa negra sem Satã – outra figura masculina nem sequer desprezada, pois que simplesmente ignorada no filme – vemos o médico nu, jogado no chão, pedindo piedade e dizendo-se inocente, ainda sob o choque das acusações das bruxas, que o culpabilizam pela morte da esposa em um campo de concentração e pelo destino de sua paciente: “Eu me lembro... Não sou culpado... Sou inocente... Eu nem me lembro!... Há homens culpados em Berlim? Por toda parte! Mas eu não sou um deles!”

“E por que teríamos piedade de você?” – perguntam as mulheres.

“Teve anos para tirar sua mulher de Berlim antes que as prisões começassem! E quando mulheres dizem a verdade, você não tem piedade delas! Você diz a elas que estão alucinando!” E as bruxas gargalham. Todos estes elementos situam *Suspíria* nos nossos tempos: a questão das mulheres, do feminino primordial e seu poder, que no filme se enlaçam e desenvolvem sem visões binárias, de modo complexo e ambivalente e ademais, canalizado pelo arquétipo nada simples da bruxa. Susie sofrerá uma mudança e viverá uma revelação: em determinado momento, ela entende o que está acontecendo ali e sabe que não será o receptáculo para *Suspíria* porque agora ela sabe também quem é: ela é *Suspíria*, *nunca* foi Susie Bannion, e a outra, a que luta por seu corpo, é na verdade uma impostora que não sabe com quem se está envolvendo.

Fala o roteirista David Kajganich, marcando fortemente a diferença da nova Susie Bannion em relação à primeira, e o poder da personagem:

I did a lot of research that was really about how witchcraft and the fear of witches really was a fear of female empowerment. And how those two things... the feminist movement and this fear of the occult had points where they crossed paths, because they exist in a relationship with one another historically, in the sense that people (the patriarchy, if you will) takes its fear of the empowerment of women and creates a mythology for it. Often that has something to do with the occult, what's hidden. [...] So, I just wanted to try to build something that had one foot in actual research about witchcraft, and one foot in... the transgressive and subversive narratives about female

empowerment.^{33 34} (RIGHETTI, 2018)

E mais adiante, sobre Susie Bannion especificamente:

She's not a final girl, exactly, but the Mennonite Susie Bannion that you meet at the beginning, obviously isn't the person that you have at the end of the film. I think what I would say about it is, in most horror films, that the main character is just the object of the violence of the film, of the threat of the film. We wanted Susie to be sometimes, and certainly by the end, the subject of the horror of the film. To me that distinction is a pretty great one.³⁵ (RIGHETTI, 2018)

Resta agora uma hipótese a lançar e um debate a desenvolver em outro momento, além de uma pergunta a responder. Bruxas – exceto as domesticadas/patriarcalizadas, como as das séries adolescentes ou a de *Good Witch* – são a epítome do poder do feminino sem freios de nenhum tipo – regras sociais, morais, religiosas, éticas. Seu poder não respeita nada, porque elas não reconhecem como legítima a sociedade em que vivem, onde as ignoram ou, quando aceitam sua existência, as perseguem e matam. Desprezam-na, assim como desprezam os que vivem nela e a ela se adaptam: uma sociedade patriarcal e “racional”, que não reconhece seu poder. Uma insensatez, pois seu poder é enorme: na bruxa encarna, segundo

33 Eu pesquisei muito, e a pesquisa era realmente sobre como bruxaria e medo de bruxas era na verdade o medo do empoderamento feminino. É como essas duas coisas [...], o movimento feminista e o medo do oculto, se cruzam em certos pontos porque, historicamente, existem um em relação com o outro, no sentido de que as pessoas (o patriarcado, se você preferir) pegam esse medo do empoderamento das mulheres e criam uma mitologia sobre ele. Frequentemente, isso tem a ver como o oculto, o que está escondido. [...] Então, eu só queria construir uma coisa que tivesse um pé em pesquisa de verdade sobre bruxaria, e o outro nas [...] narrativas transgressivas e subversivas sobre empoderamento feminino. (tradução A.B.)

34 RIGHETTI, J. 'Suspiria' Screenwriter Explains That Wild Ending and Why Dakota Johnson Is a New Kind of Final Girl. [S. l.]: IndieWire, 7 nov. 2018. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2018/11/suspiria-screenwriter-explains-wild-ending-spoilers-ideas-for-sequel-1202018427/>. Acesso em: 5 set 2021.

35 Precisamente, ela não é uma *final girl*, mas a menonita Susie Bannion que encontramos no começo não é, obviamente, a mesma pessoa do final do filme. Eu acho que o que eu poderia dizer sobre isso é que, na maioria dos filmes de terror, o protagonista é apenas o objeto da violência do filme, da ameaça do filme. Nós quisemos que Susie fosse, às vezes, e certamente no final, o sujeito do horror do filme. Para mim, essa diferença é uma diferença muito grande.

o psicanalista Bruno Bettelheim em *A Psicanálise dos contos de fadas*, a mãe cruel, ou o lado cruel da mãe. Diz Kaiganich que “We wanted Susie” – e ela, não esqueçamos, é Mãe, a Mãe dos Suspiros – “to be sometimes, and certainly by the end, the subject of the horror of the film”. Sempre estamos indefesos face à Mãe, que pode decidir deixar-nos em paz, amar-nos, usar-nos para os seus fins ou exercer sobre nós o seu sadismo. Talvez o terror primevo que uma história de bruxas tão bem contada desperta, um terror que parece estar profundamente enraizado em nossas almas, tenha origem nesta identificação; e talvez a perseguição sem trégua a que foram expostas as mulheres das que se dizia serem bruxas tenha nesta uma razão a mais, entre as mais poderosas.

Enlaçado com tal debate geral vem uma pergunta. Em *Suspiria*, a atriz Tilda Swinton faz três papéis: Elena Markos, a *Suspiria* impostora; Madame Blanc, a coreógrafa, mentora e professora de Susie; e o Dr. Klemperer, o psicanalista. Neste sentido, Elena Markos, cujo desejo é usá-la e destruí-la, é a mãe cruel de Susie; Mme. Blanc, que a ama, é a mãe protetora; e o Dr. Klemperer, psicanalista, é uma figura paterna. Tal escalação de Tilda Swinton obviamente não pode ter sido gratuita, e não podemos deixar de ver dois jogos aí. O primeiro, muito fácil e mesmo clichê (Elena Markos vs. Mme. Blanc), nos diz que a mãe “boa” e a mãe “má” são a mesma pessoa; mas temos um segundo jogo, bem mais difícil de decifrar, que reúne, por um lado, uma mulher figura materna e por outro, uma figura paterna que, no fim das contas, também é uma mulher.

Não podemos deixar de deslizar neste espaço algo que vem de outro lugar, mas pensa o anterior:

E Rufino provou que não mentia. Levado até a floresta por um séquito de policiais, que incluía o perito e o delegado, foi pela trilha que levava à gameleira fundamental, ponto de reunião, ou residência, das terríveis feiticeiras inominadas, senhoras noturnas, donas dos espíritos dos pássaros, guardiãs dos

mistérios do lado esquerdo do mundo, incapazes de discernir o bem do mal. E – agora digo eu – o homem da mulher. (MUSSA, 2013, p.276)³⁶

Tudo isso faz de *Suspiria* um filme não só sobre o feminino, mas sobre esta questão fundamental do feminino: a maternidade. E a obra é plenamente consciente disso.

O mal do desamor, do poder, da intolerância: família, racismo, colonialismo, religião e seitas

A questão das mulheres certamente não é a única a ser relacionada com o mal social. “Hereditário”³⁷ vincula uma família tremendamente disfuncional – esquizofrenia, suicídio e duas crianças com sinais de estarem no limite da sanidade mental – a uma seita à qual foram vinculados, sem saber, pela avó, que está sendo enterrada quando o filme começa. Annie e Steve, o casal que procura sobrepor sua família a perturbadores precedentes psicológicos, têm uma filha que corta a cabeça de um pássaro com uma tesoura e cuja cabeça será, por sua vez, decepada em um acidente de trânsito enquanto o irmão dirige para levá-la de volta de uma festa para casa. No meio de toda uma carga insuportável de cabeças natural ou sobrenaturalmente decegadas e de culpa e luto que vão apodrecendo as relações entre os membros da família, o filme vai se desenvolvendo amarrado aos fantasmas dos mortos e a um deus antigo, herança secreta da avó. “Hereditário”, filme de terror, é sobre família.

36 MUSSA, A. *O senhor do lado esquerdo*. São Paulo, Rio de Janeiro: Record, 2013, p. 276.

37 HEREDITARY. Direção e roteiro: Ari Aster. Estados Unidos, 2018, 127 min. Filme disponível pela plataforma da Amazon Prime. Disponível em: https://www.primevideo.com/detail/0P56T9ODC9BNZRM9YDMU9F6QJN/ref=atv_sr_fle_c_Tn74RA_1_1_1?sr=1-1&pageTypeIdSource=ASIN&pageTypeId=B07Z1PI3DY&qid=1638754016 Acesso: 13 ag. 2021.

Do mesmo diretor, “Midsommar - O Mal Não Espera a Noite”³⁸ coloca-nos também no campo das seitas e das psiquês quebradas, mas desta vez sem sobrenatural, mostrando que basta encontrar seres humanos adequados para a tarefa do terror para que esta seja realizada à perfeição. O conflito central do filme está na relação em deterioração de um casal de namorados, processo este acionado pelo trauma de Dani, estudante de psicologia, cuja irmã se matou, e aos pais, enchendo a casa de monóxido de carbono; o namorado, Christian, estudante de antropologia, distancia-se cada vez mais, precisamente quando ela mais precisa dele. Este desamor é extensivo a todas as relações no grupo de colegas da faculdade de Christian: todos se pretendem amigos, mas bastará um mínimo de conflito para fazer aflorar a competição, a agressividade, o egoísmo, o descaso e o abandono. É esse grupo que Dani acompanha a uma aldeia na Suécia para observar o festival de verão, realizado em uma comunidade ancestral. Lá, todos os visitantes serão mortos, incapazes, por seu comportamento autocentrado, sequer de ver o que está acontecendo; todos, exceto Dani que, coroada rainha do festival e perturbada por todos os acontecimentos desde a morte de sua família, terminará integrada à comunidade. *Midsommar* é sobre relações humanas, em que se contrapõem dois grupos: um no qual reina o descaso nas relações, e o outro, em que reina um sentido de grupo tão forte e exclusivista que pessoas de fora são consideradas boas apenas para serem usadas nos seus ritos. E é também, certamente, sobre família.

“Corra!”³⁹ entra de pleno na questão do racismo endêmico em nossas sociedades, do terror branco e do corpo negro objetificado, usado e jogado no lixo de acordo com as necessidades e os desejos racistas. O filme abre com uma introdução consistente na perseguição e rapto de um

38 MIDSOMMAR. Direção e roteiro: Ari Aster. Estados Unidos, Suécia, 2019, 147 min. Filme transmitido pela plataforma de *streaming Amazon Prime*. Disponível em: https://www.primevideo.com/detail/0M6MR0RQYV9WQ9U6HAHPMRWWCS/ref=atv_srfle_c_Tn74RA_1_1_1?sr=1-1&pageTypeIdSource=ASIN&pageTypeId=B083YS4V8R&qid=1638754605 Acesso: 3 out. 2021

39 GET OUT! Direção e roteiro: Jordan Peele. Estados Unidos, 2017, 103 min.

homem negro, que jogam desmaiado no porta-malas de um carro; mas o conflito central está no casal birracial formado por Chris e sua namorada branca, Rose, cuja família Chris está a caminho de conhecer. Entre a hipnose executada pela mãe de Rose e um invento, um aparelho que passa a mente de uma pessoa para o corpo de outra, tentarão colonizar o corpo – adormecendo a mente – de Chris, para formar “algo perfeito”, segundo afirma em uma cena uma gravação feita há duas gerações: uma mente branca em um corpo negro, em uma alegoria da dominação racial. *Get out!* desenvolve uma combinação de ciência, domínio psicológico e terror social.

Fechamos essas notas com três séries: *The Terror*, *The underground railroad* e *Them*. As duas últimas, ambas de 2021 e com uma única temporada até o momento, são sobre racismo. *The underground railroad*⁴⁰ narra a história de Cora, uma escrava fugida de uma *plantation* na Geórgia, que continuará fugindo – de um caçador de escravos –, enquanto passa de um estado dos Estados Unidos a outro, na direção Sul-Norte, em meados do século XIX. A série está baseada no romance homônimo de Colson Whitehead (publicado em 2016 e ganhador do Pulitzer), e a estrada de ferro subterrânea de que fala o escritor é uma imagem para uma rede de rotas clandestinas, transformadas em uma estrada de ferro literal na série. Cora sofre diferentes experiências racistas no seu trajeto, experiências essas ligadas à situação de cada Estado e à posição deles em relação à libertação dos escravos. Quanto a *Them*,⁴¹ essa primeira temporada da série mistura racismo natural e sobrenatural para criar o terror que desaba sobre uma

40 THE UNDERGROUND RAILROAD. Criação e direção: Barry Jenkin Estados Unidos: Amazon Studios, 2021. Primeira temporada. Série transmitida pela plataforma de *streaming Amazon Prime*. Disponível em: https://www.primevideo.com/detail/0TIXZLS0H0KQUMI0XB3R8JLXK0/ref=atv_sr_file_c_Tn74RA_1_1_1?sr=1-1&pageTypeIdSource=ASIN&pageTypeId=B08W9J4FRN&qid=1638755800 Acesso: 17 ag. 2021.

41 THEM. Criação: Little Marvin. Estados Unidos: Sony/Amazon Studios, 2021. Primeira temporada. Série transmitida pela plataforma de *streaming Amazon Prime*. Disponível em: https://www.primevideo.com/detail/0QG49RD8NK3CHUYPMBRUXPR0AM/ref=atv_sr_file_c_Tn74RA_1_1_1?sr=1-1&pageTypeIdSource=ASIN&pageTypeId=B08XLZY3X&qid=1638755919 Acesso: 14 jul. 2021.

família de negros quando se muda para um bairro de brancos. A mistura dos mundos dos vivos e dos mortos, mostrando uma linha de séculos de preconceito, é uma proposta que funciona muito bem no sentido de destacar o terror social histórico.

*The Terror*⁴² parte também de um romance (*The Terror*, de Dan Simmons, publicado em 2007). Romance e série ficcionalizam um relato escrito por um capitão da marinha inglesa, Sir John Franklin, cuja expedição se perdeu no Ártico em meados do século XIX. Temos uma primeira situação estressante, em que os navios ficam presos no gelo e a tripulação deve sobreviver isolada e em condições muito difíceis, pelo qual os homens se dividem e se enfrentam, em lugar de trabalhar cooperativamente. Logo isto levará a uma ruptura total entre eles. O elemento de terror amalgama-se com esta primeira situação: eles estão sendo seguidos por uma criatura chamada *Tuunbaq* pelos netsiliks, povo nativo que habitava (e habita) a região. A criatura vai matando os membros da tripulação. A solução que a tripulação inglesa encontra é a de raptar uma mulher netsilik, à qual chamam Lady Silence, por acreditar ser ela quem controla a criatura. Este é o primeiro ato da barbárie que a mentalidade colonialista – que existe apesar de não haver uma colônia *de facto* no local – perpetra, de muitos que sucederão. O *Tuunbaq* não é uma criatura do mundo dos mortos, como as que aparecem em *Them*, mas é uma força que pertence a um mundo muito diferente daquele de onde vêm os tripulantes do “Terror”, e que estes logo tratarão de domar e usar para os seus fins. *The Terror* é sobre o colonialismo e seu imaginário, vinculado ao desconhecido que não nos pertence, mas que cobiçamos.

A segunda temporada de *The Terror* é de 2019 e tem como subtítulo *Infamy*. Encena, assim como *Them*, um mundo permeado pelo além,

42 THE TERROR. Direção: Edward Berger e Sergio Mimica-Gezzan. Estados Unidos: AMC Studios, 2018-]. Primeira temporada. Série transmitida pela plataforma de *streaming Amazon Prime*. Disponível em: https://www.primevideo.com/detail/0R5LQART2MFFBK75MSR4T8HIPV/ref=atv_sr_fle_c_Tn74RA_1_1_1?sr=1-1&pageTypeIdSource=ASIN&pageTypeId=B07BFHNMD4&qid=1638756061 Acesso: 20 jul. 2021.

procurando criar uma realidade fluida entre as duas dimensões. No caso, as histórias que se cruzam são as de um grupo de cidadãos de ascendência japonesa internados em um campo de concentração nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial e a de um *bakemono*, um espectro que ameaça essa comunidade desde a Califórnia, onde viviam anteriormente, até os campos de concentração, na costa Oeste dos Estados Unidos. *Infamy*, série de terror, é sobre intolerância.

Passamos agora aos artigos deste número.

Apresentação dos artigos

Abrimos este *dossier* com “As imagens no texto: entre García Márquez e Roberto Bolaño. Da alegoria do tempo ao universo das imagens”, um brilhante ensaio do intelectual colombiano Carlos Rincón. O pesquisador das áreas de estudos culturais e literaturas da América Latina analisa e discute de maneira concreta as implicações da interseção do visual e do verbal no caso de textos magistrais latino-americanos de 1969 a 2000, com base nos aportes teóricos avançados do “Pictorial Turn” (1994) de W.J.T. Mitchel, deixando atrás a linha filológica das propostas de uma “Literary Iconology”, Iconologia literária.

“O efeito 2666 e o modelo fractal”, de Marilina Casas Casals, estuda a repercussão e o sucesso do romance 2666, de Roberto Bolaño, e as circunstâncias nas quais se inscreve, para analisar seus paratextos e suas diversas “partes”. Para tomar esse caminho, impõe-se definir a ideia de fractal e a fractalidade, que se relaciona diretamente com o que foi chamado antes de “o efeito 2666”.

Em “Narrativas de cadáveres e a teleologia da história da World Literature”, Héctor Hoyos intervém no debate sobre a *Weltliteratur* (Goethe), com propostas estratégicas para uma mudança da política cultural: fortalecer o campo de estudos latino-americanos como lugar

de enunciação para trabalhos sobre Bolaño; reinscrever Bolaño e outros escritores da América Latina no debate atual; ler os textos, da obra de Bolaño, ao modo de resposta a alguns ideogramas da nova fase da globalização cultural.

Em “Travessias: Espaços da casa e vidas negras”, Susana Fuentes, num ato-movimento duplo e entrelaçado, percorre no seu trabalho de tradutora e crítica o discurso literário-poético e psicanalítico da escritora Cristiane Sabral e ,de certa forma, escutamos o eco da voz feminina da Armanda Gorman: “The new dawn blooms as we free it/For there is always light, if only we’re brave enough to see it/ if only we’re brave enough to be it”.

“Narração, resistência e sentido em Hannah Arendt e Gilles Deleuze”, de Rosario Pérez Bernal traz, em uma leitura comparativa/contrastiva de conceitos-chaves de Hannah Arendt e Gilles Deleuze – “compreensão” e “clínica” –, momentos convergentes inesperados e válidos. Na revisão de posições filosóficas divergentes em si, mostram-se, em momentos de crise e colapso total, a capacidade e a força da narração de conciliar e criar novos sentidos.

Em “A fluidez do bem e do mal: a família tradicional carioca em *A vida invisível de Eurídice Gusmão*”, Vanessa Leal Nunes Vieira usa o conceito foucaultiano de formação discursiva para ler o romance de 2016 de Martha Batalha sob o ângulo do processamento, de parte dos personagens, da influência dos discursos hegemônicos, especificamente os que definem o que é ou não adequado para o comportamento das mulheres, abordando também o problema do feminicídio.

Leandro Donner colabora com o artigo “Excessos e exatidões: ressonâncias entre Roberto Bolaño e Primo Levi na parte de ‘A parte dos crimes’, de 2666”, texto em que procura sintonias e contrastes entre os processos criativos dos dois autores com base em “leituras sonoras” e propondo que os registros de ambos os escritores, perpassados por aqueles dos regimes autoritários em que viveram, podem ser analisados com base

em certas poéticas de escuta.

“Corpos invisíveis em Julio Cortázar: o não humano na esfera do matável” é o título do texto de Hiandro Bastos da Silva e Lauro Roberto do Carmo Figueira, que se aproximam da escrita de Cortázar com o conto “Carta a una señorita en París”, baseando-se no conceito de *homo sacer*, o homem sagrado insacrificável, porém matável, figura do direito romano debatida por Giorgio Agamben.

“Retratos de fascismos brasileiros: a relação de *Teocrasília* e *A Nova Ordem* com o bolsosarismo”, de Sergio Schargel, aborda a contemporaneidade brasileira em dois romances muito recentes, lançados no período de ascensão de um movimento ur-fascista (Umberto Eco). O artigo faz dialogar a teoria política sobre esses movimentos com os dois romances, procurando entender as formas como a literatura política recria a teoria política.

Gabriela Dal Bosco Sitta e Gabriel Pinezi colaboram com “Ambivalências da maternidade na literatura brasileira contemporânea: a derrocada do mito da boa mãe em *Com armas sonolentas*, de Carola Saavedra”, que contesta a bondade materna e narra uma disjunção da personagem entre dar à luz e amar a prole. Os autores leem essa disjunção como uma tensão entre um polo trágico e um polo formador.

No artigo “Vida, morte, paixão e processo em Clarice Lispector”, de Luiz Antonio Mousinho, o autor pesquisa representações da morte na escritora, seja como o *topos* da finitude da vida seja como a vida mal vivida e alienada, concentrando-se sobretudo nas categorias de narrador, focalizador e personagem e procurando seguir as vozes sociais que ecoam nas diferentes narrativas que analisa.

Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro fecha o *dossiê* com “Legítima defesa, vingança privada e providência: as faces da justiça em *Os irmãos Dagobé*, de Guimarães Rosa”. No artigo, procura analisar o tema da justiça no qual não há presença do Estado, valendo-se para isso do conto

de *Primeiras estórias* e mobilizando para tanto as categorias de história, narrador, personagens e espaço social como entendidos em *O discurso da narrativa*, de Jean Genette.

VARIA

Jander de Melo Marques Araújo colabora com um texto para a seção “Varia” deste número. Em “Traduzir-da-tradução: do Urucuia ao Reno, do Reno ao Urucuia”, o autor analisa a correspondência entre Guimarães Rosa e seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason, dialogando com vários pensadores em uma reflexão sobre a tradução.

Iniciamos esta apresentação com uma frase de Dante; a encerramos com a síntese de outra, também de um italiano, Ítalo Calvino, em *As cidades invisíveis*: o importante no Inferno é a gente saber o que não é Inferno.

Desejamos a todos ótimas leituras.

Ana Borges
Ellen Spielmann
Organizadoras