

Cadernos de Letras

**O bem e o mal no espelho
da literatura latino-americana
(1977-2020)**

Edição n.63

*Ana Isabel Borges e Ellen Spielmann
(Organização)*

Cadernos de Letras

**O bem e o mal no espelho
da literatura latino-americana
(1977-2020)**

Edição n.63

*Ana Isabel Borges e Ellen Spielmann
(Organização)*

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Letras
Niterói
2º semestre de 2021

Cadernos de Letras da UFF
Publicação semestral do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense

Reitor: Antonio Claudio Lucas da Nóbrega
Vice-Reitor: Fabio Barboza Passos
Diretora do Instituto de Letras: Carla de Figueiredo Portilho
Vice-Diretora: Sílvia Sousa

Editoras: Sílvia Maria de Sousa, Instituto de Letras, UFF, Brasil; Carla de Figueiredo Portilho, Instituto de Letras, UFF, Brasil

Assistente editorial: Cinthia Paes Virginio, UFF, Brasil

Comissão executiva (2020-2023): Carolina Paganine, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil; Tatiana Pequeno da Silva, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil; Mônica Maria Guimarães Savedra, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil

Conselho editorial

Catherine Dumas, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, França
Célia Marques Telles, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil
Claudia Poncioni, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, França
Claudio Cezar Henriques, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil
Dermeval da Hora, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil
Edvaldo Balduino Bispo, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil
Gerald Bär, Universidade Aberta Portugal, Portugal
Eliana Yunes Eliana Lucia Yunes, PUC-Rio, Brasil
Freda Indursky, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil
Greg Mullins, Evergreen College, Estados Unidos da América do Norte
Hanna Jakubowicz Batoréo, Universidade Aberta Lisboa, Portugal
Joana Matos Frias, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal
José Luís Jobim, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
Laura Padilha, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
Luiz Fernando Valente, Brown University, Estados Unidos da América do Norte
Marcelo Jacques de Moraes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil
Marcos Luiz Wiedemer, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil
Maria Luíza Braga, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil
Mariângela Oliveira, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
Pedro Éiras, Faculdade de Letras da Universidade do Porto/ Instituto de Literatura Comparada Margarida Rosa, Portugal
Pedro Serra, Universidad de Salamanca, Espanha
Roberto Acízelo Quelha de Souza, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil
Simone Caputo Gomes, Universidade de São Paulo, Brasil
Solange Coelho Vereza, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
Vanda Anastácio, Universidade de Lisboa, Portugal
Vania Pinheiro Chaves, Universidade de Lisboa, Portugal
Viviana Gelado, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil

Organização do número 63: Ana Isabel Guimarães Borges, Universidade Federal Fluminense (UFF), e Ellen Spielmann, (Instituto Hannah Arendt, Universidade Técnica de Dresden)

Coordenação da revisão: Glória Braga Onelley, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil; Greice Ferreira Drumond Holzweber, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil

Supervisão da revisão: Thaíse Bastos Pio, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil e Adriana Rebello, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil

Revisão: Bárbara Martins, UFF, Brasil; Lucas Dias Ferreira, UFF, Brasil; Matheus Guarino Sant'Anna Lima de Almeida, UFF, Brasil; Gabriela Natal de Oliveira da Silveira, UFF, Brasil; Glayci Kelli Reis da Silva Xavier, Colégio Pedro II / UFF, Brasil; Maria Clara Cunha Machado, UFF, Brasil; Yuri Nascimento, UFF, Brasil

Responsável técnica: Cinthia Paes Virginio, Editoração eletrônica / diagramação, Brasil

Campus do Gragoatá - Bloco C - sl. 515 - Niterói - RJ - CEP 24210-201, Brasil
e-mail: cadernosdeletras.egl@id.uff.br

Cadernos de Letras: Universidade Federal Fluminense
Instituto de Letras.
Niterói: Instituto, 1990.
Semestral

1. Análise do discurso. 2. Estudos sobre políticas. 3. Literatura brasileira.

Cadernos de Letras da UFF, Niterói - RJ, v. 32, n.63, p.355, 2º semestre de 2021.

Sumário

Apresentação, 7

Ana Isabel Guimarães Borges

Ellen Spielmann

Dossiê

As imagens no texto: entre García Márquez e Roberto Bolaño. Da alegoria do tempo ao universo das imagens, 45

Carlos Rincón

O efeito 2666 e o modelo fractal, 78

Marilina Casas Casals

Narrativas de cadáveres e a teleologia da história da World Literature, 101

Hector Hoyos

Travessias: espaços da casa e vidas negras, 127

Susana Fuentes

Narração, resistência e sentido em Hannah Arendt e Gilles Deleuze, 150

Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal

Adso Eduardo Gutiérrez Espinoza

A fluidez do bem e do mal: a família tradicional carioca em A vida invisível de Eurídice Gusmão, 165

Vanessa Leal Nunes Vieira

Excessos e exatidões: ressonâncias entre Roberto Bolaño e Primo Levi a partir de “A parte dos crimes”, de 2666, 187

Leandro Donner

Corpos invisíveis em Julio Cortázar: o não humano na esfera do matável, 209

Hiandro Bastos da Silva

Lauro Roberto do Carmo Figueira

Retratos de fascismos brasileiros: a relação de Teocrasilia e a nova ordem com o bolsonarismo

230

Sergio Schargel

Ambivalências da maternidade na literatura brasileira contemporânea: a derrocada do mito da boa mãe em Com armas sonolentas, de Carola Saavedra, 252

Gabriela Dal Bosco Sitta

Gabriel Pinezi

Vida, morte, paixão e processo em Clarice Lispector, 280

Luiz Antonio Mousinho

Legítima defesa, vingança privada e providência: as faces da justiça em “Os irmãos Dagobé” de Guimarães Rosa, 306

Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro

Varia

Traduzir-da-tradução: do Urucuia ao Reno, do Reno ao Urucuia, 325

Jander de Melo Marques Araújo

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, *Suspiria* (“Suspiria – 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 Suspriorum* 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_l?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 *Suspiria* 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 *Suspiria* porque agora ela sabe também quem é: ela é *Suspiria*, *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 decepadas 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&pageTypeldSource=ASIN&pageTypeld=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_I?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_I?sr=1-1&pageTypeIdSource=ASIN&pageTypeId=B08XLZYY3X&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 cobizamos.

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

Dossier

As imagens no texto: entre García Márquez e Roberto Bolaño. Da alegoria do tempo ao universo das imagens¹

Carlos Rincón²

Tradução: Ana Isabel Guimarães Borges³

Resumo: A leitura do conto *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, de Gabriel García Márquez, parte da alegoria europeia do tempo e mostra, ao longo da análise do relato sobre a passagem dessa alegoria por um vilarejo do Caribe, que, na memória cultural desse espaço, não há lugar para o conceito de tempo europeu. Aberto, assim, o estudo e passando pela entronização como ícones das efígies oficiais dos pais da pátria, a partir de retratos de Simón Bolívar, e de metaficções como alegorias da nação, de crônicas e pinturas de paisagens, fecha-se o artigo com *Cuando éramos inmortales*, de Arturo Fontaine, em que é narrada uma aula de história da arte, na qual as revolucionárias obras *As meninas*, de Diego Velázquez, e *Guernica*, de Pablo Picasso, são usadas pelo professor ultraconservador para encenar o discurso da história da arte como enunciação de pretensos valores universais católicos. As interseções entre textos-imagens são vistas como tipos de representação e tipos culturais básicos, em que o decisivo parece ser a relação infinita entre a linguagem e a pintura, “o visível e o enunciável” (FOUCAULT, 1990) e “a antinomia de palavra e imagem” como a *priori* histórico (DELEUZE, 1969), que ampararam o que se denomina “the pictorial turn” (MITCHEL, 1987).

Palavras chave: Imagem. Relação linguagem e pintura. *Pictorial turn*.

1 Este texto foi publicado pela primeira vez em espanhol, na *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2002, Año 28, No. 56 (2002), pp. 19-37, pelo Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar” - CELACP. Publica-se aqui pela primeira vez em português, em tradução de Ana Isabel Guimarães Borges.

2 Carlos Rincón (1937-2018) foi catedrático da Universidade Livre de Berlim e subdiretor do Instituto Central de Estudos Latino-americanos. cursou seu doutorado na Universidade de Leipzig, em 1965, e recebeu, em 2002, o título de Doutor *Honoris Causa* pela mesma universidade. Foi pesquisador e professor convidado das universidades de Harvard e Stanford. Dirigiu projetos de pesquisa e realizou estadias de pesquisa e de docência patrocinadas pela Fundação Volkswagen, Fritz Thyssen, Johann Gottfried Herder e pelo Serviço Alemão para o Intercâmbio Científico (DAAD). Além disso, participou em atividades de pesquisa apoiadas pela Paul Getty Foundation. É autor de *El cambio en la noción de literatura e Avatares de la memoria cultural en Colombia. Formas simbólicas del Estado, museos y cánon literario*.

3 Professora Adjunta de Literatura Espanhola na Universidade Federal Fluminense e tradutora literária. Graduada em Ciências Sociais pela Universidade de Costa Rica e Doutora em Letras Neolatinas (Estudos Literários, Literaturas Hispânicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Procedentes do mesmo espaço onde Nike e Victoria desenvolviam seus voos majestosos, complexos de imagens abstratas não completamente diferenciados entre si, ligados a Cronos, o Tempo, ao titã Cronos e ao deus latino Saturno, amalgamaram-se e terminaram concentrando-se em uma personificação alegórica. Das figurações do imaginário medieval (Panofsky 1972) aos quadros dos pintores simbolistas europeus de começos do século XX, a alegoria do tempo é, assim, um homem muito velho com asas enormes. Na exposição *L'Empire du Temps. Mythes et creations*, apresentada no ano 2000 no Louvre nas celebrações do milênio, a seção *Le temps personnifié* incluiu imagens dessa alegoria produzidas na Europa ao longo de cinco séculos. Dürer, Bronzino, Rubens a pintaram. Os afrescos de Tiepolo no Palazzo Clerici de Milão (1740) a mostram junto aos deuses olímpicos, descansando em uma nuvem que domina a paisagem celeste. Convertida em Caveira, Posada a coloca sobre uma bici



Figura 1 - José G. Posada (1852-1913). *Caveira dos jornais*. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Fundação Larry Aldrich.

Em um relato sobre sua passagem por um vilarejo do Caribe, a alegoria clássica do Tempo, personificação antimimética que obedece a um código convencional, está colocada em um mundo de significações cuja memória cultural não prevê lugar para ela. “Un señor muy viejo con unas alas enormes” (1969), o conto de García Márquez que relata essa passagem, inscreve-se abertamente dentro da “relación infinita entre el lenguaje y la pintura”, entre “lo visible y lo articulable” (FOUCAULT, 1973, p.9). Como experimentação irônica-paródica com a contingência, o culturalmente determinado e a interpretação-reprodução constante de significados do campo visual – “Es un ángel” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1972, p.12), diz a moradora -, o relato desenvolve o *topos* do visitante cuja identidade não é reconhecida, com ajuda de dois processos simultâneos.

O primeiro translada, no eixo da representação, a Alegoria do Tempo do espaço supratemporal das imagens visuais clássicas ao relato mágico-realista. O segundo situa-se sobre o eixo da comunicação. Trata-se do desconhecimento aporético, ao adotar o narrador a mesma perspectiva dos habitantes do vilarejo caribenho onde se desenvolve a ação, do contrato alegórico que preside a personificação e a decifração clássicas de um homem muito velho com umas asas enormes como Alegoria do Tempo. Correspondem, em um metanível autoirônico, ao que uma das figuras designa como “artifícios de Carnaval para confundir a los incautos” (p.14). Por outro lado, os nomes de Pélleas e Melisande, os protagonistas da *antiópera* de Claude Debussy e do *antidrama* de Maurice Maeterlinck, exemplos canônicos da estética negativa do modernismo, são castelhanizados e modificados nos de Pelayo e Elisenda. O conto ultrapassa, desse modo, as convenções essencialistas e realistas que presidiram até a literatura moderna a potestade do autor de batizar as figuras, para remeter a questões concernentes a relações autorais, à existência cultural e socio-histórica do escritor, das figuras e dos leitores envolvidos em sua ficção.

“Un señor muy viejo con unas alas enormes” recapitula autorreflexivamente, de duas maneiras, os mundos culturais e estéticos aos que deve sua existência: 1. Com o uso da ironia e da paródia como estratégia discursiva, tanto para transladar “magicamente” imagens visuais do perdido saber humanista a um texto narrativo, como para tornar o modernismo estético um objeto de reflexão; 2. Com o uso da focalização realista-localista de uma “personificação alegórica”, de modo que cada um desses dois códigos se coloca em perspectiva, em função de uma *coincidentia oppositorum*. No ir e vir, em que imagens e palavras se entrecruzam assim, três dimensões crítico-culturais se destacam. A primeira implica o reconhecimento e a relativização das chamadas tradições e crenças regionais como mediações culturais e estéticas obrigatórias e contingentes. As outras duas podem ser descritas como a sobreposição e a imbricação incrementadas, tornadas perceptíveis, de uma multiplicidade de redes na construção de significados e valores, e a contextualização de relações particulares de classe, gênero e religião dadas, nos modos e processos de legitimação cultural de imagens e textos.

Como “laboratório da narração”, onde se experimenta com a estrutura bimedial da representação alegórica, o alcance de “Un señor muy viejo con unas alas enormes” vai além da procura de formas estéticas para construir a figura do sempiterno Patriarca-ditador, que conduziu sua alegorização como produto da mesma formação discursiva que produz a nação como ficção. Essa reatualização antecedeu o redescobrimento da reformulação da alegoria por Walter Benjamin e o posterior diferendo, a propósito do *master trope* da reflexão poetológica, entre a desconstrução e a hermenêutica, com o que se impôs a reabilitação da alegoria nos estudos literários e culturais (MAN 1979; GREENBLATT 1981). Mas o aspecto que conta aqui é outro: no lapso que media entre o aparecimento desse conto e a edição de *El siglo de las luces* (CARPENTIER, 1962), a narrativa latino-americana marcou um limiar periodizador e classificatório das

relações entre texto e imagem dentro dos processos literários no século XX. As inovadoras possibilidades de configuração dessas relações que essa narrativa brindou encontram-se entre os elementos com os quais ficções latino-americanas conseguiram se converter, nas décadas seguintes, em modelos para a ficção pós-moderna e a novelística pós-colonial (MCCAFFERY, 1985, p. XXV-XXVI; SLEMON, 1988; RINCÓN, 1996).

Já desde essa fase, as procuras narrativas sobre as relações e diferenças entre imagens e palavras, a partir dos territórios compartilhados da representação, da referência, da denotação e do significado situaram-se além dos limites da estética do romance moderno tardio e das práticas da neovanguarda. Sua necessidade se impôs na América Latina com a redeterminação da cultura visual como a principal arena de construção das significações culturais, com as consequentes consequências para o auditivo e o oral, para a espacialização, as dinâmicas psíquicas de espectadores e consumidores e para os regimes de comunicação social. Logo, desde meados dos anos 1970, a centralidade que tivera a literatura, enquanto instituição cultural hegemônica, foi deslocada por uma centralidade distópica, resultado de processos de medialização generalizados, alcançada pela visão e pelo visual. Estes tornam-se determinantes para a vida cotidiana das sociedades e das culturas da América Latina, para a troca de estereótipos identitários de gênero e raça, de relações de poder e na estruturação do político.

O processo descrito esteve acompanhado pela produção de novos saberes acerca do *status* das imagens nas histórias dessas culturas, desde os períodos de cristianização e ocidentalização e nas reações a elas. Muitas dessas histórias tiveram o selo de uma “guerra das imagens” (GRUZINSKI, 1990), em que, no caso melhor estudado, o do México, foi determinante a tensão entre o *ixtitla*, a “imagem” como atualização de uma força infundida no objeto, e a imagem como representação, estatuída de acordo com as oposições deus-criatura, ser-aparência, essência-reflexo, original-cópia,

significado-significante, autenticidade-artificialidade (GRUZINSKI, 1988, p. 15-100). Se bem é preciso especificar nos diferentes espaços culturais americanos as formas dessa “guerra das imagens” (CUMMINS, 2001, p. 3-4), trata-se, em geral, de alguma coisa muito diferente das tradições de proibição da imagem nas outras culturas do globo e da iconofobia que caracteriza tantos discursos críticos no Ocidente.

Parecem ser três as principais dinâmicas, dentro do atual universo de imagens, que levaram a recolocar as relações entre o visível e o enunciável como problema estético para a narração:

a) Em uma primeira instância, o interesse pelas novas imagens dos meios eletrônicos e da publicidade, e pelos enigmas da visão, polarizou a atenção. À luz de cruzamentos transdisciplinares inesperados, o divórcio entre imaginário e imaginação da cidade foi objeto de novas abordagens;

b) Em tempos de quebra dos projetos nacionais que vinham se desenvolvendo desde a década de 1920, precipitada pela crise financeira de 1982-83 com a que foi inaugurada a nova fase da globalização na América Latina, o crescimento das indústrias culturais já tinha expandido amplamente a secularização e a internacionalização dos mundos simbólicos. Nessas circunstâncias, o foco do interesse deslocou-se para a transformação da esfera do político, precipitada com a ascensão ao poder de Ronald Reagan, “o primeiro presidente de TV ” (MERRILL, 1988, p. 142), a quem seguiram figuras telegênicas como Fernando Collor, Carlos Salinas e Raúl Menem. O poder dos produtores de imagens e o poder dos ícones (SÁNCHEZ, 1997; MONSIVÁIS, 2000) parece ter sido o que atraiu particularmente os romancistas nesse momento crítico;

c) O desenvolvimento geral dos poderes midiáticos e teletecnológicos do visível, como realidade cultural dos anos 1990, é o horizonte da mutação que acontece com a geração mais recente de romancistas. Para eles, é determinante a noção de simulacro, colocada a sua disposição com a inversão do platonismo (DELEUZE, 1969), y suas elaborações posteriores

(BAUDRILLARD, 1981, p. 9-68), no contexto de uma estética concebida como transmidial. Entre as mudanças históricas na extensão cognitiva e linguística do conceito de imagem que condicionam a reabilitação da noção de simulacro, há duas que precisam ser retidas, pois escapam inclusive de tratadistas bem-intencionados, como Régis Debray em *Vie et mort de l'image*. Une histoire du regard en Occident (1992). Em primeiro lugar, o questionamento da realidade daquilo que se chamou, desde a Ilustração, “imagem mental” (WITTGENSTEIN, 1921). A percepção não é uma comparação analítica entre uma “imagem” na mente de quem percebe e um objeto “real”, mas sim um produto sintético do cérebro, que de modo algum se limita ao sentido da vista (MITCHELL, 1987, p. 14-19). Com esse descobrimento, “imagem”, como termo que designa produtos da atividade cerebral, recebe um caráter metafórico: transforma-se em imagem. Em segundo lugar, desde os anos 1930 coexistem dois conceitos de imagem, um primordialmente estético (BENJAMIN, 1928) e o outro, político (LIPPMANN, 1922), produzidos pelo desencadeamento das imagens na esfera pública, muito anterior, portanto, ao seu fluir permanente.

Nas duas seções seguintes deste artigo (“Um retrato como híbrido de rastro e aura” e “Os ícones da nação”) abordaremos as relações entre ícones fundacionais e metaficcões historiográficas, escritas em tempos em que a “comunidade imaginada” (ANDERSON, 1983) perdeu seu caráter de fonte de invenção de autoimagens identitárias no discurso de libertação nacional. As relações imagem-texto como meio para conseguir de-mo(n)strar o mundo antecedente àquele do estado de emergência e do terror estatal são tratadas na seção “As Meninas na época da projeção de diapositivos”. Finalmente, a seção “Paisagem da cidade do México uma hora antes de amanhecer” estuda essas relações em seu uso como modelo ético-epistemológico dentro da problemática de uma estética da sobreimpressão, selada pelas procuras do grupo mexica-chileno “infrarrealista ou real-visceralista, segundo o termo com o que sua lembrança é celebrada em *Los*

detectives salvajes (BOLAÑO, 1998).

Um retrato como híbrido de rastro e aura

Como parte da “invenção de tradições”, os estados-nações hispano-americanos também implementaram, dentro dos seus propósitos partogenésicos, “personificação da ‘nação’ em símbolo ou imagem” (HOBSBAWN, 1983, p. 7). A entronização como ícones das efígies oficiais dos pais da pátria, a formação de galerias de próceres e pinturas de acontecimentos históricos, o alçamento do mapa a ícone nacional por excelência, o estabelecimento de uma topografia comemorativa como espaço calendárico fazem parte, em torno de 1850-60, dentro da consolidação estatal dos países hispano-americanos, de uma série de processos baseados na produção e manipulação de imagens. Depois de 1870, os resultados desses processos icônicos de formalização do nacional ganharam peso específico no contexto da redefinição, em termos culturais, das nações do continente. Metaficcões como *El general em seu labirinto* (GARCÍA MÁRQUEZ, 1989) e *La noche oscura del niño Avilés* (RODRÍGUEZ, 1984) são alegorias da nação, que se propõem como tentativas de *restitutio in integrum* de um verdadeiro rosto ou de documentos autênticos, no momento em que passou a primeiro plano a questão do fracasso das nações latino-americanas, com seu modelo particular e incompleto do “nationalismo crioulo” (CHATTERJEE, 1986), para constituir-se como tais.

Face to Face to Cyberspace (Basel, 1999), *Van Gogh Face to Face* (Boston, 2000), *Picasso. Figura e Retrato* (Tuebingen, 2002) e trabalhos historiográficos dedicados à política das efígies de figuras históricas como Alexandre, o Grande, e Lenin permitem estabilizar duas problemáticas atuais acerca do retrato. A primeira é a sua metamorfose: de ser o lugar onde a personalidade individual aparece, o retrato converteu-se em rosto como superfície projetiva e imagem do interface, passando por retratos em

que o pintor e seu estilo substituem o retratado. A outra abrange as funções políticas e sociais dos retratos dos soberanos, acopladas à multiplicação por milhares das imagens propagandísticas de governantes.

Para o retrato como lugar onde aparece o indivíduo, foi central a questão da semelhança, tarefa encomendada à memória do artista. Na sucessão das suas percepções, aquele *devia* estabelecer as peculiaridades do físico que, fixadas em relação a convenções imperantes, *deviam* permitir a quem olhasse o retrato confirmar a identidade do retratado. Essa confirmação *devia* ser alcançada dentro da relação de um eu e um você, na representação do indivíduo com essa única parte de seu corpo (BRILLANT, 1991, p. 23-44). Três décadas após o falecimento de Simón Bolívar, a ausência de retratos que restituíssem suas feições já era parte da lenda das suas desventuras:

Saben nuestros lectores cuan desgraciado fué el Libertador en esto de obtener un retrato con verdadera semejanza á él. La electricidad de sus impresiones, cierto galvanismo de su mirada, una inquietud invencible, cierta voluntariedad de gesto, de actitud y movimiento, todo gentil y caballero, pero de incesante movilidad, hacian imposible sorprender dos veces una misma actitud, ni una misma expresion. Innumerables artistas, americanos y europeos, encontraron su escollo, y hasta su desesperación, en la invencible dificultad de fijar aquella imagen. (GUZMÁN, 1864)

O potencial de revelação que oferecem as lembranças do embaixador pintor José María Espinosa, nas que refletem sua admiração de soldado e cidadão pelo general Bolívar e o sentido moderno de si que tinha o Libertador dão lugar, no romance de García Márquez, ao tratamento do tema da semelhança na relação entre as imagens que propõem os retratos, a personalidade do retratado e o texto em si. A similitude do retrato constitui, assim, um momento chave da exploração narrativa da

identidade pessoal de Bolívar realizada no romance.

Memorias de un abanderado:

Faltaba ya muy poco para la conspiración del 25 de setiembre de 1828, cuando fue a casa mi tío José I. Paris y me dijo: “El Libertador te manda llamar para que vayas a retratarlo.” En el momento preparó un marfil, y nos fuimos a Palacio. Después de presentado a Bolívar, que me hizo un cariñoso recibimiento, se colocó al frente de mí, con los brazos cruzados: apenas empezaba yo el diseño, cuando me dijo: “¿Ya está?” le contesté que faltaba mucho: entonces estiró los brazos, diciéndome: “Puede usted venir cuantas veces quiera, a las once, ántes que se reúna el Consejo.” (...) En ocho días que estuve yendo, no pude aprovechar sino como cuatro horas, porque cuando no estaba inquieto, se quedaba pensativo, con los ojos fijos en el suelo y la cabeza inclinada: así era que tenía que suspender el trabajo. Un día se estaba paseando por la sala con el Coronel Wilson; el Coronel Santana estaba leyendo un periódico en inglés; se acercó Bolívar a mi mesa, vió el retrato y dijo: “Santana, ¿sabe usted á quien se parece? á aquel viejo Olaya de La Mesa.” Santana fué a ver y al descuido me dijo en voz baja: “No le haga caso que va muy bien, está idéntico.” (ESPINOSA, 1971, p. 219)

El general en su laberinto:

El pintor granadino José María Espinosa lo había pintado en la casa de gobierno de Santa Fe poco antes del atentado de septiembre, y el retrato le pareció tan diferente de la imagen que tenía de sí mismo, que no pudo resistir el impulso de desahogarse con el general Santana, su secretario de entonces. “Sabe usted a quién se parece este retrato?”, le dijo, “A aquel viejo Olaya, el de La Mesa.” Cuando Manuela Sáenz lo supo

se mostró escandalizada, pues conocía al anciano de La Mesa. “Me parece que usted se está queriendo muy poco”, le dijo ella. “Olaya tenía casi ochenta años la última vez que lo vimos, y no podía tenerse en pie.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1989, p. 185-186)

A citação da frase que Bolívar teria dito a seu secretário, tomada das *Memorias* de Espinosa, dá lugar a uma observação do narrador que explica a razão desse primeiro comentário sobre a semelhança do retrato e a duas precisões sobre a relação de Bolívar com sua imagem, que o texto atribui a Manuela Sáenz. A explicação inicial do narrador é inequívoca: “el retrato le pareció tan diferente de la imagen que tenía de sí mismo”. De modo que, em relação ao tema do (auto)reconhecimento visual de quem olha um retrato, colocam-se assuntos de maior alcance em relação a Bolívar. Não é só: Como eu gosto de me ver? Como me interessa ser visto? Se o general reconhece no retrato que deveria parecer com ele a presença de outro, a pergunta de parte do leitor é dupla: Quem é esse que o retrato pintado representa e que o texto está retratando?

Por esse caminho, a questão da semelhança remete aos critérios de qualidade e verdade de seus retratos e às funções políticas e sociais que, no exercício do poder, foram associadas às imagens do Libertador. A captação de um suposto núcleo da personalidade como objeto propriamente dito do retrato inclui um assunto político. Esse não é mais do que a restituição ou a censura da aparência física de Bolívar, as particularidades raciais herdadas, próprias da mistura genética plasmada em seu rosto:

El más antiguo de sus retratos era una miniatura anónima pintada en Madrid cuando tenía dieciséis años. A los treinta y dos le hicieron otro en Haití, y los dos eran fieles a su edad y a su índole caribe. Tenía una línea de sangre africana, por un tatarabuelo paterno que tuvo un hijo con una esclava, y era tan evidente en sus facciones que los aristócratas de Lima lo llamaban El Zambo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1989,

p. 186)

O autor do retrato feito no Haiti em 1816 conhecia as técnicas ensinadas no início do século XIX na França (figura 2). A representação foi a condição da visibilidade especular multiplicada do General.⁴ A substituição da aparência física de Bolívar pela dignidade icônica neoclássica no medalhão de Davi ou o convencionalismo das estátuas de Tenerani - o mesmo vale para o para o retrato de Roulin, convertido em miniatura em Paris em 1828 (figura 3), base, como as estátuas, para óleos, gravuras, medalhas e moedas - equivalem a um tratamento terapêutico de “em]

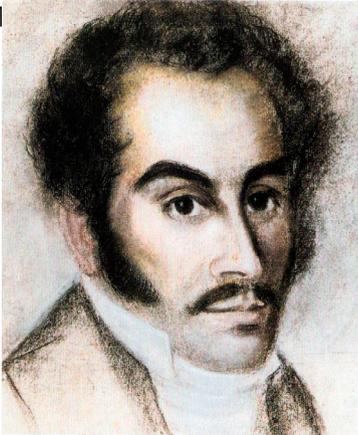


Figura 2 - Artista anônimo. *Simón Bolívar*. Haiti: 1816. Coleção Fundação John Boulton, Caracas.

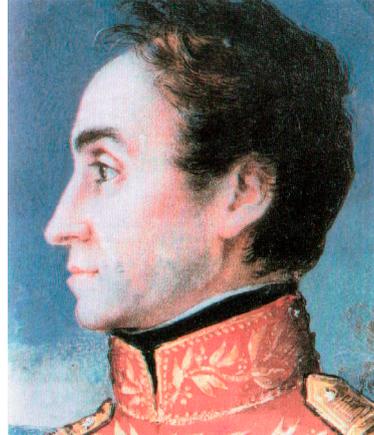


Figura 3 - Artista anônimo. *Simón Bolívar*. Paris, c. 1828. Pintado sobre marfim. Coleção Fundação John Boulton, Caracas.

4 Espinosa também contribuiu para isso. Ele devia viajar para a Itália, tomar “algunas lecciones de uno de los pintores más afamados”, e voltar para “poner su escuela”, segundo disposições de Bolívar. Mas logo destaca: “El proyecto de mi viaje a Italia iba muy adelantado; ya me soñaba en Roma, lleno de admiración y entusiasmo, viendo y estudiando los prodigios del arte; pero sucedió la conspiración contra la vida del Libertador, y se acabó todo.” (ESPINOSA, 1876, p. 260) Em outro momento, agrega: “Por la copia del retrato de Bolívar, que conservo en mi poder, hice después muchos otros para extranjeros y paisanos: el último fue al óleo, de cuerpo entero y tamaño natural.” (ESPINOSA, 1876, p. 219-220)

Os retratos feitos pelo embaixador-pintor são opostos à elaboração e ao manejo neoclássico da imagem, suas idealizações heroicas monumentalizantes, com função pública de dominação sobre a base de um estereótipo:

Pero a medida que su gloria aumentaba, los pintores iban idealizándolo, lavándole la sangre, mitificándolo, hasta que lo implantaron en la memoria oficial con el perfil romano de sus estatuas. En cambio el retrato de Espinosa no se parecía a nadie más que a él, a los cuarenta y cinco años y ya carcomido por la enfermedad que se empeñó en ocultar y en ocultarse incluso a sí mismo hasta las vísperas de la muerte. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1989, p. 186)

Quando Antonio Leocadio Guzmán, editorialista do *El Colombiano*, viu, em 1864, o retrato de corpo inteiro de Bolívar pintado por Espinosa em base ao esboço de 1828, no momento em que o autenticou como a verdadeira efigie do Libertador, converteu-o em relíquia:

[...] es el Bolívar del año 28: en las vísperas del 25 de septiembre: viéndolo venir sobre sí; la mirada fija, la frente meditabunda, el gesto desengañado, triste y desdeñoso: es Bolívar en el martirio. Pero es él, el mismo: y queremos que todo el mundo lo sepa, y que lo conserve la tradición, y que ella y la Historia lo digan a la Posterioridad. A los treinta y tantos años hemos vuelto a verle: ese retrato es cuanto pudiera quedarnos de la imagen de Bolívar. (GUZMÁN, 1864, apud ESPINOSA, 1876)

O Libertador morreu no dia 17 de dezembro de 1830. O tipo e a intensidade das reações do espectador frente à série de retratos de

Bolívar desenhados por Espinosa durante os primeiros meses desse ano não correspondem às expectativas em relação aos ícones da história política. Esses comovedores retratos íntimos de um grande homem em um momento de extrema deterioração física e fracasso político, ao colapsar a Grande Colômbia, o ente estatal no qual tinha depositado seu projeto de estadista (figura 4), têm a conotação de relíquias, ao mesmo tempo em que se fixam na lembrança. A certeza da identidade pessoal está restituída no olhar do retrato, de modo que a percepção desse olhar faz voltar à presença a personalidade assolapada nas aparências do desenho (figura 5). A semifrontalidade convencional do retrato e o dramatismo intenso da relação do soldado-pintor com o general dão lugar a uma presença que responde ao olhar do observador para interpelá-lo (figura 6).



Figura 4 - José María Espinosa. *Simón Bolívar*. Bogotá, 1830. Grafite sobre papel. Coleção Fundação John Boulton, Caracas.



Figura 5 - José María Espinosa. *Simón Bolívar*. Bogotá, 1830. Lápis carvão e grafite sobre papel. Coleção Sylvia Boulton, Caracas.

A *Verônica* marca um momento de importância na história de Ocidente, como parte da pré-história do retrato e de uma tecnologia da

gravura e da impressão. Segundo a lenda medieval da verdadeira efigie, do *vera icon*, Verônica limpou com um pano o rosto ensanguentado e coberto de suor de Jesus e, nesse pano, suas feições ficaram impressas. Híbrido de rastro e aura, no qual por graça divina a proximidade e a longitude se fundem, o *vera icon* é produto não criado por mão humana, *acheropoieton*, como a fotografia. Conserva os rasgos do Deus encarnado para fazê-los aparecer em uma presença inteligível e inexpressável. Une assim, ao momento retrospectivo, um prospectivo, uma espera: é garante da *facie ad faciem* com Deus sob as condições da ótica terrena, quer dizer, *in speculum et in enigmata* (WOLF, 2001; KESSLER/WOLF, 1998).

Rasgo essencial da relíquia é ser resto, como parte de um todo que só através da narração pode ser completado. Ao fazer da doença, que destrói o corpo do Libertador, metáfora da dissolução do corpo do exército libertador, o desmembramento do corpo político da Grande Colômbia e o malogro de seu projeto continental, *O general em seu labirinto* é o *analogon* textual dos retratos-relíquias desenhados pelo embaixado-pintor. Legitimado pela transmissão, entre os retratos de Espinosa e o texto, de um poder energético de visão e visibilidade, o romance de García Márquez encontra o fundamento do seu propósito político na qualidade de *vera icon* que reclama para si.



Figura 4 - José María Espinosa. *Simón Bolívar*. Bogotá, 1830. Grafite sobre papel. Coleção Fundação John Boulton, Caracas.

Os ícones da nação

A monografia que Edgardo Rodriguez Juliá dedicou ao pintor José Campeche abre-se com uma comprovação e uma tese:

Antes de la literatura fue la pintura. La obra de Campeche le provee a nuestra nacionalidad una imagen que se adelanta al testimonio literario, tenemos que esperar hasta mediados del XIX para que nuestra cultura se convierte en verbo. (...) La oculta nostalgia de Campeche tiene su fundamento en el porvenir, en una esperanza cifrada en la culminación venidera de la nacionalidad criolla. (RODRÍGUEZ, 1986, p. 7)

La noche oscura del niño Avilés é um pastiche visionário da retórica das imagens pictóricas e dos modos narrativos e linguísticos das crônicas do século XVIII, que traça a história da cidade de *Nueva Venecia*. O corpo, a libido, o desejo e a ordem da metáfora servem como base para que o romance possa ser simultaneamente re-visão de pinturas que testemunham a modernidade da sociedade que representam e re-escritura de documentos históricos inexistentes. Entre uma e outra operação, media uma pintura imaginada. A metaficção historiográfica adquire, assim, na sua relação com uma arte pictórica que não percebe mais o ideal geral mas está situada no limite de declarar ideal a obra particular, a função de restituir imaginariamente passados inventados redescobertos e plurais. Seus signos são o multirracial em conflito e o multilinguístico.

As convenções do *manuscrit trouvé, the Prophetic Pictures* e da edição de documentos de arquivo servem para situar as origens da nação em uma temporalidade mítica. O prólogo de um historiador, assinado em “San Juan Bautista de Puerto Rico”, com data de “9 de octubre de 1946”, propõe uma primeira descrição das relações entre os documentos editados a continuação e uma pintura alegórica narrativa:

La crónica de González Campos pertenece a una colección de documentos descubierta por el archivero Don José Pedreira Murillo en el 1913. Cuando Pedreira leyó la descripción de la colonia lacustre, recordó haber visto en un rincón del Archivo Municipal de San Juan -"entre olvidadas estibas de folios y arrumbados caballetes", según sus palabras- un tríptico que representaba "extraño paisaje de canales e islotes donde se alzan majestuosos edificios parecidos a colmenas". De este modo, el olvidado tríptico de Silvestre Andino, genial sobrino de José Campeche, cobra un nuevo y relevante significado. El retablo narra, sirviéndose de oscuras visiones simbólicas y paisajes realistas del más minucioso detallismo, verdaderas miniaturas, la historia del singular poblado y su fundador, el Niño Avilés. Pero aquí no termina la relación entre los documentos y las miniaturas; aquellos son, en su mayor parte, detalladas descripciones y comentarios de éstas: mientras la palabra complementa la imagen, descifrando visiones y animando paisajes, el pincel de Andino ha pretendido contarnos el mito de la ciudad maldita. (RODRÍGUEZ, 1984, p. 10)

Os dados bibliográficos da primeira nota de pé de página, com função de autenticação científica, correspondem a um livro que não existe. A segunda informa que "José Campeche fue el primer pintor puertorriqueño. Nace en 1751 y muere en 1809" (idem, ibidem). Entretanto, o que foi afirmado inicialmente sobre a relação crônicas-tríptico no estilo de Bosch/Breughel é imediatamente relativizado. As crônicas seriam exercícios retóricos com os dispositivos da *ekphrasis*, conjunto de *tableaux de langage* fantasmaticados ao redor do tríptico alegórico: "Algunos historiadores no le conceden valor histórico a los documentos de la colección Pedreira. Se trata, según ellos, de una 'historia apócrifa' compuesta en torno a los T visionarios del genial pintor" (idem, ibidem).

Os "documentos editados" são uma montagem de narrativas

fragmentadas e sucessivas, abertas e estruturadas entre si, contínuas e permanentemente interrompidas, em cuja leitura as experiências da repetição, da diferença e da pluralidade substituem os pressupostos de unidade, origem e fim. Ao mundo de seus referentes refratados pertencem, entre outras pinturas de Campeche, a cidade espreitada do extenso panorama, com caráter de ex-voto pátrio, *Sitio de San Juan Bautista de Puerto Rico por los ingleses en el año 1797*, a iconografia dos governantes eclesiásticos, como o Bispo de Trespacios e Verdeja, a salvação milagrosa de um naufrágio de Ramón Power y Giralte. Igualmente, o autorretrato em trajes de *jíbaro* de Luis Paret Alcázar, professor do pintor desterrado a Porto Rico por Carlos III.

Entretanto, é outro quadro, onde se cancela “el diálogo entre el emblema y el gesto” (RODRÍGUEZ, 1986, p. 123), o retrato do menino Juan Pantalón Avilés de Luna y Alvarado (figura 7), nascido sem braços nem pernas, o que tem maior transcendência para o romance. Foi o último que Campeche pintou. Sua interpretação alegórica o situa no cruzamento entre três problemáticas: o fetichismo, o nascimento do monstro e a autoridade do ícone. O menino



Figura 7 - José Campeche. *Retrato do menino Juan Pantalón Avilés de Luna y Alvarado.*

Avilés tem, na trama do romance, a função de um fetiche. No transcurso que levou de Charles de Brosses ao debate desenvolvido em *Documents*, o fetichismo passou de ser uma metalinguagem colonial da Ilustração para o pensamento do Outro africano e caribenho, a servir de base para uma teoria do valor no campo da arte, em oposição tanto à tese de Freud

sobre a sublimação enquanto fonte de arte quanto à iconofobia cristã que reduziu o fetichismo ao campo do olhar (RINCÓN, 2001). William Pietz define-o como uma retórica identificadora, a cujos juízos de valor ligam objetos sociais territorializados e encarnações pessoais individuais, dentro de “a serie de fixações singulares históricas” (PIETZ, 1985, p. 739-40). Convertido na encarnação da “verdade”, fonte sacralizada de legitimidade e autoridade política, o menino monstruoso é “talismã” do poder. Alguma coisa assim como a entidade “povo” no discurso populista e na prefiguração do fetichismo do Estado.

Em relação à problemática do nascimento do deforme, no limiar do século XIX, o monstro ainda não é um acidente genético, um fenômeno científico abordável a partir da teoria biológica, mas também não é mais a manifestação de um desejo inconfessado e inconfessável, de uma “violent aberration on the mother’s part”, pois, dentro da tradição aristotélica, a imaginação materna era a única responsável por “the reproduction of the species as formal species” (HUET, 1983, p. 73). No horizonte da epistemologia moderna, a presença do pai do monstro foi recuperada desde *Frankenstein* (idem, p. 76). De acordo com a interpretação de Rodríguez Juliá na sua monografia, o olhar de *senex et puer* do menino Avilés estaria dividido entre “la obediencia y la rebeldía, la salvación y la maldición, la santidad y nuestra soberbia”. Preso em si, já que “atado en su cuerpo”, seria “metáfora del sufrimiento” das castas e dos subalternos na sociedade colonial (RODRÍGUEZ, 1986, p. 118). A questão da genealogia e da autoridade do ícone como modelo do menino monstruoso resolvem-se na configuração entre imagem, texto e decifração que o romance propõe. Como alegoria, cujo duplo caráter se situa entre a figura e o tropo, a revisão e a releitura irônicas praticadas pelo texto o convertem na “verdadeira” história – os documentos *autênticos* – das origens da nação porto-riquenha.

As Meninas na época da projeção de diapositivos

As analogias dinásticas ou familiaristas às que recorrem jovens romancistas dentro da sua autocompreensão – a relação avós-netos, as heranças transmitidas na linha pais-filhos menores (VOLPI, 2002) –, tentam dar conta de processos históricos literários e culturais nos quais o determinante, junto ao fato de serem complementares e adjacentes no mercado, está constituído pela descontinuidade de concepções e pela paragénese. Essa mudança já era visível em escritores que, em 1980, tinham seus vinte e cinco anos. Seus romances foram escritos depois da crise das ordens simbólicas que embargou as sociedades da América Latina nas últimas décadas e da experiência da sua arbitrariedade e relatividade no exílio e na emigração. A desterritorialização do valor e do afeto, a abstração que diluiu muitas das especificidades sociais e culturais, nas quais podiam se refugiar, até há pouco, as comunidades e sociedades latino-americanas às que puderam pertencer, estes são os pressupostos básicos do trabalho dos narradores mais jovens. Algo paralelo acontece com as artes e a viagem (BENÍTEZ, 1999). Histórias sobre a obsolescência dos mundos e dos imaginários onde se educaram, memórias mitológicas da era em que agora vivem, formaram parte da agenda dessas duas gerações de escritores.

Em *Cuando éramos inmortales* (1998), de Arturo Fontaine, a narração da dissolução da ordem social de uma infância mostra com telescópio as violências que haveriam de desintegrar coesões sociais, esboços de vida e identidades societais forjadas no Chile na segunda metade do século XX. O título faz alusão não apenas à infância e à doutrina cristã da ressurreição. O assunto tratado no capítulo central do livro, com o relato de duas horas de aula de história da arte em um colégio de religiosos em Santiago nos anos 1960, dadas pelo “Padre Ramírez”, não é a questão moderna do uso das imagens: seu emprego como instrumentos de doutrinação ou de manipulação, para fazer incorporar os contratos sociais e sexuais que distinguem as posições de identidade em uma sociedade hierárquica

como a chilena. Também não se trata de que tipo de identidades estavam sendo inculcadas, através de que tipo de representações nem a quem elas eram ensinadas, em um colégio religioso. O romance apresenta duas fases da situação pedagógica na sala de aula, nas que a arte é uma questão de visão de mundo. Na primeira, a pintura de Velázquez serve como pretexto para um discurso propedêutico generalizador sobre sua catolicidade, no qual identidade, imaginário e poder são vinculados para traçar limites religiosos e culturais excludentes. Esse ritual exorcista da secularização moderna não obedece apenas à agressiva idiosincrasia intolerante e etnofóbica de um sacerdote espanhol, nem sua significação se reduz a autorizar discriminações e violências entre alunos, que conduzem a um suicídio. A demarcação constante de limites fundamenta e exhibe como lei o poder representado. Vista *a posteriori*, é um antecedente autorizador de futuras violências.

Tomando como objeto *Guernica* e, sem mencionar o título, *As Meninas*, a segunda fase encena o discurso da história da arte como enunciação de pretensos valores universais católicos, na época da projeção escolar de diapositivos. Esse discurso faz a arte moderna recobrar o espaço temporal que tem na narrativa da história social europeia, para aniquilá-lo ante os alunos com uma sentença condenatória, pois essa arte teria tentado ocupar o lugar de Deus. Os conhecimentos que devem poder repetir no dia da prova são resumidos pelo padre Ramires em um apotegma: “La historia del arte tiene una dirección, un sentido (...) el sentido de la historia del arte moderno es la historia de la pérdida del sentido de la vida”. (FONTAINE, 1998, p. 234-35). A análise que faz da obra mais famosa do século XX não parte dos tópicos tradicionais sobre ela: o tema político, a concentração na dor e na destruição, o mito vanguardista de que nesse quadro a própria arte acusaria em nome da humanidade, devolvendo-lhe um papel político que há muito tempo tinha perdido (ZEILLER, 1996). A comoção que se apoderou de cada uma das figuras para convertê-las em testemunho de

uma realidade concreta atroz e da violência anônima da modernidade, dilui-se em uma enumeração e uma tese:

Observen, jóvenes, estos dibujos: la contorsión imposible del caballo, el horror de las bocas con sus dientes desordenados, la crispación absurda en las manos. Este espanto es nuestro propio espanto. Es la desfiguración del mundo, ¿no es cierto? Fragmentación, disolución, desintegración de la materia. Son los efectos de la bomba, sí. Pero hay algo más. (FONTAINE, 1998, p. 235- 236)

Na sala de aula, não são usados os dois projetores consagrados. O diapositivo também não pode dar conta do tamanho gigantesco, aparentado com o do mural público, que situa *Guernica* fora do cânone dos quadros de museu. Contudo, podia restituir suas cores, a luta do branco e do preto, da luz e das trevas, com cinza noturno iluminado por uma lâmpada e alumado pelo branco deslumbrante de uma figura de mulher que, como verdade personificada, faz do quadro uma chamada moral para o espectador. A violência que preside a relação pedagógica ignora a utilização das cores que *fazem* o quadro.

-Padre, ¿el cuadro es así o está borrado? ¿O es blanco y negro la diapositiva? - irrumpe Girardi.

Risas.

-Quiero decir: ¿está terminado, padre, o quedó inconcluso como esas estatuas de Miguel Ángel que vimos el otro día?

-Girardi, Girardi... Usted primero piensa y piensa; y luego hace la pregunta tonta.

Nuevas risas.

-Hay algo más, les digo, hay algo más. Nosotros hemos despedazado el mundo. Si. Pero, ¿qué mundo? (FONTAINE, 1998, p. 236)

Como culminação da demonstração tendenciosa, *As Meninas* são

o pretexto para uma apologia que responde a essa pergunta. O que se discute nesses anos sobre o quadro não é tampouco objeto de ensino: sua autorreflexividade de *metapintura*, as questões do poder político e o poder representacional, do Poder do Soberano e o poder da pintura e do pintor. O saber transmitido reduz-se a observações sobre a anedota, as qualidades formais e a um lugar comum tradicional (KESSER, 1994, p. 168-169): o quadro fixaria o instante da visão criadora. A estratégia intelectual do texto coloca na boca do docente, ao falar do quadro, um rosário de equívocos sobre a construção da perspectiva, o ponto de fuga, o horizonte, a procedência da imagem refletida no espelho, a autorreflexividade do quadro:

Pero volvamos al cuadro: hay aquí una sensación de movimiento súbitamente detenido, ¿verdad? El pintor, por ejemplo, interrumpe su labor. ¿Y por qué? ¿Qué detiene y deja suspensas las miradas? El espejo del fondo lo revela: la llegada de los reyes es el imán. ¿Y por qué? Hay un cuadro famoso de Tiziano que se llama *La religión socorrida por España*. ¿Comprenden? Todo poder humano se ordena al rey, y el rey se ordena a Dios. Esta *imago mundi* Velázquez nos la hace sentir al atrapar- nos al interior del cuadro, ¿comprenden? ¿Y saben cuál es el secreto? Esta es una sociedad con estamentos. Ni siquiera se pretende que el mérito establezca las jerarquías. La mentira de la igualdad de oportunidades que repite y repite la angustiada burguesía liberal se desconocía en esa época. Nada más cruel que hacerle creer a la gente que los de arriba están en ese lugar por merecimientos individuales. ¡Qué hipocresía! (FONTAINE, 1998, p. 237- 238)

Precisamente *La Variation sur Les Meninas* de Picasso conservou de maneira rigorosa a forma de composição geral de *As Meninas* (SNYDEN & COHEN, 1980), que o expositor altera. Mais do que nenhuma outra

circunstância na vida do protagonista, do que qualquer outro momento na vida do colégio, são as aulas de história da arte sobre essas duas pinturas emblemáticas as que conseguem dotar estruturalmente o romance de um capítulo em que aparece re-presentado seu mundo.

Paisagem da cidade do México uma hora antes de amanhecer

A substituição no papel de criadores ou orientadores de opinião dos intelectuais públicos pelas figuras da mídia é um fenômeno observado na generalidade dos países latino-americanos. Todavia, sobre o pano de fundo desse processo, *Nocturno de Chile* (2000) não se reduz a fazer uma autocrítica dos intelectuais. A esfera literária e artística do Chile, as práticas dominantes, marginais ou na periferia do marginal, como as neovanguardistas da autoproclamada cena (Beat Generation) avançada (vanguarda histórica), dissolvida em 1981-82, são o material que tornam o livro de Roberto Bolaño um espaço estético de escrutínio ético e cultural.

A forma como o romance consegue seu propósito faz dele um exemplo cabal do recurso às estratégias de apropriação, suscetíveis de algo de muito maior alcance: ultrapassar, dentro de uma procura estética metonímica e hipertextual, que vai e vem entre a mimese e o simulacro, o que tem sido descrito como a impossibilidade de representação linguística e conceitual do trauma (CARUTH, 1995).

Como re-elaboração do *topos* moderno do monólogo no leito de morte: “Ahora me muero, pero tengo muchas cosas por decir” (BOLAÑO, 2000, p. 11), o monólogo febril do romance é o produto degradado da memória autobiográfica, que, em outros casos, é a forma mais alta de recordação humana, de um clérigo espanhol com funções de instância superior de juízo crítico, dentro do pequeno mundo público das letras chilenas. É uma alusão direta ao sacerdote José Miguel Ibáñez Langlois. Membro do *Opus Dei*, foi crítico literário do *El Mercurio* – mais tarde órgão

oficioso do governo ditatorial do general Augusto Pinochet – desde 1966, com o desarmante pseudônimo de Ignacio Valente. Sob essas circunstâncias políticas, sociais e culturais, o padre Ibáñez foi, durante duas décadas, o Papa da crítica nesse país (CÁNOVAS, 1990, p. 171-174).

Entre muitos outros acontecimentos, o monólogo do sacerdote-crítico arrasta a recordação de uma anedota pessoal contada anos atrás por um vácuo escritor-diplomata, a propósito das visitas que fez em Paris, nas vésperas ou já iniciada a Segunda Guerra, ao ateliê de um pintor guatemalteco, onde teria se encontrado também com Ernest Jünger. Contava que o pintor, presa da melancolia e “como si quisiera dejarse morir” de fome, durante essas visitas, vivia “contemplando desde su ventana el plano urbano de París” (BOLAÑO, 2000, p. 41). O relato da lembrança incluía a descrição de uma pintura, em tom de *connaissanceur* santiaguense:

Y cuando don Salvador traspuso el umbral de la vivienda del centroamericano lo primero que vio fue a Jünger embutido en su uniforme de oficial de la Wehrmacht, abstraído en el estudio de un cuadro de dos metros por dos, un óleo que don Salvador había visto innumerables veces, y que llevaba el curioso título de *Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer*, un cuadro de insoslayable influencia surrealista, movimiento al cual el guatemalteco se había adscrito con más voluntad que éxito, sin gozar jamás de la bendición oficial de los celebrantes de la orden de Breton, y en el cual se advertía una cierta lectura marginal de algunos paisajistas italianos así como una querencia, muy propia por otra parte de centroamericanos extravagantes e hipersensibles, de los simbolistas franceses, Redon o Moreau. El cuadro mostraba la Ciudad de México vista desde una colina o tal vez desde el balcón de un edificio alto. Predominaban los verdes y los grises. Algunos barrios parecían olas. Otros barrios parecían negativos de fotografías. No se percibían figuras humanas pero sí, aquí y allá, esqueletos difuminados que podían ser

tanto de personas como de animales. (BOLAÑO, 2000, p. 43-44)

O sacerdote recorda o efeito retórico com que concluía a narração da anedota, a pretendida disjunção entre as expectativas criadas nos ouvintes pela descrição do quadro, e o efeito piegas da interpretação final:

atisbó o creyó atisbar una parte de la verdad, y en esa parte mínima de la verdad el guatemalteco estaba en París y la guerra había empezado o estaba a punto de empezar y el guatemalteco ya había adquirido la costumbre de pasar largas horas muertas (o agónicas) delante de su única ventana contemplando el panorama de París, y de esa contemplación había surgido el Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer, de la contemplación insomne de París por parte del guatemalteco, y a su modo el cuadro era un altar de sacrificios humanos, y a su modo el cuadro era un gesto de soberano hastío, y a su modo el cuadro era la aceptación de una derrota, no la derrota de París ni la derrota de la cultura europea briosamente dispuesta a incinerarse a sí misma ni la derrota política de unos ideales que el pintor vagamente compartía, sino la derrota de él mismo, un guatemalteco sin fama ni fortuna pero dispuesto a labrarse un nombre en los cenáculos de la Ciudad Luz, y la lucidez con que el guatemalteco aceptaba su derrota, una lucidez que infería otras cosas que trascendían lo puramente particular y anecdótico, hizo que a nuestro diplomático se le erizasen los vellos de los brazos o que, como dice el vulgo, se le pusiera la carne de gallina. (BOLAÑO, 2000, p. 47-48)

O relevante aqui é a inflexão que adota a apropriação como conjunto de procedimentos que, junto com a alegoria, caracterizam tendências principais da atividade cultural contemporânea. O texto se apropria de *Anos da ocupação* (1954), de lembranças dispersas sobre César Vallejo,

das páginas onde André Malraux recorda em 1974 uma visita de 1937 ao ateliê de Picasso, enquanto o pintor trabalhava em *Guernica*, que não representa o bombardeio da cidade pela Legião Condor. Ademais, entre o princípio da classificação alfabética do *Manual de zoologia fantástica* (1957), de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, e o da ficha-retrato-bibliográfico-histórico-literário (BERGER, 2001) de *La literatura nazi en América* (BOLAÑO, 1996), havia mediado, mais do que a ficha corrida, a apropriação dos princípios das biografias imaginárias do escritor Luis Álvarez Petraña (1934-1970) e do pintor Jusep Torres Campalans (1958), de Max Aub (JENNERJAHN, 2002, p. 81-87). O pintor de Aub e as pinturas de Max Ernst, de Chirico, levam à intensidade da experiência, entre observação e visão, da pintura do guatemalteco.⁵ Em seu quadro, aquilo que é dado com a aparência ilusionista de um espaço tridimensional e uma organização arquitetônica é a cidade (Paris) como trans(des)aparecer em um aparecer (México), como (in)visibilidade da imagem original para além da visibilidade da imagem estatuída, na simultaneidade das formas reconhecíveis.

A apropriação coloca, assim, em questão diversas categorias - representação, propriedades objetivantes do olhar, observador, contexto da visão - e desloca as relações espaço-temporais que definiram tradicionalmente a equação corpo-percepção, ao tempo em que convida a revisar a narrativa moderna da história da arte do século XX desde a perspectiva do regime do simulacro. Com uma revisão desse tipo, a pintura abstrata, sua rejeição da semelhança, resulta “muito menos subversivo face a mimesis tradicional e a estética transcendental do que é usual no entanto”

5 Existem paralelos e pontos coincidentes com a longa descrição da gravura *Vue générale de Barcelona en Histoire* (1967), de Claude Simon, onde o começo semi-geográfico se quebra para dar lugar a uma visão trágica, subjetiva e antecipadora do narrador: “une ville vouée, consacrée à l'avance (...) à la violence, aussi irrémédiablement qu'un certain dosage de salpêtre et de charbon mélangé et comprimé dans un tube d'acier est destiné à exploser” (*Histoire*, Paris: Minuit, 1967, p. 175). O tom e o registro são, apesar de tudo, completamente diferentes. Por outro lado, “l'observatoire élevé (...) où s'était placé l'artiste” (p. 176) é imaginário: não existe nenhuma colina do lado da cidade de onde ela está sendo representada. Essa perspectiva é, isso sim, a de *Nueva York vista desde la terraza* (1937), de Rufino Tamayo, e a de *Ciudad de México* (1942), de Juan O'Gorman.

(FOSTER, 1993, p. 96). O surrealismo pictórico dos anos 1919 a 1945, pelo contrário, com a sua ênfase no trabalho sobre o imaginário, registro visual e pré-verbal por definição, aparece em seu antieurocentrismo como o momento mais radical no processo de arte no Ocidente no século XX.

O episódio recordado de maneira degradada no romance, em suas relações entre imagem e texto, exige que o leitor compare, para decidir em que se assemelham ou não, quatro realidades que se superpõem: a) A imagem de Paris que o pintor teria visto desde sua janela; b) A Veduta do México que está pintando; c) A percepção de Paris na sua realidade de cidade ocupada e massacrada, na pintura do México como cidade de sacrifícios, segundo a interpretação do banal embaixador-escritor; d) O romance que está lendo. As semelhanças não se devem aqui às coisas comparadas, mas sim aos critérios de comparação, não dados por si, ao mesmo tempo em que a comparação reclama, para poder realizar-se e sobreimprimir seus componentes, outra instância. Pede uma memória que, na observação de cada uma das coisas comparadas, teria que reter as demais. Daí os alcances epistemológicos e éticos da apropriação, da tarefa comparativa que postula e das transferências que propicia e exige. Pois apenas na medida em que se realiza operativamente consegue conformar-se como memória. Tem assim a capacidade de descondicionar as relações entre o passado e o futuro, de implementar a consciência do contingente e de responder a outra interrogante: em que medida o texto contribui para determinar ou expor problemáticas reprimidas e para propiciar o confronto do que é com o imperativo ético de um dever ser.

Referências

ANDERSON, B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso, 1983.

BAUDRILLARD, J. *Simulacres et simulation*. Paris: Editions Galilee, 1981.

BENJAMIN, W. Ursprung des deutschen Trauerspiels (1928), In: _____. *Gesammelte Schriften*, ed. R. Tiedemann, H. Schweppenhausser, T. 1. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980, p. 203-430.

BENITEZ D., I. “Guía de viaje. Nomadismo e identidad en el arte contemporáneo”. *Cuadernos de arena*, número 65, p. 4-15, 1999.

BERGER, T. „Roberto Bolaño: Die Naziliteratur in Amerika“. *Paraplui*, o.D., número 7. Inverno 1999/2000. Disponível em: <http://www.paraplui.de/archiv/sprung/aufgelesen.html> Acesso em: 20.01.2002.

BOLAÑO, R. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

_____. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.

BORGES, J.L.; GUERRERO, M. *Manual de zoología fantástica* (1957). México D.F.: FCE, 1984.

BRILLANT, R. *Portraiture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1991.

CÁNOVAS, R. “Hacia una histórica relación sentimental de la crítica literaria en estos reinos”. *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 482-483, p. 161-176, ago/sept. 1990.

CARPENTIER, A. *El siglo de las luces*. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.

CARUTH, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore, London: 1995.

CHATTERJEE, Partha. *Nationalism Thought and the Colonial World: A Derivate Discourse*. Tokio, London: Zed Books for United Nations University, 1986.

CUMMINS, T. “Latin American Art: Politics, History, and Aesthetics”. *David Rockefeller Center for Latin American Studies Newsletter*, Winter/Spring 2001.

DELEUZE, G. *Logique du Sens*. Paris: Editions de Minuit 1969.

_____. *Foucault*. Paris: Editions de Minuit 1986.

DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*.

Paris: Editions Gallimard, 1992.

ESPINOSA, José María. *Memorias de un abanderado. Recuerdos de la patria boba 1810-1819* (1876). Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1971.

FONTAINE, Arturo. *Cuando éramos inmortales*. Madrid-México-Santiago: Alfaguara, 1998.

FOSTER, Hall. *Compulsive Beauty*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.

FOUCAULT, Michel. *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. New York: Random House, 1973.

FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*. Une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1990.

GARCIA Márquez, G. “Un señor muy viejo con unas alas enormes”. In: _____. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. México D.F.: Editorial Hermes, S.A., 1972.

_____. *El general en su laberinto*. Madrid: Mondadori España S.A., 1989.

GRUZINSKI, S. *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol XVIe - XVIIIe siècle*. Paris: Editions Gallimard, 1988.

_____. *La guerre des images. De Christophe Colomb et Blade Runner (1492-2019)*. Paris: Fayard, 1990.

GREENBLATT, S., Ed. *Allegory and Representation*. Baltimore: 1981.

GUZMÁN, A. “Retrato de Bolívar (1864)”. In: J.M. Espinosa, *Memorias de un abanderado: recuerdos de la patria boba, 1810-1819* (1876). Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1971.

HUET, M-H. “Living Images: Monstruosity and Representation”. *Representations*, n. 4, 1983, p. 73-87.

JENNERJAHN, I. „Literatur, Kunst und Kultur in Chile seit den 1960er Jahren im Spiegel der Fiktion Roberto Bolaño *La literatura nazi en América*“. Magister Artium Arbeit. Lateinamerika-Institut der Freien Universität-Berlin, 2002.

KESSER, C. *Las Meninas von Velazquez*. Eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte. Berlin: Reimen Verlag, 1994.

KESSLER, H. L./WOLF, G. (eds). *The Holy Face and the Paradox of Representation*. Bologna: Nuova Alfa 1998.

LIPPMANN, W. *Public Opinion*. London: G.Allen & Unwin, 1922.

MAN, P. de. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press 1979.

MCCAFFERY, L. *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide*. New York, Westport, Connecticut, London: Greenwood, 1985.

MERRIL, R. "Simulations: Politics, TV, and History in the Reagan Era". In: R. Merrill (ed). *Ethics/Aesthetics: Post-Modern Positions*. Washington: Maiseonneuve Press, 1988.

MITCHELL, W.J.T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1987.

MONSIVAIS, C. *Aires de familia*, Barcelona: Anagrama, 2000.

PANOFSKY, E. "Father Time". In: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (1939), 2a. ed., New York: Evanston, Harpen & Row Publishers, 1962.

PIETZ, W. The Problem of the Fetish, I^o. I, *Res. Anthropology and Aesthetics*, n. 9, p. 5-17, 1985.

PASAMONTE, J. de. "La vida de un sacerdote del Opus Dei, novelada por Roberto Bolaño". *La Vanguardia*, Barcelona, 23-XI-2000.

RINCÓN, C. "Postmodernismo, discursos postcoloniales y los nexos cartográficos del realismo mágico". In: _____. *Mapas y pliegues*. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del neobarroco. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1996.

_____. „Magisch/Magie“. In: K. Barck, M. Fontius et alii (Ed.), *Historisches Wörterbuch Asthetische Grundbegriffe*, T.3. Stuttgart-Weimar: J.B. Metzler, 2001.

RODRÍGUEZ J., E. *La noche oscura del Niño Avilés*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984.

_____. *Campeche o los diablejos de la melancolía*. San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1986.

SÁNCHEZ, Luis Rafael. *No llores por nosotros*. Puerto Rico, Hanover: Ediciones del Norte, 1997.

SNYDER, J.; COHEN, T. "Reflexions on Las Meninas: Paradox Lost". In: *Critical Inquiry* 7, 1980, 9.

SLEMON, S. "Magic Realism as Post-Colonial Discourse". *Canadian Literature*, 116, 1988, p. 9-24.

VOLPI, J. *Diálogo con Jorge Volpi*. Por David Hernández, 03-IV-2002/
www.librusa.com/entrevistavolpi.htm

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921). In: _____. *Schriften 1*, Frankfurt am Mai: Suhrkamp Verlag, 1980.

WOLF, G. *Schleier und Spiegel*. Tradition des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance. München: Wilhelm Finck Verlag, 2001.

ZEILLER, A. *Guernica und das Publikum*. Picassos Bild im Widerstreit der Meinungen. Berlin: Reimer Verlag, 1996.

Las imágenes en el texto: entre García Márquez y Roberto Bolaño. De la alegoría del tiempo al universo de las imágenes

Resumen: La lectura del cuento Un señor muy viejo con unas alas enormes, de Gabriel García Márquez, parte de la alegoría europea del tiempo y muestra, a lo largo del análisis del relato sobre el paso de esa alegoría por un poblado del Caribe, que en la memoria cultural de ese espacio no hay lugar para el concepto europeo del tiempo. Abierto así el estudio y pasando por la entronización como iconos de las efigies oficiales de los padres de la patria, a partir de retratos de Simón Bolívar, y de metaficciones como alegorías de la nación; de crónicas y pinturas de paisajes, se cierra el artículo con el análisis de Cuando éramos inmortales, de Arturo Fontaine, donde se narra una clase de historia del arte, en la que las revolucionarias obras Las Meninas,

de Diego Velázquez, y Guernica, de Pablo Picasso, son usadas por el ultraconservador profesor para poner en escena el discurso de la historia del arte como enunciación de presuntos valores universales católicos. Las intersecciones entre textos e imágenes se ven como tipos de representación y tipos culturales básicos, donde lo decisivo parece ser la “relación infinita entre el lenguaje y la pintura”, “lo visible y lo articulable” (FOUCAULT, 1990) y “la antinomia de palabra e imagen” como a priori histórico (DELEUZE, 1969), que auparon lo que se denomina “the pictorial turn” (MITCHELL, 1987). Palabras clave: Imagen. Relación imagen-pintura. Pictorial turn.

Images in the text: between Garcia Marquez and Roberto Bolaño from the allegory of time to the universe of images

Abstract: The reading of Gabriel García Márquez’ short story, Un señor muy viejo con unas alas enormes, starts by focusing the European allegory of time and shows throughout the analysis of the story - which narrates the voyage of this allegory to a Caribbean village - that this European concept of time does not fit in the cultural memory in this location. Thus, opening the study and passing through the enthronement as icons of the official effigies of the fathers of the country, from portraits of Simón Bolívar, and the metafiction as allegories of the nation, as well as chronicles and paintings of landscapes, the article is closed by addressing Arturo Fontaine’s Cuando éramos inmortales. This narrative about a lesson of art history where the revolutionary works, Diego Velázquez’ Las meninas and Pablo Picasso’s Guernica, are used by the ultraconservative professor to fake the discourse of art history in order to enunciate so-called universal catholic values. The intersections of texts-images are seen as types of representation and basic cultural types where the decisive moment of constitution seems to be the “infinite relation between language and painting”, “visible and enunciable” (FOUCAULT, 1990), “the antinomy of word and image” as a priori historical (DELEUZE, 1969). These theoretical reflections raised up what has been denominated “the pictorial turn” (MITCHELL, 1987).

Keywords: Image. Relations between language and painting. “Pictorial turn”.

Recebido em: 08/09/2021

Aceito em: 17/09/2021

O efeito 2666 e o modelo fractal¹

Marilina Casas Casals²

Tradução: Ana Isabel Guimarães Borges³

Resumo: Este artigo parte de um exame da repercussão, do sucesso e das circunstâncias especiais da escrita e publicação internacional do romance para especificar o que está sendo chamado de *efeito 2666*. Proceda-se assim para focalizar a análise dos paratextos e *incipit* (parágrafos iniciais) das diferentes partes de *2666* no horizonte do fractal e da fractalidade, segundo Benoit Mandelbrot e Wolfgang Welsch, e das temáticas da busca, da representação do horror sem mediações e da autoria. Com esta última, toca-se na tentativa de superação dos limites do romance como gênero em *2666*, relacionada com a questão da *Global Novel*. Palavras chave: Roberto Bolaño. *2666*. Fractal-fractalidade. Autoria. *Global Novel*.

Neste trabalho, proponho uma análise de *2666* a partir do estudo de dois aspectos. Em primeiro lugar, partiremos de dois fatos significativos: por um lado, as repercussões e o sucesso suscitados pelo aparecimento desse romance; e, pelo outro, as circunstâncias especiais sob as quais ele é escrito e publicado. Partindo dessa demarcação, passaremos, em segundo lugar, à análise do romance: focalizaremos os paratextos, no sentido dado ao termo por Gérard Genette; depois apresentaremos as diferentes “partes” do romance e proporemos uma análise das mesmas tendo em vista problemáticas em comum que remetem ao horizonte do fractal e da fractalidade, válido para a poesia e a narrativa de Roberto

1 Este artigo foi publicado pela primeira vez em espanhol, na revista *Letra Anexas* no. 1, da Universidade Tecnológica de Pereira, Colômbia, novembro de 2015, p. 21-34. Sai aqui, no *Cadernos de Letras*, pela primeira vez em português, em tradução de Ana Isabel Guimarães Borges.

2 Marilina Casas Casals é professora de Língua Castellhana e História na Universidade de Tübingen. Possui Licenciatura em História, Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade de Buenos Aires (2003-2010).

3 Professora Adjunta de Literatura Espanhola na Universidade Federal Fluminense e tradutora literária. Graduada em Ciências Sociais pela Universidade de Costa Rica e Doutora em Letras Neolatinas (Estudos Literários, Literaturas Hispânicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Bolaño, no sentido matemático desse termo: propriedade de figuras espaciais em múltiplos elementos que mantêm sua forma, sem importar o ângulo de visão a partir do qual elas são consideradas.⁴

A pergunta de fundo que guia este percurso através de *2666* por algumas das suas múltiplas entradas é a suspeita de que, por trás da obra, há um projeto muito mais ambicioso e complexo, relacionado com superar e questionar as fronteiras do romance como gênero literário e da procura, até então conhecida, realizada através dele.

Recepção de 2666

Consideradas as dimensões da obra, um dos primeiros aspectos que salta aos olhos de qualquer estudioso da obra de Bolaño ao iniciar uma pesquisa sobre *2666* é o sucesso da recepção desse romance a nível internacional. Esse aspecto não é de pequena importância e e por isso foi um dos pontos de partida escolhidos para iniciar a presente pesquisa.

As reiteradas reedições de *2666* pela Editorial Anagrama constituem um primeiro sinal do sucesso alcançado no mercado de língua espanhola. Consideremos que, no ano 2009, a editora já estava festejando sua décima edição. Mas esse público será apenas um dos vários que acolherão o romance: o seguinte foco do “fenômeno Bolaño” iniciado com *2666* provém, sem dúvida, do mundo anglo-saxão. Após a sua publicação em inglês em 2008, o romance *2666* encontra uma recepção de incontestável sucesso no interior do mercado de leitores de língua inglesa (especialmente nos Estados Unidos), apesar de tratar-se de um livro de mais de mil páginas. Contando com um importante suporte publicitário, proveniente dos mais diversos

4 Segundo o artigo de Dunia Gras, “Roberto Bolaño y la obra total”. Celina Manzoni, Dunia Gras, Roberto Brodsky (eds.). *Jornadas homenaje a Roberto Bolaño (1953-2003)*. Barcelona: ICCI Casa América a Catalunya, 2005, 51-73, o escritor teria usado esse termo, apesar de que Gras não precisa a proveniência nem o uso por Bolaño. Sobre o interesse pela dimensão do fractal desde as etapas iniciais do debate sobre o pós-modernismo, ver Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1987, 77-188.

espaços do espectro midiático, torna-se possível o fato, tão estranho nesse país, de um livro traduzido alcançar um lugar privilegiado nos principais *rankings* de vendas. 2666 não apenas será recomendado e divulgado pelo *New York Times* e o *The New York Review of Books*, mas também conseguirá chegar a um público mais amplo através da publicidade que outro meio particular lhe destina. Trata-se de Oprah Winfrey, um fenômeno midiático nos Estados Unidos, em cuja revista “O” será publicada uma das primeiras críticas do romance, a de Vince Passaro, “Lines in the Sand. A Literary Supernova’s Powerfull Novel of Live and Death on the Mexican Border”.⁵

Com a exposição de Frida Kahlo em Nova Iorque, no começo dos anos 1990, criou-se o termo *Fridomania*. O sucesso de 2666 no mercado de leitores de língua inglesa constitui o início da chamada “Bolañomania”, termo cunhado por um jornalista da publicação inglesa *The Economist* em novembro de 2008, ao ser publicada a tradução (“Bolaño-man[í]a. Hymn to a dead chilean”). Desde então, essa palavra tem sido usada repetidamente para dar conta do sucesso do labor literário de Roberto Bolaño com a publicação de 2666. Por ocasião da tradução e publicação do romance para o tcheco, um jornalista de língua espanhola definiu “Bolañomania” do seguinte modo:

La “bolañomanía” es un fenómeno en boga en todo el mundo en la actualidad. Tiene relación con el fervor casi religioso con el que es recibida la obra del fallecido escritor chileno Roberto Bolaño allá donde se edita. Si hace poco su novela “Los Detectives Salvajes” fue presentada en su traducción al chino mandarín, la lengua más hablada a nivel mundial, y la semana pasada su otra obra maestra, “2666”, se publicó en Portugal, ahora es el turno de la República

5 Ver Rodríguez, M. “Bolañomanía sin tildes” (2008).

Checa⁶. (NÚÑEZ, 2009)

Ainda que já esteja subentendido, o fato de referir-se a *2666* como “o” romance de Bolaño tanto na fala cotidiana, na imprensa, quanto no mundo acadêmico – um olhar às circunstâncias sob as quais o romance foi escrito e, depois da morte anunciada de Bolaño, publicado –, contribui para tornar mais complexo e matizar esse aspecto. Dessa forma, não serão apenas as circunstâncias sob as quais Bolaño trabalha em seu romance, de doença e possível morte mas também sua intenção, a de deixar assegurado o futuro econômico da família, que serão os rasgos em torno do surgimento de *2666*. Esses aspectos fizeram com que Bolaño concebesse cada parte ou capítulo do romance como um livro em si, destinado a ser publicado separadamente. Após sua morte, entretanto, a editora e os herdeiros do autor acharam mais conveniente publicar os diferentes livros em um único volume. Evidentemente, essa decisão, de conhecedores do mercado, não foi nem um pouco errada⁷.

Por isso permitiremos que “a” grande obra deixe de ser por um momento o que é para considerar as circunstâncias de sua escrita e de seu surgimento. Isso é importante para entender que o que hoje nos chega como produto da “Bolañomania” (artigos de jornais, novas edições do romance, artigos acadêmicos) tem uma história anterior que precisa ser considerada.

Alguns rastros no deserto: paratextos e intertextualidade em *2666*

6 “A ‘bolañomania’ é moda, atualmente, no mundo inteiro. Tem relação com o fervor quase religioso com o qual se recebe a obra do falecido escritor chileno Roberto Bolaño onde quer que se edite. Se há pouco seu romance *Los detectives salvajes* foi traduzido ao mandarim, a língua mais falada mundialmente, e na semana passada sua outra obra prima, *2666*, foi publicada em Portugal, agora é a vez da República Tcheca.”

7 Ver a “Nota dos herdeiros do autor” em *2666*.

Feitas essas observações sobre o surgimento e a recepção do romance, o que se propõe na continuação é focalizar alguns paratextos de 2666, com a finalidade de concentrar a atenção em alguns elementos e sinais do autor, que marcam desde o início linhas fundamentais para percorrer significativamente o texto. Há também aqui referências intertextuais a obras anteriores de Bolaño, fundamentais para a submersão no romance.

Que sugestão para o leitor está por trás de um título tão incomum como 2666? Trata-se, à primeira vista, de uma cifra que, consideradas as características da/s história/s narrada/s no romance e do discurso narrativo, bem poderia representar o número de uma longa série, como também uma data de um futuro distante e infinito.

Ainda que 2666 possa estar evocando particularmente um número no interior de uma longa série e, visto de perto, a série da longa lista de mulheres assassinadas no deserto de Sonora, essa é uma hipótese que não pode ser confirmada. Em “A parte dos crimes”, na qual são narrados de maneira especialmente sistemática e repetitiva os descobrimentos dos corpos, estes não têm sequer número. Pelo contrário, o texto se refere a eles como “La siguiente muerta”, tratando-se de uma série anônima (BOLAÑO, 2009, p. 627).

Se em vez disso considerarmos, em especial, as vozes que narram a história de 2666, é mais provável que o título esteja evocando uma data no futuro, quando a história é narrada. Uma análise da forma de narração que lemos nos inícios de cada “parte” confirma essa tese:

A parte dos críticos: “La primera vez que Jean-Claude Pelletier leyó a Benno von Archimboldi fue en la navidad de 1980, en París en donde cursaba estudios universitarios de literatura alemana, a la edad de

diecinueve años.⁸” (BOLAÑO, 2009, p. 13)

A parte de Amalfitano: “No sé qué he venido a hacer a Santa Teresa, se dijo Amalfitano al cabo de estar viviendo en la ciudad. ¿No lo sabes? ¿Realmente no lo sabes?, se preguntó. Verdaderamente no lo sé, se dijo a sí mismo, y no pudo ser más elocuente.” (BOLAÑO, 2009, p. 209)

A parte de Fate: “¿Cuándo empezó todo?, pensó “¿En qué momento me sumergí? (...) ¿realmente quería salir? ¿Realmente quería dejarlo todo atrás? Y también pensó: el dolor ya no importa. Y también: tal vez todo empezó con la muerte de mi madre.¹⁰” (BOLAÑO, 2009, p. 293).

A parte dos crimes: “La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior.¹¹” (BOLAÑO, 2009, p. 441)

A parte de Archiboldi: “Su madre era tuerta. Tenía el pelo muy rubio y era tuerta. Su ssojo bueno era apacible, como si no fuera inteligente, pero en cambio muy buena, un montón. Su padre era cojo. Había perdido la pierna en la guerra [...].¹²” (BOLAÑO, 2009, p. 793)

A história é narrada em 2666, no futuro, o que se comprova pela expressão em pretérito dos acontecimentos evocados. Assim, 2666 bem poderia ser aquele ponto em comum no tempo, ponto que junta e reúne os narradores da história. Dessa forma, podemos observar que, ao se tratar de uma ficção cifrada desde a perspectiva de um futuro tão remoto e distante

8 “A primeira vez que Jean-Claude Pelletier leu Benno von Archiboldi foi no Natal de 1980, em Paris, onde fazia estudos universitários de literatura alemã, aos dezenove anos de idade.” (Esta tradução da citação de 2666, e todas as seguintes desse livro específico de Roberto Bolaño foram tomadas da edição em português, realizada pela Companhia das Letras, em 2010. O tradutor é Eduardo Brandão.)

9 “Não sei o que vim fazer em Santa Teresa, se disse Amalfitano ao cabo de uma semana vivendo na cidade. Não sabe? Não sabe mesmo?, perguntou-se. Verdaderamente não sei, disse a si mesmo, e não pôde ser mais elocuente.”

10 “Quando tudo começou?, pensou. Em que momento afundi? (...) queria mesmo sair? Queria mesmo deixar tudo para trás? E também pensou: a dor não importa. E também: talvez tudo tenha começado com a morte da minha mãe.”

11 “A morta apareceu num terreno baldio na colônia Las Flores. Vestia camiseta branca de manga comprida e saia amarela até os joelhos, um número maior.”

12 “Sua mãe era caolha. Tinha o cabelo muito louro e era caolha. Seu olho bom era apazível, como se não fosse inteligente, mas, isso sim, muito boa, boa à beça. Seu pai era perneta. Havia perdido a perna na guerra.”

no tempo, o que se apresenta ao leitor em 2666 é um texto que o ultrapassa em termos temporais e que o contém no tempo como sujeito histórico.

Por último, se revisarmos as obras anteriores a 2666, a cifra 2666 não se mostra nova. Precisamente no romance *Amuleto* (1999), põe-se na boca da protagonista Auxilio Lacouture a seguinte descrição da Avenida Guerrero na Cidade do México:

[...] la Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio de 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo (BOLAÑO, 1999, p. 76-77)¹³.

Nessa citação, a cifra 2666 significa também um ponto no tempo, a data de um futuro remoto, que submerge tanto o nosso presente (o dos leitores, o da escrita) quanto os seus protagonistas no nada do esquecimento absoluto e da morte.

O seguinte paratexto, especialmente significativo, é a citação de Charles Baudelaire no começo de 2666. Trata-se de uma tradução do poema de Baudelaire *Le Voyage*, incluído originalmente em *Les fleurs du mal* (1857). A epígrafe diz: “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”¹⁴. Observando essa cita de Baudelaire no interior de outros textos que rodeiam o romance, é possível pensar que ela tem o objetivo de levar o leitor a lê-la *de uma determinada maneira*. Se considerarmos o importante lugar que Baudelaire e outros poetas franceses de vanguarda

13 “[...] a Guerrero, a essa hora, se parece mais que tudo com um cemitério, mas não com um cemitério de 1974, nem com um cemitério de 1968, nem com um cemitério de 1975, mas com um cemitério do ano de 2666, um cemitério escondido debaixo de uma pálpebra morta ou ainda não nascida, as aquosidades desapaixonadas de um olho que, por querer esquecer algo, acabou esquecendo tudo.”

14 “Um oásis de horror em meio a um deserto de tédio.”

(como Rimbaud ou Mallarmé) ocupam na biblioteca e na obra de Bolaño, descobrimos que essa mesma cita já tinha sido tematizada em outros textos.

Em “Literatura + Enfermedad = Enfermedad”, na qual o narrador se refere à relação entre a escrita, o escritor e a doença, e ao fato de escrever em uma situação extrema de doença – ou melhor, escrever em uma situação limítrofe entre a vida e a morte; ali aparece a já mencionada citação de Baudelaire para propor um diagnóstico do homem e do mundo modernos:

Y con ese verso, la verdad, ya tenemos más que suficiente. En medio de un desierto de aburrimiento, un oasis de horror. No hay diagnóstico más lúcido para expresar la enfermedad del hombre moderno. Para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano, en esto también hay que esforzarse, es el horror, es decir el mal. O vivimos como zombis, como esclavos alimentados con soma, o nos convertimos en esclavizadores, en seres malignos [...] Un oasis siempre es un oasis, sobre todo si uno sale de un desierto de aburrimiento.¹⁵ (BOLAÑO, 1997, p. 528)

Com a citação, apresenta-se uma concepção muito específica do homem moderno, a qual não somente trata da naturalização do mal e da doença como também afirma que o mal é um aspecto constitutivo e uma necessidade humana, frente ao *spleen*, que não é mais do que a realidade. Essa concepção parece constituir uma das colunas fundamentais, para não dizer “a” temática central, que estrutura o romance 2666.

Nesse sentido, a cita de Baudelaire poderia ser pensada como um primeiro sinal do autor aos leitores do seu romance, colocando em

15 “E com esse verso, na verdade, basta e sobra. Em meio a um deserto de tédio, um oásis de horror. Para sair do tédio, para escapar do ponto morto, só o que temos na mão, e nem tanto, porque para isso também precisamos nos esforçar, é o horror, quer dizer, o mal. Ou vivemos como zumbis, como escravos, alimentados com soma, ou nos transformamos em escravizadores, em seres malignos [...]. Um oásis é sempre um oásis, especialmente se a gente está saindo de um deserto de tédio.” (tradução a.b.)

evidência, desde o primeiro momento, um diagnóstico, que é uma afirmação, sobre a relação com e entre a humanidade, a existência, o mal, o horror e, no interior deste panorama, o papel da literatura como forma de busca ou construção de sentido.

Existem em 2666, por outro lado, diversas referências de ordem intertextual, relacionadas com obras anteriores do próprio Bolaño. Uma delas é o deserto de Sonora, onde se dava início à fuga de Arturo Belano, Ulises Lima, Lupe e Madero no final de *Los detectives Salvajes* (1998). Em 2666 escolhe-se outra vez esse espaço (a cidade de Santa Teresa, o deserto do norte do México, na zona fronteira com os Estados Unidos) como centro articulador da história. Na nutrida bibliografia sobre 2666, o artigo de Cathy Fourez, de 2006, foi o primeiro a destacar de modo pertinente esse ponto.¹⁶ Mas se em *Los detectives Salvajes* o deserto de Sonora é esse espaço aberto para a busca de Cesarea Tinarejo e o ponto de fuga final dos personagens, em 2666 volta a ser o centro de uma procura múltipla, sendo também a busca do horror e do mal.

Outra referência a textos anteriores do autor está relacionada com a identidade do narrador de 2666, Arturo Belano, cuja voz, protagonismo e importância não são alheias a nenhum leitor conhecedor das obras anteriores de Bolaño: *Estrella distante*; *Amuleto*; *Los detectives Salvajes*. (Este é um ponto que os próprios editores ressaltam na “Nota a la primera edición”, BOLAÑO, 2009, p. 1125).

As partes do romance

Dilucidados os “rastros” do autor nos paratextos, propomos agora uma análise das diferentes partes do romance com base no questionamento em torno de três problemáticas que definem 2666: a busca; a representação

¹⁶ Ver Cathy Fourez, 2006.

sem mediações do horror; e a autoria. Essas temáticas estruturam a obra e possivelmente resulta delas, em parte, que em 2666 haja um novo paradigma na literatura de língua espanhola.

As três primeiras partes de 2666 parecem assumir diretamente a temática da busca: os motivos que a desencadeiam; os meios com os quais conta para ser levada a cabo; o lugar onde começa; o lugar onde se chega; e seus resultados. Vale dizer que, no caso dessa temática, não estamos falando de uma problemática mais, mas sim de um dos principais temas do gênero romance e que, no interior do contexto literário latino-americano, o romance como busca e a busca do romance são *topoi* da segunda metade do século XX. Dessa forma, ao trabalhar no texto uma das principais temáticas do romance como gênero, Bolaño parece iniciar seu próprio “jogo” em um terreno, em maior ou menor medida, familiar ao leitor e já percorrido pelo romance latino-americano. A questão mais importante a analisar seria, então, o que faz o autor dessa questão e como essa temática é trabalhada em 2666.

Encontramos no romance alinhamentos recorrentes no que se refere à “busca” dos personagens em cada “parte” em questão. É isso que torna possível uma leitura das três primeiras partes do romance nessa perspectiva. No que se refere à história, vemos, em primeiro lugar, que tanto em “A parte dos críticos” como em “A parte de Amalfitano” e “A parte de Fate” há um confronto direto relacionado com a busca, objeto de reflexão entre os personagens. Observando outra vez os três começos, correspondentes aos inícios das três primeiras “partes” do romance e já citados na análise dos paratextos, podemos observar no relato uma resposta direta a essa problemática. “A parte dos críticos” trata de como o francês Pelletier, o espanhol Espinoza, o italiano Morini e a inglesa Norton topam com a obra de Archimboldi e se lançam à sua procura, começando com o velho continente para terminar aterrissando no deserto de Sonora. “A parte de Amalfitano” trata dos motivos que levaram o chileno Amalfitano a sair da

Espanha com sua família e dirigir-se a Santa Teresa. Por último, “A parte de Fate” tem, como ponto de partida, o questionamento sobre os motivos que levam o jornalista Quincy Williams (conhecido pelo pseudônimo de Oscar Fate) a prolongar sua estadia em Santa Teresa, submergido no mistério dos crimes contra mulheres que vêm acontecendo naquela cidade.

Um segundo aspecto em comum é o fato de que, para além das diferentes trajetórias, procedências e motivos particulares de cada personagem, Santa Teresa se converte no espaço comum da busca. Quais são as características desse espaço escolhido pelo narrador para plasmar as histórias narradas? O que nos dizem sobre a cidade é que está localizada no deserto de Sonora, na fronteira com os Estados Unidos; que ali há uma universidade; que muitas das mulheres que moram ali trabalham nas montadoras e muitos dos homens, no transporte de indocumentados atravessando a fronteira. Santa Teresa é, portanto, uma cidade de passagem, não só para o tráfico de bens, o narcotráfico e o contrabando, mas também para migrantes de todo o continente que tentavam cruzar a fronteira entre o México e os Estados Unidos. E talvez o mais importante: essa cidade foi se transformando, desde o ano de 1993, em um cenário de horror pela generalização de crimes contra mulheres, que ficam todos, e sempre, sem esclarecer.

— ¿De qué demonios estás hablando? –le preguntó Fate a Chucho Flores mientras desayunaban en un bar cercano al pabellón Arena Norte.

— De los asesinatos de mujeres [...] Florecen –dijo—. Cada cierto tiempo florecen y vuelven a ser noticia y los periodistas hablan de ellos. La gente también vuelve a hablar de ellos y la historia crece como una bola de nieve hasta que sale el sol y la pinche bola de nieve se derrite y todos se olvidan y vuelven al trabajo. [...]

— Ésta es una ciudad completa, redonda –dijo Chucho Flores-. Tenemos de todo: Fábricas, maquiladoras, un índice de desempleo muy bajo, uno de los más bajos

de México, un cártel de cocaína, un flujo constante de trabajadores que vienen de otros pueblos, emigrantes centroamericanos, un proyecto urbanístico incapaz de soportar la tasa de crecimiento demográfico, tenemos dinero y también hay mucha pobreza, tenemos imaginación y burocracia, violencia y ganas de trabajar en paz 17. (BOLAÑO, 2009, p. 362).

O confronto dos personagens das três primeiras partes de 2666 com esses crimes constitui o terceiro ponto em comum, no interior das respectivas buscas. Os críticos, no meio do seu rastreio do paradeiro de Archimboldo, terão conhecimento dos crimes contra as mulheres. O curioso é que essa informação não mudará nem afetará em nada o seu objetivo, transformando o grave problema dos assassinatos em um dado anedótico mais:

Espinoza recordó entonces que durante la noche pasada uno de los muchachos le había contado la historia de las mujeres asesinadas. Sólo recordaba que el muchacho había dicho que eran más de doscientas y que tuvo que repetirlo dos o tres veces, pues ni Pelletier ni él daban crédito a lo que oían¹⁸. (BOLAÑO, 2009, p. 181)

Coisa similar acontece em “A parte de Amalfitano”, na qual esse personagem está mais concentrado em decifrar o significado dos seus

17 “— De que diabos estavam falando? — Fate perguntou a Chucho Flores enquanto lanchavam num bar próximo do ginásio Arena do Norte. — Dos assassinatos de mulheres — respondeu Chucho Flores com desânimo. — Florescem — disse. — A cada certo tempo florescem e voltam a ser notícia, e os jornalistas falam deles. As pessoas também tornam a falar deles e a história cresce como uma bola de neve até sair o sol, aí a merda da bola se derrete, todos se esquecem e voltam ao trabalho.”

[...]

— Esta cidade é uma cidade completa, redonda — disse Chucho Flores. — Temos de tudo. Fábricas, maquiadoras, um índice de desemprego muito baixo, um dos mais baixos do México, um cartel de cocaína, um fluxo constante de trabalhadores que vêm de outras cidades, emigrantes centro-americanos, um projeto urbanístico incapaz de suportar a taxa de crescimento demográfico, temos dinheiro e também há muita pobreza, temos imaginação e burocracia, violência e vontade de trabalhar em paz.”

18 “Espinoza se lembrou então que na noite anterior um dos rapazes havia contado para eles a história das mulheres assassinadas. Só lembrava que o rapaz tinha dito que eram mais de duzentas e que teve de repetir duas ou três vezes, porque nem ele nem Pelletier davam crédito ao que ouviam.”

sonhos e visões, em desvelar o mistério que pressente iminente, do que em observar e se preocupar com o que acontece em Santa Teresa:

Esa noche, sin embargo, después de cenar y de ver las noticias en la tele y de hablar por teléfono con la profesora Silvia Pérez, que estaba indignada por la forma en que la policía del estado de Sonora y la policía local de Santa Teresa estaba llevando la investigación de los crímenes, Amalfitano encontró en la mesa de su escritorio tres dibujos más¹⁹. (BOLAÑO, 2009, p. 248)

O caso de Oscar Fate é diferente. Chegando em Santa Teresa para cobrir uma importante luta de boxe, ao saber dos crimes, irá prolongando sua estadia na tentativa de investigar os casos:

Mientras conducía rumbo al Sonora Resort, desde donde pensaba revisar su correo electrónico, a Fate se le ocurrió que mucho más interesante que la pelea Pickett-Fernández era escribir un reportaje sobre las mujeres asesinadas. Así se lo escribió a su jefe de sección. Le pidió quedarse una semana más en la ciudad y que le enviaran un fotógrafo²⁰. (BOLAÑO, 2009, p. 364)

Dessa maneira, podemos observar como em 2666 se constrói um cenário da busca determinado por rasgos característicos da globalização na América Latina: a imigração, a impunidade, a corrupção, a pobreza, o

19 “Naquela noite, porém, depois de jantar e ver as notícias na tevê e falar por telefone com a professora Silvia Pérez, que estava indignada com a forma como a polícia do estado de Sonora e a polícia local de Santa Teresa estavam conduzindo a investigação dos crimes, Amalfitano encontrou na mesa do seu escritório mais três desenhos.”

20 “Enquanto dirigia rumo ao Sonora Resort, onde pensava conferir suas mensagens eletrônicas, ocorreu a Fate que muito mais interessante do que a luta Pickett-Fernández era fazer uma reportagem sobre as mulheres assassinadas. Escreveu dizendo isso a seu chefe de seção. Pediu para ficar mais uma semana na cidade e que mandassem um fotógrafo.”

narcotráfico e as montadoras, entre outros. Nesse espaço desenvolve-se a história de cada personagem. Soma-se a isso o confronto dos personagens e seus objetivos com o horror dos fatos violentos e seu não esclarecimento, frente ao qual aqueles (exceto Fate) reagem com indiferença, sem chegar a duvidar por um momento sequer que neles, no esclarecimento deles, possa talvez estar a chave da sua busca.

Um oásis de horror no limite de qualquer representação possível

Passados os três primeiros capítulos, no quarto, “A parte dos crimes”, produz-se uma ruptura significativa no interior do romance, em vários níveis, sendo essa ruptura a que permite separar e isolar dito capítulo do resto deles. Dada a magnitude do interior da história e o conteúdo do capítulo, “A parte dos crimes” se constitui, tanto na forma quanto no conteúdo, como um verdadeiro “oásis de horror” no interior do mapa traçado em 2666, que aparece respondendo à citação inicial do romance. Os elementos que definem os diferentes níveis de ruptura nesse capítulo, esse oásis de horror no meio do deserto, no meio da monotonia do relato, podem ser esquematizados assim:

No romance, a mudança consiste na ausência de um capítulo que continue a história traçada nas três primeiras partes. Sob uma forma aparentemente comum às partes anteriores (um título que começa com “A parte de”, um capítulo no interior do romance), serão os crimes, pelo contrário, os que terão o protagonismo absoluto. Se nas partes anteriores esses apareciam nas margens, agora conquistam o lugar principal da história, provocando, assim, o leitor a confrontar-se com essa realidade, mais do que os personagens. Como é possível observar nas primeiras orações, a mudança produz-se bruscamente e sem intermediação alguma através do relato, provocando um confronto mais que direto:

La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de talla superior. Unos niños que jugaban en el descampado la encontraron y dieron aviso a sus padres²¹ (BOLAÑO, 2009, p. 443).

Outro importante indício de ruptura são as transformações sofridas nesta parte pelo discurso mesmo do romance. Até a terceira parte, o relato compartilhava de uma estrutura em comum, no que se refere à quantidade de páginas, ao estilo narrativo das respectivas histórias, caracterizado pela presença de diálogos, monólogo interior, relato encadeado dos fatos e voz narrativa. “A parte dos crimes” apresenta uma mudança radical nessa estrutura. Em primeiro lugar, a quantidade de páginas é significativamente maior do que a das outras “partes”; por outro lado, o discurso passa de relato romancado a registro policial, tomando a forma de uma pesquisa forense:

Cinco días después, antes de que acabara el mes de enero, fue estrangulada Luisa Celina Vázquez. Tenía dieciséis años, de complexión robusta, piel blanca, y estaba embarazada de cinco meses. El hombre con el que vivía y el amigo de éste se dedicaba a pequeños hurtos en tiendas y almacenes de electrodomésticos. La policía acudió alertada por un aviso de los vecinos del edificio, sitio en la Avenida Rubén Darío, en la colonia Marcera. Tras forzar la puerta encontraron a Luisa Celina estrangulada con un cable de televisión (BOLAÑO, 2009, p. 445).²²

21 “A morta apareceu num terreno baldio na colônia Las Flores. Vestia camiseta branca de manga comprida e saia amarela até os joelhos, um número maior. Uns garotos que brincavam no terreno a encontraram e avisaram os pais.”

22 “Cinco dias depois, antes de o mês de janeiro acabasse, foi estrangulada Luisa Celina Vázquez. Tinha dezesseis anos, de compleição robusta, pele branca e estava grávida de cinco meses. O homem com o qual vivia e o amigo deste se dedicavam a pequenos furtos em lojas e revendedoras de eletrodomésticos. A polícia apareceu, alertada por um aviso dos moradores do edifício, situado na avenida Rubén Darío, na colônia Mancera. Depois de forçar a porta encontraram Luisa Celina estrangulada com um fio de televisão.”

É chamativa aqui a minúcia da descrição, pois nem a cronologia está descuidada, nem as características físicas da vítima, seu meio social ou a forma como a polícia se depara com o corpo. Essa classe de descrições são as mais plasmadas em “A parte dos crimes”, acoplando-se uma após a outra, como acontece em qualquer arquivo judicial. Desta forma, o relato torna-se uma abordagem sistemática de um enorme número de crimes, o que converte o leitor em agente da polícia, habituado a tratar com esse tipo de “expedientes policiais”:

La mujer se llamaba Isabel Cansino, más conocida por Elizabeth, y se dedicaba a la prostitución. Los golpes recibidos le habían destrozado el brazo. La policía achacó el crimen a uno o varios clientes descontentos. Vivía en la colonia San Damián, bastante más al sur de donde fue encontrada, y no se le conocía compañero fijo [...].

Al mes siguiente, en mayo, se encontró a una mujer muerta en un basurero situado entre la colonia Las Flores y el parque industrial General Sepúlveda. En el polígono se levantaban los edificios de cuatro maquiladoras dedicadas al ensamblaje de piezas de electrodomésticos (BOLAÑO, 2009, p. 448-449).²³

Quais são as consequências dessa ruptura discursiva na recepção do leitor? Parece que, através do tipo de discurso plasmado nesse capítulo, os alcances da representação do crime escapam do efeito esperável e habitual de horrorizar e paralisar o leitor, atitude que em última instância contribui para a autoproteção e a autoconservação do mesmo em sua integridade. Mais ainda, no relato de “A parte dos crimes”, é possível transpor esses

23 “A mulher se chamava Isabel Cansino, mais conhecida como Elizabeth, e se dedicava à prostituição. Os golpes recebidos haviam destruído seu braço. A polícia atribuiu o crime a um ou vários clientes descontentes. Morava na colônia San Damián, bem mais ao sul de onde foi encontrada, e ao que se sabia não tinha companheiro fixo [...].

No mês seguinte, em maio, foi encontrada uma mulher morta num lixão situado entre a colônia Las Flores e o parque industrial General Sepúlveda. No parque se levantavam os edifícios de quatro maquiladoras dedicadas à montagem de peças de eletrodomésticos.”

marcos tradicionais, fazendo com que o leitor se habitue a esse confronto com o mal a partir do enorme número de casos exibidos, naturalizando-o e terminando, assim, por anulá-lo. No final, o efeito conseguido é que o próprio leitor se torna parte da mesma banalidade do mal e do horror representados em 2666.

A pergunta é se desse modo, nesse capítulo, Bolaño põe em marcha uma experimentação extrema com o romance como gênero e com a literatura em geral, com seus alcances e formas, ao enfrentá-la, em tanto representação, com as manifestações mais perversas do horror, com a naturalização desse horror, conseguindo aproximá-la dos limites mais extremos.

No final do caminho, dois rumos mascarados e enganosos: a autoria e a literatura

Na última parte do romance, “A parte de Archiboldi”, relata-se a particular história de Hans Reiter, desde o seu nascimento em uma pequena aldeia prussiana, passando por sua reinvenção como “Benno von Archiboldi”, até chegar a sua viagem a Santa Teresa para reencontrar-se com seu sobrinho encarcerado, Klaus Haas. São muitos os indícios que levam a pensar a figura de Archiboldi como uma alegoria que bem poderia estar encarnando a literatura: sua busca permanente, sua capacidade de autocriar-se e reinventar-se constantemente.

Em primeiro lugar, a figura de Hans Reiter está em constante mutação, transpassando qualquer fronteira ou molde preexistente desde o primeiro instante do seu aparecimento. Nascido de uma mãe caolha e de um pai coxo no período de entreguerras, os primeiros anos de vida desse menino de aparência esquisita estão determinados pela sua curiosa paixão e fascínio pelo mundo aquático:

No parecia un niño sino un alga. Canetti y creo que también Borges, dos hombres tan distintos, dijeron que así como el mar era el símbolo o el espejo de los ingleses, el bosque era la metáfora donde vivían los alemanes. De esta regla quedó fuera Hans Reiter desde el momento de nacer. No le gustaba la tierra y menos aún los bosques. Tampoco le gustaba el mar o lo que el común de los mortales llama mar, y que en realidad sólo es la superficie del mar, las olas erizadas por el viento que poco a poco se han ido convirtiendo en la metáfora de la derrota y la locura. Lo que le gustaba era el fondo del mar, esa otra tierra llena de planicies que no eran planicies y valles que no eran valles y precipicios que no eran precipicios (idem, 797).²⁴

O ponto de partida da existência da figura de Reiter está marcado, assim, pelo seu posicionamento no outro lado, pelo seu não-cabimento no interior de qualquer molde concebido, pelo seu modo de olhar o mundo como se fosse um planeta estranho, pois Reiter “caminha como um mergulhador” (BOLAÑO, 2009, p. 803). Sobretudo, tal como mostra esse fragmento, sua figura também não se deixa enquadrar nas categorias literárias habituais, impedindo que possa se refletir em qualquer um dos espelhos usuais.

Em segundo lugar, talvez como consequência dessa predeterminação à ruptura constante com as formas pré-existentes, esse personagem é objeto e sujeito de uma auto-invenção constante. Se o jovem Reiter se define no começo como um mergulhador apaixonado e explorador do mundo aquático, logo passará a fazer parte do exército alemão durante a II Guerra

24 “Não parecia um menino, mas uma alga. Canetti e creo que também Borges, dois homens tão diferentes, disseram que assim como o mar era o símbolo ou o espelho dos ingleses, o bosque era a metáfora onde viviam os alemães. Dessa regra Hans Reiter ficou de fora desde o momento que nasceu. Não gostava da terra e ainda menos dos bosques. Também não gostava do mar ou o que o comum dos mortais chama de mar e que na realidade é só a superfície do mar, as ondas erizadas pelo vento que pouco apouco foram se convertendo na metáfora da derrota e da loucura. O que ele gostava era do fundo do mar, essa outra terra, cheia de planicies que não eram planicies e vales que não eram vales e precipícios que não eram precipícios.”

Mundial. Nele, não terá o desempenho característico de um soldado (não mata nenhum inimigo), e depois permanecerá muito tempo refugiado no esconderijo que tinha sido do russo judeu Ansky, imerso na leitura dos seus cadernos. Desse último tomará muitos elementos para sua próxima autorreconstrução, talvez a mais importante de todas; a do escritor Benno von Archimboldi.

En el cuaderno de Ansky aparece, y es la primera vez que Reiter lee algo sobre él, mucho antes de ver una pintura suya, el pintor italiano Archimboldo [...]. Cuando estoy triste o aburrido, dice Ansky en el cuaderno, aunque es difícil imaginar a Ansky aburrido, ocupado en huir las veinticuatro horas del día, pienso en Giuseppe Archimboldo y la tristeza y el tedio se evaporan como en una mañana de primavera [...].²⁵ (BOLAÑO, 2009, p. 911).

A autoinvenção de Reiter como o escritor Archimboldi, ligada na história ao seu desejo de ocultar a identidade pelo crime cometido em um campo de prisioneiros estadunidense, põe em relevo questões mais complexas sobre o valor intrínseco da identidade e, com isso, da autoria do escritor. Esse personagem representa em *2666* um questionamento profundo desses dois elementos. Neste sentido, a referência ao pintor Giuseppe Archimboldo não é casual: este compunha retratos humanos a partir de “objetos”, tais como frutas, animais, reafirmando, assim, o caráter passível de construção e desconstrução do homem e da percepção de si mesmo com pinturas que, no século XVI, questionariam o ideal renascentista de beleza humana.

Além disso, o momento da “metamorfose” de Reiter em Archimboldi

25 “No caderno de Ansky aparece, e é a primeira vez que Reiter lê algo sobre ele, muito antes de ver uma pintura sua, o pintor italiano Arcimboldo [...]. Quando estou triste ou entediado, diz Ansky no caderno, mas é difícil imaginar Ansky entediado, ocupado em fugir vinte e quatro horas por dia, penso em Giuseppe Arcimboldo e a tristeza e o tédio se evaporam como numa manhã de primavera.”

acontece nos escritórios da editora de “Bubis”. De onde sai semelhante sobrenome para estampar-se nas páginas de 2666? É muito provável que se trate de um jogo alusivo ao nome de Ignatz Bubis, sobrevivente de um campo de concentração durante o Holocausto e presidente do Conselho Judeu na Alemanha. Durante o primeiro encontro entre ambos, o tema da verdadeira identidade de Archiboldi, da sua “pureza”, converte-se em gatilho de um diagnóstico mais amplo da história alemã e europeia do século XX:

— Mi nombre es Benno von Archiboldi, señor – dijo Reiter-, y si usted cree que estoy bromeando lo mejor será que me vaya.

Durante unos instantes los dos permanecieron en silencio. [...] Los ojos de Archiboldi eran azules y al viejo le parecieron los ojos de un joven poeta, unos ojos cansados, maltratados, enrojecidos, pero jóvenes y en cierto sentido puros, aunque el viejo hacía mucho que había dejado de creer en la pureza.

— Este país – le dijo a Reiter, que aquella tarde se convirtió, tal vez, en Archiboldi – ha intentado arrojar al abismo a varios países en nombre de la pureza y de la voluntad. Para mí, como usted comprenderá, la pureza y la voluntad son puro mariconeo. Gracias a la pureza y la voluntad nos hemos convertido todos, entiéndalo bien, todos, todos, en un país de cobardes y de matones, que al fin y al cabo son lo mismo (BOLAÑO, 2009, p. 981).²⁶

Por último, a figura de Reiter, como depois a de Archiboldi,

26 “— Meu nome é Benno von Archiboldi, senhor — disse Reiter —, e se o senhor acha que estou brincando o melhor é que eu me vá.

Por uns instantes ambos permaneceram em silêncio. [...] Os olhos de Archiboldi eram azuis e pareceram ao velho olhos de um jovem poeta, olhos cansados, maltratados, avermelhados, mas jovens e em certo sentido puros, se bem que fazia muito que o velho havia deixado de crer na pureza.

— Este país — disse ele a Reiter, que naquela tarde se transformou, talvez, em Archiboldi —, tentou jogar no abismo vários países em nome da pureza e da vontade. Para mim, como o senhor há de compreender, a pureza e a vontade são pura frescura. Graças à pureza e à vontade nos transformamos todos, entenda bem, todos, todos, num país de covardes e brutamontes, o que no fim das contas é a mesma coisa.”

atravessará uma multiplicidade de tempos e espaços que abrangem a totalidade do século XX. Partindo do começo da I Guerra Mundial, passando pelo mundo nas entreguerras e pelo mundo da II Guerra na Alemanha, na Europa do Leste e na União Soviética, continuando no mundo alemão do pós-guerra até chegar ao tempo mais contemporâneo em diferentes países e cidades europeias, Archiboldi se desloca de modo constante, fugindo de todo tipo de enquadramento, transpassando simultaneamente todas as fronteiras e espaços possíveis. No final, é-nos antecipado ainda seu próximo destino: a cidade mexicana de Santa Teresa.

Pode ver-se, assim, como nesse capítulo a própria literatura, o gênero do romance, encarnados na literatura fantasmagórica de Archiboldi, vai atravessando todos os espaços possíveis, em todas as dimensões (tempo, espaço, horror e “normalidade”), e, assim, vai reinventando-se constantemente, em uma tentativa de saltar as fronteiras do existente e do concebível.

Cabe concluir que 2666 representa um projeto de busca múltipla ao redor dos limites próprios do romance e da literatura, até o ponto em que o gênero se questiona, nas suas formas e elementos mais característicos. O mérito de 2666 parece residir em fazer retroceder os limites da representação e através dessa ficção penetra-se em terrenos não transitados na literatura hispano-americana e pratica-se, na especial continuidade dos seus escritos, o jogo da fractalidade, para usar o termo matemático de Benoit Mandelbrot.

O fim da busca em 2666 como discurso e como história fica em aberto e potencializado a possibilidades infinitas: fica nas mãos do leitor, na medida em que esse o deseje. Esse último aspecto permite arriscar uma hipótese: provavelmente Bolaño não esteja fazendo outra coisa em 2666 do que, precisamente, propor a busca e sobre tudo, a busca através da literatura, como um exercício complexo, interminável e de ultrapassagem constante. A questão é como sair do círculo maligno de uma existência – a

contemporânea – povoada de desertos de abulia e oásis de horror. A busca, longe de ter terminado com a pós-modernidade, apenas começa com ela, tornando-se muito mais complexa, mais necessária e desafiadora do que nunca.

Referências

BOLAÑO, Roberto. Literatura + enfermedad = enfermedad. In: *Cuentos: Putas asesinas. Llamadas telefónicas. El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 1997, 515-533.

_____. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.

_____. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2009 (10ª edición).

FOUREZ, C. Entre trasfiguración y transgresión. El esquema espacial de Santa Teresa en la novela de Roberto Bolaño, *2666*. In: *Debate feminista*, XVI (2006) 33, 21-46.

MANDELBROT, B. *The Fractal Geometry of Nature*. San Francisco: W.H. Freeman and Company, 1983.

MANZONI, C., GRAS, D. e Brodsky, R. (eds.). *Jornadas homenaje a Roberto Bolaño (1953-2003)*. Barcelona: ICCI Casa Amèrica a Catalunya, 2005, 51-73.

NÚÑEZ, G. “La ‘bolañomanía’ llega a la República Checa”. In: Czech Radio, 03.10.2009. Disponível na internet em: <https://espanol.radio.cz/la-bolañomania-llega-a-la-republica-checa-8580529> Acesso em 14 de agosto de 2012.

RODRÍGUEZ R., M. Bolañomanía sin tildes. In: *El País*, 09.12.2008. Disponível na internet, em: https://elpais.com/diario/2008/12/10/cultura/1228863604_850215.html Acesso: 10 ag. 2012.

WELSCH, W. *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1987, 77-188.

El efecto 2666 y el modelo fractal

Resumen: El artículo parte de un examen de la repercusión, éxito y circunstancias especiales de la escritura y publicación internacional de la novela, para especificar lo que llama: El efecto 2666. Procede así para centrarse en el análisis de los paratextos e incipit (párrafos iniciales) de las diferentes partes de 2666, sobre el horizonte de lo fractal y la fractalidad según Benoit Mandelbrot y Wolfgang Welsch, y de las temáticas de la búsqueda, la representación sin mediaciones del horror y la autoría. Con esta última se toca el intento de superación de los límites de la novela como género que hay en 2666, vinculado con la cuestión de la Global Novel.

Palabras clave: Roberto Bolaño. 2666. Fractal-fractalidad. Autoría. Global Novel.

The 2666 effect and the fractal model

Abstract: The present article emanates from an examination of the repercussion, success and special circumstances of the writing and international publication of the novel 2666, to specify what is called: the 2666 Effect. It proceeds that way in order to focus on the analysis of the paratexts and incipit (initial paragraphs) of the different parts of 2666, on the horizon of the fractal and fractality, according to Benoit Mandelbrot and Wolfgang Welsch, and the subject matter: the search for, the representation without mediations of horror and authorship. The latter touches the intent of surpassing the limits of the novel as genre present in 2666, linked with the question of the Global Novel.

Keywords: Roberto Bolaño. 2666. Fractal-fractality. Authorship. Global Novel.

Recebido em: 30/08/2021

Aceito em: 17/09/2021

Narrativas de cadáveres e a teleologia da história da World Literature¹

*Hector Hoyos*²

Tradução: Nelson Shuchmacher Endebo

Resumo: Este ensaio propõe o cadáver como *telos* viável para a recente ressurgência da *World Literature* como paradigma crítico. O argumento é tripartite. Primeiramente, caracteriza dois princípios centrais do paradigma existente: a profissão de um dinamismo fechado em si mesmo e uma ausência implícita de finalidade. Em seguida, apoia-se em Kristeva e exemplos de ficção latino-americana contemporânea, sobretudo *2666*, de Roberto Bolaño, para apresentar narrativas de cadáveres que acolhem o abjeto e reorientam o exercício crítico à materialidade. Por último, as conclusões propõem uma pauta modesta para um outro “*World Literaturismo*” que preze por uma materialidade abjeta acima de um idealismo altivo.

Palavras-chave: Necropolítica. Novos materialismos. *World Literature*. Literatura latino-americana contemporânea. Cadáveres.

“Eras um deus aos Teucros e às Troianas
Já foste nossa glória, e és um cadáver!”
Homero, *Iliada*

In memoriam Ignacio Padilla (1968-2016)

Quando se considera o evidente sucesso da *World Literature* como paradigma crítico desde o seu ressurgimento nas últimas

-
- 1 “Corpse Narratives and the Teleology of World Literary History” foi publicado originalmente em inglês, na revista *Journal of World Literature* 2 (2017): 63-79. Aparece pela primeira vez em português aqui, no *Cadernos de Letras*, em tradução de Nelson Shuchmacher Endebo.
 - 2 Hector Hoyos é Professor Associado e diretor da área de culturas ibéricas e latino-americanas na Division of Literatures, Cultures, and Languages da Universidade de Stanford, sendo também diretor da área de Pensamento e Literaturas Modernas da mesma instituição.

três décadas, é surpreendente quão raramente ela se pronuncia de maneira explícita a respeito de seu porvir. Embora ninguém saiba exatamente o rumo futuro das tendências do presente, elas nos permitem imaginar o amanhã. É de se admirar, em relação ao discurso crítico ao redor da *World Literature*, que ele venha sendo tão gerativo a despeito — ou seria em razão de? — suas modestíssimas projeções. Hoje, o *telos* da *World Literature* é definido por seu próprio dinamismo, e não por um objetivo específico, por vago e amplo que seja. Na melhor das hipóteses, tal dinamismo celebra a convergência das energias criativas dos estudiosos; na pior das hipóteses, incentiva ações sem fins externos, que servem apenas para manter os estudiosos ocupados. Eu abordarei aqui o problema da projeção mediante um fenômeno relativo: a abjeção. Para tanto, eu me apoiarei em uma constelação de referentes teóricos e exemplos literários, enfatizando, porém não me restringindo, a ficção latino-americana contemporânea. Minha meta é propor o *cadáver* como um *telos* viável para a *World Literature*.

Procederei ao longo de três seções. Na primeira, especularei a respeito do *telos* implícito do movimento a fim de situar minhas ideias. Na sequência, apresentarei narrativas de cadáveres que acolhem o objeto e apontam o exercício crítico na direção da materialidade. Por último, esboçarei conclusões gerais e uma modesta proposta de pauta para um outro “*World Literaturismo*”. Nesse neologismo, propositalmente cacofônico, adoto o sufixo -ismo para reiterar que vejo esta abordagem como uma entre outras, e não como uma metateoria. Na mesma toada, enfatizo as maiúsculas em *World Literature* em referência ao aspecto mais institucionalizado, *mainstream*, do fenômeno, representado pelo periódico *Journal of World Literature* e seu congênere *Institute for World Literature* (do qual, esclareço, sou colaborador). Creio também ser útil *desfamiliarizar* termos cognatos da *Weltliteratur*, havendo, de outro modo, sempre o risco de empregá-los de modo acrítico. Por isso, ocasionalmente utilizarei também outro termo que tenho visto circular, *weltlit*, mais coloquial, nos

moldes de *complit*, mais conhecido. A meta crucial do meu argumento é dar uma contribuição para a *World Literature* que, por um lado, reconhece uma afinidade pelo paradigma emergente, e, por outro, questiona aspectos de sua evolução e, por fim, sugere os primeiros passos para que se melhor defina um senso de finalidade para o movimento.

A finalidade sem um fim gera mal-estar

Nem todos veem problema em conceber a crítica *worldlit* como puramente autotélica; decerto, a intensificação do diálogo entre críticos que outrora não conversavam é bem-vinda. Menos evidentes, todavia, são os motivos pelos quais tais conversas devam ocorrer precisamente em torno do termo *World Literature*, e não de outra categoria abrangente. Seguramente, a terminologia pode ser fator secundário caso o diálogo em si seja produtivo. Em uma abordagem nominalista, poder-se-ia substituir *World Literature* por qualquer outro lema que fomenta discussão, assim como aconteceu com *Differánce*, quando esse termo se encontrava em voga. Entretanto, a tendência crítica que viemos a conhecer como “desconstrução” tinha ideias um tanto concretas sobre aquilo que buscava alcançar: desmistificar binarismos.³ De fato, há em trabalhos de referência tão esclarecedores como *The Routledge Concise History of World Literature* (2012), de Theo D’Haen, uma sintomática ausência de objetivos — isso para não falar de teoria. O volume cumpre com louvor a tarefa de contar a “história” da *World Literature* desde o influente aforisma de Goethe sobre *Weltliteratur*, passando por Curtius e Auerbach, até chegar em Moretti, Casanova e os debates atuais. O livro também explora pedagogia, tradução e tópicos não europeus. Esse expansivo relato do passado e do presente da

3 Na formulação sucinta de Derrida (1991, p. 372), menos uma definição que uma ilustração: “A desconstrução não consiste em passar de um conceito para outro, mas em modificar e em deslocar uma ordem conceitual assim como a ordem não conceitual à qual se articula”.

World Literature carece, porém, tanto de uma seção dedicada a imaginar o futuro do paradigma como de uma conclusão. (Cada capítulo termina com uma lista de conclusões principais resumidas, uma súmula para estudantes). Em tão conspícua ausência, detecto um gesto de afirmação do bem intrínseco do *worldliteraturismo*.

Thomsen evidencia esse último ponto ainda mais pronunciadamente em *Mapping World Literature* (2008), onde ele observa que “o aspecto saliente sobre o futuro da *World Literature* é a maneira como o rótulo vem sendo aplicado para efetivar mudanças institucionais numa época em que campos de pesquisa estão sendo redefinidos, e currículos determinados, em certa medida, pela ideia do que deverá ser relevante no futuro” (THOMSEN, 2008, p. 30-1). Note a circularidade desse raciocínio, que podemos bem descrever como um reformismo autorreferente: *World Literature* merece ser ensinada pois há valor em estudá-la. Nesse raciocínio, não há espaço para a importância da literatura fora das instituições; tampouco para o referencial na literatura, isto é, como ela se conecta com o mundo. Em trabalhos posteriores, como veremos a seguir, Thomsen apresenta maiores nuances; no entanto, essa formulação serve para ilustrar o ponto: tais pronunciamentos ou são tautológicos — leia-se: ideológicos — ou, prefiro eu crer, marcas dum ato de fé.

No primeiro caso, confrontamo-nos com aquilo que Žižek (1996, p. 142) chamaria de um “objeto sublime da ideologia”, isto é, um daqueles “significantes sem significados” constituintes das comunidades políticas identificadas “com o próprio gesto de se identificar”. Essa avaliação não aparenta ser de todo errada, mas, em última análise, se a *World Literature* for mesmo isso, ela nos parece um objeto sublime da ideologia dos mais benignos: as piores consequências ideológicas imagináveis derivadas disso estão bem longe dos cenários calamitosos que podem decorrer, por exemplo, da manipulação de elementos discursivos como o termo “segurança”. Além disso, como bem nota Damrosch, “relações literárias

interculturais” precedem em muitos séculos as nações modernas e as instituições literárias, como comprovam as trocas comerciais ao longo da Rota da Seda e do Oceano Índico (DAMROSCH, 2014, p. 3). Observações de fatos dessa natureza poderiam dissipar o temor de que, em última análise, “não há aí aí” [there is no there there]: a circulação é algo para o qual podemos apontar e chamar de *World Literature*. Isso nos faz perguntar se o papel do crítico não seria suprir relatos sobre a circulação de tradições orais e textuais, sejam elas do passado ou do presente. Ora, como o foco sobre a circulação produz mais circulação, é como se se cumprisse uma profecia autocumprida. Em outras palavras, as discussões sobre finalidade são substituídas pela axiologia autotélica e por exibições virtuosísticas de erudição.

A hipótese do ato de fé tampouco é livre de problemas. Esvaziada de conteúdo, a projeção ancorada em autoafirmação e expansão institucional é excludente por decreto. Ainda exibindo um *ethos* notavelmente inclusivo (e salutar), há o risco de que ela exclua via inclusão, *mutatis mutandis*, ao modo da Igreja Católica. Dado o histórico luterano de Goethe, bem como suas simpatias politeístas, há certa ironia no fato de que a “igreja invisível” de tutores da *World Literature*, que ele previra nos anos 1830, se pareça muito mais com a Igreja de Roma.⁴ A *World Literature* abre as portas para todas as literaturas, e assim se imiscui da questão, mais pedregosa, de abrir-se para visões incompatíveis ao definir literatura. Poder-se-ia argumentar que tais diferenças podem ser resolvidas ao longo do caminho; basta, primeiro, “sentar-nos juntos à mesa”. Donde o contra-argumento: mas por qual razão essa mesa? A canonização, noção teológica tão secularizada quanto as estruturas estatais que Carl Schmitt tinha em mente, é cada vez mais um caso de *complexio oppositorum*. Isso, decerto, rende a certas instituições privilegiadas um papel seletivo descomedido, que troca

4 A respeito da “igreja invisível” de Goethe em relação à *World Literature*, ver Damrosch (2003, p. 17). A respeito das ideias religiosas de Goethe, consulte Walter Naumann.

linhagens partidárias por pontificantes cutucadas. Nesse processo, o poder que convoca torna-se poder *tout court*. (Isso talvez explique a razão de o paradigma encontrar mais simpatia entre leitores, genealogias e obras de referência marcadas por opiniões parcialmente convergentes, do que em monografias caracterizadas por uma metodologia consistentemente aplicada). Mais do que reconstituir argumentos conhecidos já levantados contra a *World Literature*, eu sublinho a estrutura recursiva que leva à absorção de visões opostas no interior do paradigma.

O exemplo mais notável disso é o ponderado e apropriadamente intitulado *Against World Literature*, de Emily Apter (2013), argumento em prol da recuperação daquilo que se perde no ato tradutório. Trata-se de um exercício tanto de refutação quanto de oposição leal. O contagioso entusiasmo pela *World Literature* transcende diferenças metodológicas, as mais robustas: Apter frisa a teorização “tradicional”, ao passo que outros acentuam o eruditismo ou a análise social. Tais abordagens seriam incompatíveis, ou até mesmo antagônicas, não fosse a larga etiqueta institucional que as encima. Essa fé no dinamismo verifica-se também em Damrosch (2008, p. 483), quando diz que “a verdadeira história da *World Literature* está no futuro, e não no passado”. Gostaríamos de saber: que futuro é esse? As respostas são bem menos prolixas. O projeto se empenha essencialmente em produzir as molduras dos quadros, e não em pintá-los; ou, para usar outra metáfora, em escrever o conjunto mínimo de regras para um jogo que outros jogarão.

Deparamo-nos com espírito semelhante no estatuto de fundação do *JWL*, *Journal of World Literature*. Entre as prioridades da publicação, encontramos um desejo de reunir estudiosos, criar um fórum e fomentar discussões “mais amplas e aprofundadas”. Como é de se esperar de uma publicação ecumênica, veem-se poucos elementos prescritivos ou axiológicos, à parte de um enfoque para além do nacional e uma abordagem cosmopolita, respectivamente. Fala-se muito no *como* (redes,

colaborações) e muito pouco no *quê*, a não ser que se entenda este último por “tudo”. Ora, pauta tão irrestrita não tem como não sofrer com uma versão ainda mais expansiva daquilo que Gerald Graff chamara, em 1986, de “buscar abrigo sob a cobertura em si (*take cover in coverage*)”. Um tratamento tão abrangente dos fatos da literatura em escala global permitiria que os estudiosos deixassem “passar batido”, sem exame, “a teoria sobre a qual sua prática se sustenta”, nas palavras de Norman Foerster citado por Graff (FOERSTER, apud GRAFF, 1986, p. 41). Em um sentido, a *World Literature* pode ser infinita; noutra, completamente plana: ilimitada quanto à cobertura, mas absolutamente limitada em termos de teoria e referencialidade. Ademais, “tudo” aqui é uma impossibilidade lógica. Na falta de um Aleph, o objeto imaginário de Borges, que mostra todos os pontos no universo e todos os pontos de vista ao mesmo tempo, as coisas se dão sucessivamente (HOYOS, 2015 p. 14-69). O elusivo *quid* da *World Literature* seria, portanto, um trabalho infinitamente diverso no qual nós, ainda assim, deveríamos nos empenhar imediatamente.

O fundamento dessa empreitada “hipergerativa” e paradoxal já se fazia presente na citadíssima formulação de Goethe: “a época da Welt-Literatur é iminente, e todos devemos empenhar-nos em apressar a sua chegada” (GOETHE apud DAMROSCH, 2003, p. 19-20). Compare: “Rápido! Godot vem vindo, temos que arrumar a casa!”. “Iminente” traduz *an der Zeit*; “apressar”, *beschleunigen*. Ambas as palavras inequivocamente evocam velocidade. Essa passagem, tantas vezes mencionada, permanece opaca. Se a época é iminente, por que apressar sua chegada? “Todos devemos empenhar-nos em apressar a sua chegada” dá a impressão de uma convocação de uma massa crítica como “autovalidação”: decerto, se quase todos se empenhassem, a época, em certo sentido, já teria chegado. Porém, se tal patamar não for atingido, quem perde é o dinamismo. Hospitalidade implica risco, incluindo aí a possibilidade de os convidados não comparecerem — nesse caso, de eles não compartilharem a expectativa

da nova época. O ponto fraco do poder convocador é requerer a presença dos convocados; o ponto forte é que ninguém deseja ficar sem convite. Todos *devemos*. As palavras de Goethe insuflam entusiasmo (*begeistert*), inaugurando uma temática capaz de atravessar as décadas até chegar ao *JWL*. Isso coincide com aquilo que Pheng Cheah, em uma intervenção motivada por razões semelhantes às deste artigo, acertadamente chamou de espiritualismo: a tendência de achar que intercâmbios literários constituem uma ordem espiritual superior (CHEAH, 2016, p. 6). O “autotelismo” alça voo.

Não podemos esperar que as memórias de Eckermann sobre suas conversas com Goethe, tampouco as parcas menções ao termo pelo próprio poeta, sirvam de oráculo para o estudo da literatura hoje. Sem dúvida, montar o quebra-cabeça do que Goethe possa ter intencionado e decidir o que queremos fazer com isso tudo são empreitadas fascinantes. Igualmente fascinantes deveriam ser, entretanto, os debates sobre o classicismo esteticista de Goethe, uma fuga da política que Adorno entendera como acordo e Benjamin como capitulação (HOHENDAHL, 2011). (De fato, algumas linhas mais tarde, Goethe evoca os gregos como representação a-histórica da beleza da humanidade — nenhuma pressa nesse ponto!). Para os propósitos desse artigo, basta notar, com base em outro pensador alemão que, ao tratarmos de *Weltliteratur*, parecemos estar lidando com a Beleza. “Beleza”, escreve Kant, “é a forma da *finalidade* de um objeto, na medida em que é percebida nele *sem a representação de um fim*” (KANT, 2016, p. 132, §17, 236). *Zweckmäßigkeit ohne Zweck* é uma descrição apta do entusiasmo que é a *World Literature*. Um pôr-do-sol e um poema não precisam existir do mesmo modo que um martelo. Como o martelo, eles parecem ter um propósito, mas nenhum em particular. Assim ocorre, vimos aqui, com a *World Literature*. Assim como a Beleza, é de bom tom tomá-la *cum granum salis*.

Cadáveres heróis

O medo da morte é uma das forças motrizes por trás da ressurgência da *World Literature*, um paradigma praguejado por uma ansiedade do tipo *ars-longa-vita-brevis* ou, como quer Damrosch, pegando emprestadas as palavras do poeta metafísico Andrew Marvell (2003, p. 112), pelos apuros de não se ter “mundo o bastante, nem tempo”. Dado a vida ser curta demais para lermos um cânone expandido de livros pinçados de várias culturas, pelo menos podemos abordá-los de modo mais ou menos superficial. Que tal, porém, se em vez de fugirmos diante da morte, nós a encarássemos? Nós nunca vemos a “morte”; o conceito em si já é abstrato, espiritualista. Portanto, a jogada materialista mais radical consiste em voltar nossa atenção ao cadáver, objetivo da segunda parte desse ensaio. “Uma ferida com sangue e pus, ou o odor adocicado e acre de um suor, de uma putrefação, não *significa morte*”, escreve Kristeva (2011, p. 3), “...sem disfarce e sem máscara, tanto o dejetos como o cadáver me *indicam* aquilo que eu descarto permanentemente para viver”. Aqui reapresento uma noção familiar aos estudantes de literatura pré-*worldlit*: o abjeto, aquilo que se rejeita. A psicanálise lacaniana o posiciona na base da subjetividade, definida em oposição àquilo que rejeita.⁵ “A cada eu seu objeto, a cada supereu seu abjeto”, observa Kristeva (2011) algumas linhas antes. Uma *World Literature* aspiracional, espiritualista, ao fundir o real e o representado, inflige sobre si mesma a violência de deserdar seus próprios refugos. Numa imagem: o crítico ideal, superegóico e imorredouro, contempla os monumentos da cultura, esquecendo-se da carne putrefata a que o mármore, em certo sentido, sobrevive. O cadáver nos ensina a negociar a tensão entre literatura e mundo.

5 Mariano Siskind (2014) já argumentou, apoiando-se em Lacan e outros referentes psicanalíticos, que o desejo pela mundanidade [*worldliness*] constitui uma força motriz para escritores latino-americanos. O corporal não tem lugar central em seu argumento.

Eu sigo as pistas do escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003). Considere a seguinte parábola, uma trama secundária em *Nocturno de Chile* (2000), um romance sobre um crítico literário moribundo. Um sapateiro da corte vienense, motivado tanto por um zelo patriótico quanto por um desejo de melhorar seu status social, torra toda a sua modesta fortuna na construção de um parque de esculturas e cemitério para os heróis do império austro-húngaro. Ele encontra um terreno perfeito para tal empreitada, e a ele dá o nome de Heldenberg, a Colina dos Heróis. A piada se dá aos custos do próprio sapateiro: ele acaba sendo enterrado ali, antes da conflagração da Primeira Guerra Mundial e, portanto, morre sem saber que dali para frente não haveria mais heróis nem no império austro-húngaro, nem em império algum. Mais tarde, quando tanques soviéticos — note a elipse — por ali passam, eles dão de cara com sua cripta, quase um cofre, no topo da colina desolada; e dentro dela, seu cadáver, “as órbitas vazias [...] e a queixada aberta como se, depois de entrever a imortalidade, ainda estivesse rindo” (BOLAÑO, 2000, p. 46). Ora, a piada se dá ao nosso próprio custo, leitores empenhados em venturas igualmente fúteis, igualmente inconscientes das contingências históricas e, a despeito disso, igualmente destinados a morrer. O étimo de *cadáver*, em espanhol, é o latim para “cair”. Esse cadáver alçado ao topo da colina realça o colapso do alto e do baixo, a inevitável abjeção que há na projeção, a carnalidade putrefata de futuros imaginados.

Bolaño, cuja obra não poupa os críticos e idolatra leitores não profissionais, zomba da mesquinha da busca pela grandeza e da subserviência à volátil política que alegadamente subjaz a história da literatura. (Ele exagera). O chileno autoriza, quiçá cultiva, uma leitura vitalista ingênua, quase anti-intelectualista, de sua obra. Seguindo essa linha, diante da charada da *ars longa, vita brevis*, a sugestão de Bolaño é que se viva mais e se leia menos. Esse, porém, é um curto momento de uma operação mais complexa. Em outro plano, Bolaño invoca os poderes

do horror, termo usado por Kristeva para imbuir a história literária global de uma renovada atenção à materialidade. Os intercâmbios literários e culturais dados nos diversos lugares que povoam seus livros, finos ou grossos, são centrados em corpos, e não só ideias, itinerantes. De fato, é possível compreender toda a obra de Bolaño como permutações de três elementos: sexo, literatura e viagem.⁶ Uma breve ilustração: considere o ensandecido poeta que perambula pelo sudeste norte-americano em *La literatura nazi en América* (BOLAÑO, 1996). Ele imagina um centenário Ernst Jünger e uma nonagenária Leni Riefenstahl, praticamente cadáveres, transando furiosamente: “ossos e tecido podre chocando-se e roçando um no outro” (BOLAÑO, 2008a, p. 145). Trata-se de uma imagem lancinante, um tanto agravada pelas proclividades fascistas da personagem — lembretes, como as finíssimas botas do sapateiro vienense, da heteronomia da literatura. O ponto aqui é que a *World Literature* não pode ser a respeito de almas puras.

Em nenhum outro lugar na obra de Bolaño isso é mais visível do que no conto “El retorno”, em *Putas Asesinas* (2001). Assim como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, do mestre brasileiro Machado de Assis (1991), a narrativa é um relato em primeira pessoa feito por um defunto. É, além disso, uma história de necrofilia, e, acredite, uma história de amor: um sujeito festeiro, cujo nome não conhecemos, sofre uma parada cardíaca na pista de dança; seu fantasma testemunha seu corpo ser contrabandeado do necrotério para uma mansão em Paris. Ali, Jean-Claude Villeneuve, um célebre estilista, faz sexo com o corpo morto. O fantasma o confronta, o estilista pede perdão, e o perdão é concedido. Ao fim do conto, os contrabandistas voltam para buscar o cadáver. O narrador fantasma decide permanecer na mansão, onde se torna confidente do solitário necrófilo, que passa a maior parte do seu tempo falando consigo mesmo, sem

6 “Kafka comprendía que los viajes, el sexo y los libros son caminos que no llevan a ninguna parte, y que sin embargo son caminos por los que hay que internarse y perderse” (BOLAÑO, 2003, p. 158).

parar. O modo como o conto desloca simultaneamente gênero literário e gênero sexual lembra “La Loi du genre”, de Derrida⁷. Gênero literário pois efetivamente obscurece as fronteiras entre conto fantasmagórico (como o fez Machado) e relato realista, sem firulas. Gênero sexual, pois, usa uma confissão de saída do armário (*coming out*), que a psiquiatria ocidental por muito tempo considerou perversão, para modelar uma espécie de entrada-no-armário (*coming in*) perversa: um homem hétero vira *gay*, um necrófilo se torna parceiro doméstico. Enquanto Villeneuve toca as genitais do morto, o fantasma pensa em Cécile Lamballe, “a mulher de seus sonhos”, que o abandonara morto na pista de dança.

Entre os muitos aspectos dignos de nota nessa história de abjeção, o uso da linguagem é o que mais nos interessa. Na tradição lacaniana, cadáveres e excreções corporais sempre fazem intermédio entre mundo e linguagem e, portanto, literatura. Esse é o caso aqui, em um metanível. Os leitores não se confrontam com o real (a não ser que façam a leitura numa sessão espírita dentro do necrotério), mas leem a seu respeito. Ainda assim, o conto transmite em algum grau o caso-limite que o cadáver representa em termos de linguagem. A significação sofre perdas. O protagonista medita: “meu corpo ou meu ex-corpo (não sei como me expressar a seu respeito)” (BOLAÑO, 2008b, p. 122); profere o enunciado impossível “meu cadáver”; fala sobre os próprios restos mortais em primeira pessoa, com um certo humor obscuro (“não tive estômago para ver como abriam meu corpo”), para logo em seguida retomar a terceira pessoa. Isso tudo parece verossímil, pois “ele” ainda se está acostumando a estar morto; assim como é plausível que, dentro da economia do conto, o protagonista perdoe e faça amizade com Villeneuve, em virtude de “seu” corpo já não ser mais *seu* e, no fim das contas, um fantasma não é nem ele, nem ela. Essa presunção,

7 “La loi du genre” é o título de uma comunicação apresentada por J. Derrida em julho de 1979, por ocasião de um colóquio internacional sobre gênero, organizado em Estrasburgo pelas universidades de Estrasburgo e a Johns Hopkins, de Baltimore.

no sentido técnico do termo, confronta-nos com a arbitrariedade do significante, não só dos pronomes pessoais e possessivos, como também da própria noção de “cadáver”. Como bem coloca Natalie Depraz no *Dictionary of Untranslatables*, a tríade em alemão Leib/Körper/Fleisch só pode ser vertida para o espanhol como carne/cuerpo ou o questionável lived-body/body/flesh em inglês (DEPRAZ, 2014, p. 561). Para elucidar o ponto, basta pedir para alguém tirar “o corpo do frango da geladeira”. Uma frase um tanto assustadora, mas talvez consumidores mais conscientes saibam apreciar. No entanto, uma frase também hilariante, como numa crise nervosa de risos: nós somos o que comemos.

O relato multiplica as fortes conotações da palavra “cadáver”, e ao mesmo tempo lança mão de engenhosos trocadilhos. Leia “El retorno” como “el re-torno”, uma reescritura da cena da roda de oleiro do drama hollywoodiano *Ghost*, dos anos 1980, que o protagonista menciona *en passant*. Ou leia “Cécile Lamballe” como *ceci l’emballe*, “isso cobre ou embala”, o que se torna ainda mais pleno de sentido à luz da profissão de Villeneuve, o “embalador de corpos”, nome que se poderia dar a um estilista. *Emballer* também é usado coloquialmente para indicar os atos de seduzir, excitar e, até mesmo, fazer alguém embarcar em uma viatura policial - todas essas alternativas permitem outras leituras do conto, tenha sido ou não essa a intenção de Bolaño. Outras pistas podem ser encontradas quando o narrador relata como Villeneuve contempla (seu) corpo, e presumivelmente tenta “adivinhar que esperanças e desejos palpitarão uma vez naquele vulto envolto num saco de plástico”. Ou ainda esta passagem, bastante provocante, no necrotério, antes da mansão:

Em vida, tive medo de ser um brinquedo (ou menos do que um brinquedo) nas mãos de Cecile e, agora que estava morto, esse destino, antes origem das minhas insônias e da minha insegurança rastejante, se apresentava doce e até não desprovido de certa elegância e de certo peso: a solidez do real. (BOLAÑO,

2008b, p.124)

Nesse detalhe sobre o joguete, a passagem fornece uma caracterização do tímido narrador-protagonista, o qual, ao lembrar-se da amante, pensa numa *femme fatale*. Até onde ele saiba, é bem possível que ela tenha sido mesmo fatal, fato a adicionar mais outra camada — com o perdão do trocadilho — a seu envolvente nome. Os parênteses, contudo, são curiosos: é difícil imaginar algo *menos* do que o apego infantil a objetos. Uma interpretação possível é que Cécile, a criança imaginada na metáfora, brinca com ele a seu bel-prazer. Outra leitura aponta para um encontro mais elementar entre um ser humano vivo e um objeto inanimado. Não é coincidência que o protagonista sinta falta do toque humano, um tropo comum em histórias de fantasmas, que prenuncia os atos sexuais que se seguirão. Nesse ponto eu vejo Bolaño usar todos os recursos literários à sua disposição para indicar algo além das palavras, um quiasma primordial entre língua e mundo. Perceba o *telos* desse conto, tão relevante para a *World Literature* como um todo: a direção é a realidade básica e ilibada da matéria.

Todas essas ideias se reúnem no longuíssimo romance inacabado *2666* (2004). Se, como quer Umberto Eco, o medo da morte nos motiva a fazer listas, o que dizer de uma lista de cadáveres? “A parte dos crimes”, a seção mais famosa e menos lida — a mais insuportável — do romance, é um aglomerado sem enredo de narrativas de cadáveres. Uma lista, ela proporciona aos leitores a contemplação distante, tal qual um frequentador de museus diante de uma sublime pintura de uma tempestade no oceano. O conteúdo, contudo, é horrendo, e resulta numa comoção sincera. A leitura dessa seção é uma variadíssima sucessão de ultraje moral, culpa por omissão, fascínio mórbido, nojo e anestesia. Em traços gerais, eu gostaria de propor o esqueleto de um argumento (cuja carne — o que há numa metáfora? — publicarei em outra ocasião): a inclusão dessa seção no meio

do romance ilustra o possível significado da aposta que coloca a busca pela justiça, assunto sem dúvida mais importante que a historiografia da literatura mundial, como o futuro da *World Literature*.

“A parte dos crimes” é a quarta das cinco seções de 2666, cada uma delas tão longa quanto um romance tradicional. A primeira parte apresenta o enredo geral do romance, o qual gira em torno da busca por Archiboldi, um clássico alemão incógnito, quem, segundo rumores, se encontra no norte do México. A segunda parte põe em segundo plano os críticos que saíram à sua procura e foca no professor de filosofia chileno exilado que lhes dera abrigo, e sua filha, Rosa. A terceira se concentra em um jornalista esportivo afro-americano, o qual acaba ajudando Rosa a sair do México para os Estados Unidos, onde ela presumivelmente estaria a uma distância segura da violência contra a mulher, alimentada pelo narcotráfico, que assola tanto o México ficcional quanto o real. De certo modo, “A parte dos crimes” interrompe as conexões cada vez mais transitivas a Archiboldi: os críticos que o buscam, seus conhecidos, e os conhecidos desses conhecidos. Em vez disso, a seção aborda relatos forenses levemente ficcionais de casos de mulheres que *poderiam* ser Rosa. Ao mesmo tempo, porém, o texto dá deixas para uma interpretação paranoica, demoníaca (“666”), segundo a qual Archiboldi estaria por trás de todos aqueles crimes. A quinta e última seção desfaz essa impressão, e apresenta um relato da vida do escritor, marcada pela Segunda Guerra Mundial e o pós-guerra. O círculo do enredo principal nunca se fecha, por assim dizer. Ao fim temos Archiboldi, agora um escritor famoso, recluso e caduco, viajando para o México à procura de um sobrinho, homem brutal e violento apresentado na terceira seção, mas que agora surge encarcerado sob alegações espúrias.

Tivesse Bolaño “mundo o bastante, e tempo”, talvez ele tivesse produzido um romance mais enxuto com base no texto revisado. (Ele faleceu por complicações decorrentes de uma falência hepática, aos

cinquenta anos, em 2003). No entanto, essa hipótese não é provável. Outro romance dos mais longos, embora não tão extenso, *Los detectives salvajes* (1998) é igualmente aberto, e também gira ao redor de uma busca por um autor, no caso, Cesárea Tinajero. Ambos os romances varrem o mundo, levando o leitor a lugares tão distantes quanto Beer Sheva, Colônia, Kostekino, Manágua, entre outros. Localizações africanas e, especialmente, asiáticas são menos representadas, pois a cosmovisão de Bolaño é latino-americano-cêntrica e, talvez por razões de verossimilhança, porque os intercâmbios literários entre as regiões não são tão comuns. (Grande parte dos eventos em sua ficção acontece no oeste europeu, como ocorre em boa parte da literatura latino-americana: veja *O jogo da amarelinha*, de Cortázar). O negócio de Bolaño é lançar a isca para o desavisado morder. No fim do romance de 1998, a mãe de toda a poesia vanguardista é finalmente encontrada, mas morre. No romance póstumo, o mestre da literatura do século XX simplesmente se esvai. As histórias confundem os leitores, suas inclinações humanistas residuais (declaradas ou não) e crença no conceito de gênio artístico — categoria morosa que Bolaño sem sombra de dúvidas rejeitaria. Esses dois romances conduzem o leitor, por meio de uma construção cuidadosamente paratática, a um horizonte materialista. O que sobra em *Los detectives salvajes*, o mais ágil dos dois, é o desejo corporal e suas múltiplas ramificações, exploradas em toda a riqueza de detalhes; o que resta em *2666* é, ora bolas, um monte de restos.

A *World Literature* lida com fenômenos de larga escala e importância histórica internacional o tempo todo. Seja por conta da difusão da forma do romance por todos os continentes, seja por conta das ressonâncias transculturais da épica, o trabalho de nós estudiosos se sente cada vez mais à vontade entre redes e interconexões complexas. Enquanto isso, seis mulheres são assassinadas diariamente no México, uma estatística em si assustadora que é, a despeito disso, apenas parte de um fenômeno global muito maior: de acordo com a ONU, o México ocupa a sexta posição no ranking de

feminicídios.⁸ Por que nós, estudiosos de literatura, não deveríamos nos envolver com algo tão significativo, prevalente, rizomático e urgente? Uma resposta *blasé* seria: pois não somos ativistas, jornalistas, criminologistas ou forenses. Mas tampouco o foi Bolaño, e ele assimila todos esses quatro discursos com fôlego notável, demonstrado tanto na pesquisa de fundo para o romance quanto em sua própria escritura. Sem nunca deixar de ser uma obra literária, independentemente da definição que dela tenhamos, *2666* alarga o limite da forma de modo a tocar aqueles outros domínios. A hermenêutica forense da passagem acima é caso ilustrativo: em um *mise en abyme*, o médico legista “lê” uma fauna cadavérica em busca de pistas, enquanto os leitores fazem o mesmo.

De maneira sutil, a fim de evitar comparações impossíveis, *2666* desenha um arco que vai do genocídio ao feminicídio. Menções à Shoah são poucas, mas o romance a evoca mediante a barbárie nazista ao redor de Hans Reiter, o nome verdadeiro de Archimboldi. É possível que Bolaño se tenha inspirado na *Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer (2014), e certamente no ímpeto com que os autores questionam toda a civilização ocidental à luz dos horrores de sua época. Após analisarem minuciosamente as justificativas do perpetrador em Sade, eles observam: “A explicação do ódio contra a mulher, enquanto criatura mais fraca em termos de poder físico e espiritual e marcada na testa pelo estigma da dominação, é a mesma do ódio aos judeus”. Adorno e Horkheimer viram o antisemitismo como o desenrolar das contradições internas ao pensamento do Esclarecimento, o qual eles buscavam esclarecer. Se a comparação entre Bolaño, Adorno e Horkheimer se sustenta, leituras do romance farão bem em discernir as dinâmicas culturais de larga escala que abrem caminho para o feminicídio. No espaço desse argumento, conclui-se que o impulso de Bolaño para aproximar o simbólico e o real, apesar de

8 Como notou Arnaldo Kraus no jornal mexicano *El Universal* (2016).

ser uma tarefa impossível, o carrega desde uma necrofilia hollywoodiana até um problema social de envergadura. Trata-se de um fenômeno cuja compreensão, para não falar da sua solução, nos excede. Bolaño escreveu o romance global latino-americano mais curto e modesto que era preciso para aproximar a escala e significância mundial desse horror.

O chileno não é o único autor latino-americano pós-1989 a confrontar-se com formas extremas de abjeção. Para se ter uma ideia, pensemos em *Los ejércitos*, do colombiano Evelio Rosero (2006), retrato musical chocante da violência paramilitar no interior do país, a qual propositalmente envolve cadáveres de um jeito incabível de descrever aqui. O romance amplia a capacidade do leitor de absorver os horrores da história, no entanto, perder a empatia. Ou o garrido conto “Dieguito”, do argentino José Pablo Feinmann, no qual a criança idiota que dá nome ao conto reconstitui, na base da costura, o corpo defunto do ícone do futebol mundial Diego Armando Maradona. Quando o pai da criança a questiona sobre o que anda fazendo, Dieguito responde: “Dieguito Armando Maradona”. Eis aí uma frase de arremate histericamente engraçada, sobretudo para leitores familiarizados com os usos e abusos do gerúndio espanhol, como no português: armando, juntando, montando. A mente faz piruetas quando percebe que a figura abjeta talvez sirva de sinédoque para a Argentina. Já a chilena Diamela Eltit, figura imensamente influente, porém ainda não devidamente traduzida para o inglês, voltou sua escrita para o sofrimento real de diversos modos, resultando em obras experimentais densas, como *Impuesto a la carne* (2010). O próprio título faz um insinuante jogo de palavras, sugerindo simultaneamente um imposto cobrado sobre o preço da carne, e algo imposto sobre o carnal. *El material humano* (2009), do guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, faz ficção de arquivos da criminologia com o intuito de produzir uma densa colagem da violência presente e passada, enquanto seu compatriota Eduardo Halfón, em seu conto “Han vuelto las aves” (2015), insinua, pela via negativa, a presença do cadáver de

um líder comunitário assassinado, mantendo o foco da narrativa sobre as frondosas plantas de café no terreiro da família.

A escritora latino-americana honorária Patti Smith, roqueira *punk* e memorialista, dedicou a Roberto Bolaño seu poema “Hecatomb” (SMITH, 2013), escrito em cem versos sem estrofes. (Ela também homenageou em inúmeras ocasiões o argentino César Aira). Entre os versos relevantes, destaco “a veste do poeta é pele”; “Um poema de morte perpétua / derrotando os gregos / no precinto da musa”. Smith claramente medita sobre cadáveres: das mulheres de Juárez, ficcionalizadas na Santa Teresa de Bolaño (“uma cidade com o formato de um vestido”); do autor chileno cuja reputação espalhou-se como um incêndio florestal após sua morte (“nós, os reveladores / dispensáveis, não-solicitados / trocamos nossas fichas pelo prêmio”). Caso alguém ainda creia que a atenção dada ao cadáver se restrinja à representação de um realismo macabro, o desenhista colombiano José Antonio Suárez, em um belíssimo livreto ilustrado publicado pela SML Ediciones de Medellín, verte de maneira falsamente ingênua uma cena do poema, o sacrifício de cem bois, em iterações vivamente coloridas de anéis de nariz de gado.

Tanto Suárez quanto Smith pinçam algo do manual de jogadas de Roberto Bolaño: em seu cuidadoso preparo, lento e gradual, para as cenas de crime, Bolaño nos ensina uma sensibilidade quanto à carne humana pela via da carne. Na primeira seção de 2666, “A parte sobre os críticos”, acadêmicos europeus cosmopolitas casualmente comparam seu ofício de ministrar aulas numa pequena universidade local a um massacre, e referem a si mesmos como açougueiros. É apropriado que, poucas páginas antes disso, eles desfrutassem de um churrasco:

No quintal em que se fazia o churrasco
contemplaram inúmeros buracos fume-
gantes. Os professores da Universidade
de Santa Teresa demonstraram inusi-
tados dotes para os labores do campo

[...] trataram de desenterrar o churrasco, e um cheiro de carne e terra quente se estendeu pelo quintal na forma de uma fina cortina de fumaça que envolveu a todos como a névoa que precede os assassinatos e que se esfumou de maneira misteriosa, enquanto as mulheres levavam os pratos para a mesa, deixando as roupas e a pele impregnadas do aroma deles. (BOLAÑO, 2010, p.151)

Essa afinidade entre magistério e assassinato não é causal, mas também não é casual. Sua aproximação no quintal permite que o fedor da morte permeie todos os domínios da cultura que antes imaginávamos impermeáveis. A sinestesia do odor de carne penetrando as roupas femininas ilustra esse ponto com brilhantismo.

Como vimos, Bolaño é um dos muitos autores que contemplam o horror e questionam o que se deve fazer a respeito. A questão não se restringe à advocacia; como escritores e artistas visuais, o que é preciso acontecer com a forma? Eis uma pergunta que críticos podem adaptar e adotar conforme suas próprias práticas e métodos e, mais uma vez, independentemente de serem ativistas ou não. A meu ver, uma certa condição transcendental constitui parte importante das abordagens *worldlit*: nós escrevemos com uma consciência do mundo renovada, como se estivéssemos na presença de companheiros distantes, alguns mais, outros menos, possuidores de um conhecimento mais profundo de outras línguas e tradições. Aqui, argumentei que há valor em revigorar essa consciência se dermos maior atenção ao corporal. Escrever a história da literatura e engajar-se com o mundo não há de ser uma proposição do tipo ou isso/ou aquilo.

Materialismos transculturais

A narrativização dos cadáveres fornece uma ponte entre a agência da linguagem e a agência da (outra) matéria. A palavra “cadáver”, como a palavra “carne”, possui uma qualidade quase totêmica: ambas prescrevem diferenças entre o modo com que animais humanos e não humanos se comportam em relação a seus próprios restos. Efeito potente pode surgir da desnaturalização desses termos. Seria insensível referir-se ao cadáver de um ente querido como “cadáver” - imagine “carne”! Esse caso pede que reifremos a um possessivo impossível, o *corpo* “dela” ou “dele”, embora corpos devam ter vida para justificar o nome, e para se ter um corpo é preciso estar vivo. O abjeto e seus nomes impróprios nos aproximam da humanidade em um sentido não humanista: em vez de enfatizar a nossa excepcionalidade em relação ao resto da natureza, ele sublinha a continuidade. De maneira geral, a *World Literature* sempre foi excessivamente humanista. Enquanto isso, tendências contemporâneas, como estudos animais, novos materialismos, pós-humanismo etc., são marcadamente pós-antropocêntricas. Chegou a hora de pô-las todas em contato.

The New Human in Literature (2014), de Thomsen, tematiza tópicos pós-humanos de maneira competente — próstética, prolongamento da vida, etc. Em leituras de Woolf, Achebe, Céline, DeLillo e outros, o estudo articula com eloquência o caso de como a literatura pode contribuir para o pensamento crítico sobre inovações biomédicas e, por outro lado, como a ciência moderna pode informar práticas hermenêuticas. A grande questão, porém, da relação entre mundo e linguagem - literatura, portanto - permanece. O mesmo pode ser dito sobre a oportuna proposta de Vilashini Cooppan (2013) de uma história não linear da *World Literature*, compreendida como uma descrição não hierárquica do fenômeno como fluxo em rede. A minha proposta suplementa, muito mais do que contradiz essa última abordagem, embora o trato dado por Cooppan à morte, inspirada por Kittler, difira do meu. Quando ela observa serem

todos os livros, livros dos mortos, eu diria — e a diferença, já vimos, não é insignificante — que todos os livros são livros de cadáveres.

Cheah nos alerta sobre a “teleologia do conceito”, marca do eurocentrismo hegeliano. Em suas palavras, “enquanto espírito, o conceito se desenvolve ao externalizar-se na esfera da existência objetiva que lhe é alheia” (CHEAH, 2016, p. 58). Segundo um *telos* espiritualista, a *World Literature* cumpriria seu objetivo quando o mundo se tornasse legível para si, no nível da abstração, como se o vocábulo “cadáver” pudesse produzir efeito idêntico ao impacto causado pela contemplação de um objeto tão humano. Permitir que o projeto institucional da *World Literature* não tenha um direcionamento claro, como uma espécie de entusiasmo sem fins, abre as portas para que as ideologias mais prevalentes da atualidade determinem seu rumo. Isso resultaria na imposição de mais acúmulo injustificado de trabalho, mais dispersão da atenção produtiva, mais ecumenismo cegamente excludente, e mais economia de gotejamento baseada em prestígio cultural. Poderíamos, em vez disso, examinar o chão em que pisamos. Meu interesse por narrativas de cadáveres é parte de um projeto maior, o qual venho chamando de “materialismo transcultural”: um modo crítico de narrar que corta a divisa natureza-cultura a fim de afetar nossa relação com as coisas e repensar nosso posto na história humana/ nãohumana. A *World Literature* ainda precisa assimilar o quanto do mundo *não* é humano; o abjeto, em sua condição de limiar, é um bom ponto de partida.

O desconstrucionismo e o pós-estruturalismo viam cada palavra como um trocadilho em potencial, sua energia dispersiva à espera de um gatilho. Lançando mão de narrativas de cadáveres, tentei aqui fazer algo similar com a *World Literature*. Permutações são bem-vindas: mundo e literatura, mundo ou literatura, *war literature*, *worm literature* – *iteratur*.⁹

9 Nota do tradutor: aqui o autor ludicamente produz permutações fonéticas do termo “*World Literature*”: “*war literature*” soa parecido, e significa “literatura de guerra”; assim como “*worm literature*”, que significa “literatura de vermes”. “*Iteratur*” ecoa tanto o alemão em *Weliteratur* quanto a forma passiva indicativa em terceira pessoa do verbo latino *iterā re*.

Errâncias como essas nos aproximam do real muito mais do que reificações o fariam. A literatura latino-americana contemporânea, um campo de estudos fascinante que cada vez mais recebe novos leitores globais por intermédio de traduções cada vez melhores e mais oportunas, dá as provas. Permitamos que as literaturas do mundo teorizem enquanto são teorizadas. Temperemos a pressa de Goethe e sua teleologia do progresso com uma imagem dialética, paradoxal, que Bolaño convoca em diversas ocasiões: “los grandes cementerios a la velocidad de la luz”.

Referências

ADORNO, T. W; Horkheimer, M.. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. *E-book*.

APTER, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. Nova York: Verso, 2013.

ASSIS, M. de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1991 [1881].

BOLAÑO, R. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.

_____. *Noturno no Chile*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003.

_____. *Nazi Literature in the Americas*. Translation by Chris Andrews. New York: New Directions, 2008a. [1996]

_____. *As putas assassinas*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b. [2000]

_____. *2666*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. [2004]

BORGES, J. L. *El Aleph*. Buenos Aires: Losada, 1949.

CHEAH, P. *What is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*. Durham: Duke University Press, 2016.

COOPAN, V. Codes for *World Literature*: Network Theory and the Field Imaginary. In: KÜPPER, J. (org.). *Approaches to World Literature*. Berlin: Akademie Verlag, 2013. p. 103-119.

DAMROSCH, David. *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003.

_____. Toward a History of *World Literature*. *New Literary History*, 39, p. 481-495, 2008.

_____. (org.). *World Literature in Theory*. London: Wiley, 2014.

DEPRAZ, N. Leib/Körper/Fleisch. In: CASSIN, Barbara (org.). *The Dictionary of Untranslatables*. Tradução de Emily Apter, Jacques Lezra e Michael Wood. Princeton: Princeton University Press, 2014. p. 561-564.

DERRIDA, J. *Margens da Filosofia*. Tradução de Joaquim Costa Torres. São Paulo: Papyrus, 1991.

_____. *La loi du genre*.

D'HAEN, T. *The Routledge Concise History of World Literature*. London: Routledge, 2012.

ECO, U. *The Infinity of Lists: An Illustrated Essay*. New York: Rizzoli, 2009.

ECKERMANN, J. P. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Frankfurt: Insel Verlag, 1981. Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-1912/80> Acesso em: 10 dez. 2015.

ELTIT, D. *Impuesto a la carne*. Santiago: Planeta, 2010.

FISK, G. 'Against *World Literature*': The Debate in Retrospect. *The American Reader*, [s.l.], 9 de abril de 2014. Disponível em: <https://theamericanreader>.

com/against-world-literature-the-debate-in-retrospect/ Acesso em: 10 dez. 2015.

GRAFF, G. Taking Cover in Coverage. *Profession* 86, p. 41–45. Modern Language Association of America, 1986.

HALFÓN, E. “Han vuelto las aves.” In: _____. *Signor Hoffman*. Barcelona: Libros del Asteroide, 2015.

HOHENDAHL, P. U. A Precarious Balance: Adorno and German Classicism. In: *New Literary History*, vol. 42, no. 1 (WINTER 2011), pp. 31–52. The Johns Hopkins University Press.

HOYOS, H. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. New York: Columbia, 2015.

KANT, I. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2016.

KRISTEVA, J. *Os poderes do horror*. Tradução parcial de Allan Sena da obra de _____. *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980. Tradução publicada na internet em 2021 e disponível em: [https://www.academia.edu/18298036/Poderes do Horror de Julia Kristeva_Cap%C3%ADtulo_1](https://www.academia.edu/18298036/Poderes_do_Horror_de_Julia_Kristeva_Cap%C3%ADtulo_1). Acesso em: 18 jun. de 2018.

ROSA, R. R. *El material humano*. Barcelona: Anagrama, 2009.

ROSE, E. *Los ejércitos*. Bogotá: Tusquets, 2007.

SCHMITT, C. *Roman Catholicism and Political Form*. Tradução de G.L. Ulmen. Westport: Greenwood Press, 1996 [1923].

SMITH, P. *Hecatomb: A Poem*. Ilustrada por José Antonio Suárez Londoño. Medellín: SML ediciones, 2013.

THOMSEN, M. R. *Mapping World Literature*. New York: Continuum, 2008.
_____. *The New Human in Literature*. Posthuman Visions of Changes in

Body, Mind and Society after 1900. London: Bloomsbury, 2014.

ŽIŽEK, S. *The Indivisible Remainder: An Essay On Schelling And Related Matters*. Londres: Verso, 1996.

Corpse narratives and the teleology of world literary history

Abstract: The present essay proposes an orientation towards the corpse as a viable telos for the present-day revival of World Literature as critical paradigm. The argument has three parts. First, it characterizes two central tenets of the existing paradigm: a profession of dynamism for its own sake and an implicit lack of finality. Drawing on Kristeva and on examples from contemporary Latin American fiction, especially Roberto Bolaño's 2666, the article then introduces corpse narratives that embrace the abject and reorient critical practice towards materiality. Finally, the conclusions propose a modest agenda for a different "worldliteraturism" that valorizes abject materiality over high-minded idealism.

Keywords: Necropolitics. New materialisms. World Literature. Contemporary Latin American literature. Corpses.

Recebido em: 13/09/2021

Aceito em: 17/09/2021

Travessias: espaços da casa e vidas negras

Susana Fuentes¹

Resumo: Este estudo nasce a partir da leitura e meu processo de tradução para o inglês do conto “Cândido Abdellah Jr.”, de Cristiane Sobral (2021). Aqui, pretendo pensar o espaço da casa como um espaço do bem e do mal, notando aspectos de intimidade e identidades no conto. Problemas da branquitude, a imaginação literária do branco em seus jogos de expulsar da intimidade o negro, ou a criança negra, num gesto de tentar apagar singularidades e diferenças, na afirmação de uma superioridade que reassegura territórios. Preconceitos e castigos que têm sido uma constante na história do imaginário social brasileiro permeiam o conto de Sobral, mas no movimento de lançar pistas, a autora surpreende os leitores com novos caminhos para seu protagonista, o Cândido. Em perspectiva comparada e intercultural, a tradução foi um caminho de diálogo com temporalidades de uma diáspora, tempos e vozes que emergem quando se escutam os potenciais ruídos do texto.

Palavras-chave: Ser negro. Identidades. Tradução intercultural.

Vidas negras, identidades

No conto “Cândido Abdellah Jr.”, de Cristiane Sobral, de seu novo livro *Amar antes que amanheça* (2021), um menino de três anos que perambulava pelas ruas é trazido para o interior da casa de pais brancos que resolvem adotá-lo informalmente. Assim começa a história de Cândido, narrada em primeira pessoa, pelo menino já crescido. Nessa casa, a que ele retorna adulto, num jogo de pistas e despistes na trama do conto, o quarto era o único lugar de paz na casa, mas também onde ele mais apanhou do pai (SOBRAL, 2021, p.102).

Homi Bhabha, em *Locais da Cultura* (1998), escreve sobre “os recessos do espaço doméstico”, como eles

1 Doutora em Literatura Comparada pela UERJ, onde desenvolveu pesquisa de Pós-Doutorado (Bolsa CAPES/FAPERJ).

[...] tornam-se os lugares das invasões mais intrincadas da história. Nesse deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto desnorteadora (BHABHA, 1998, p.30).

Darcy Ribeiro escreve em *O Povo Brasileiro*:

As atuais classes dominantes brasileiras, feitas de filhos e netos dos antigos senhores de escravos, guardam, diante do negro, a mesma atitude de desprezo vil. Para seus pais, o negro escravo, o forro, bem como o mulato, eram mera força energética, como um saco de carvão, que desgastado era substituído facilmente por outro que se comprava. [...] A nação brasileira, comandada por gente dessa mentalidade, nunca fez nada pela massa negra que a construía. Negou-lhe a posse de qualquer pedaço de terra para viver e cultivar, de escolas em que pudesse educar seus filhos, e de qualquer ordem de assistência. Só lhes deu, sobejamente, discriminação e repressão (RIBEIRO, 2014, p.169).

No conto de Cristiane Sobral, sob a perspectiva do narrador negro, revela-se como era difícil criar referências identitárias numa família que não tinha sido preparada para adotar um menino negro: “Aos poucos fui percebendo que meus pais deveriam ter sido preparados para adotar uma criança negra de forma a saber lidar com as questões raciais” (SOBRAL, 2021, p. 98). O mal aparece na intimidade de uma família que, além de não trazer referências para a construção de identidades negras, não reconhece a existência do racismo e falha como porto seguro de uma escuta dos desafios que o menino terá que enfrentar num extrato social onde ele é o único negro:

Eles não me consideram uma pessoa negra, na minha vida foi como se eu tivesse sido criado como “o filho branco que é escuro”, por apenas um detalhe, porque segundo eles todos éramos iguais, filhos de Deus. O grupo familiar nem ao menos aceitava a existência do racismo, defendiam, acima de tudo, a supremacia do princípio cristão da igualdade (SOBRAL, 2021, p. 98).

Em seu contar a história, há o pai, a mãe, senhor e senhora Abdellah, assim como os irmãos brancos, a babá negra, entre os vários educadores que se ocuparam dele e trabalhavam por dinheiro na casa abastada: “As cuidadoras que ajudaram a me criar trabalhavam por dinheiro, assim como os demais funcionários da casa, os professores também” (SOBRAL, 2021, p.97). Mais adiante, no conto, ouvimos de Cândido pistas que surgem no seu retorno a casa e no espaço da terapia, e logo sabemos que a analista é branca. Ela é doutora Gabriela e ele é doutor Cândido (tornou-se médico, neurocirurgião bem sucedido), e a terapia será um espaço o qual ele descobre ser sagrado em sua confidencialidade; e do ódio inicial nas sessões por ela ser branca, algo se transforma e ele segue com as sessões. Com a terapeuta, há uma escuta, pois, pela primeira vez alguém não diz, como costumava ouvir do pai: “isso não seria coisa da sua cabeça?” (SOBRAL, 2021, p.98) ou “reze, peça perdão a Deus. Sabe o que é isso? É ingratidão!” (SOBRAL, 2021, p.98). E a terapia será o espaço para ele se descobrir no ódio que sente dos pais, ódio entranhado em sua memória da casa em meio a tudo o que ouviu lá. Ódio que invade o sonho, e o retorno a essa casa de sua infância, onde a única peça que falta é o seu espelho, seu espelho negro, o quadro de Bob Marley na parede de seu quarto (SOBRAL, 2021, p.102).

Inscrições na cidade, o bem e o mal

Personagens brancas e negras trafegam pelos contos de *Amar antes que amanheça*. O conto “223784”, outro conto de Cristiane Sobral do

mesmo livro, revela a ternura que falta numa família como a de Cândido sem referências da negritude. Na casa da outra família, o leitor se depara com a ternura que o menino Cândido nunca sentiu. A menina Jurema tem o olhar de seu pai a revelar sua pretitude. O casamento inter-racial – mãe branca, pai negro –

é a união que construíram juntos, longe de suas respectivas famílias e espaço de afirmação de identidades pretas. Cenas de um lugar de ternura na cidade, sem apagamentos, onde nasce a inscrição de suas memórias e linhagens no encontro entre pai e filha, singularidades que conversam entre as diferentes gerações. Na conversa da menina com o pai, ouvimos seu pensamento, aprendemos o amor do pai pela filha:

Jurema, a razão dos seus dias na Terra, estava ali de carne, osso e pele ainda mais escura que a dele, parecia talhada como alguma escultura egípcia em seu pretume irretocável. Da mãe, trouxera os olhos de mel, enormes, como faróis reluzentes, o corpo esguio e o tom morno na voz (SOBRAL, 2021, p.121).

Aqui lemos a inscrição no texto de Cristiane Sobral, ficcionista e poeta, na sua participação na construção de uma cidade onde as vozes negras, a peles negras habitam as casas, percorrem as ruas, os espaços da cidade. E trazem à tona os escurecimentos, além da ternura e força. E revela o seu avesso: o que falta, o que não há num texto que naturalize as diferenças, num país que esconde a sua cor, em séculos de um pensamento hegemônico.

Contra os apagamentos, a luta não está ganha, e o pai no conto sabe disso, e alerta a menina:

– Pretinha do pai, você é o meu orgulho, filha amada, Deus que te abençoe. Vá na proteção de São Jorge e de Nossa Senhora Aparecida e não se esqueça de tudo em que acreditamos, da nossa fé nos orixás. Lembre-

se, onde estiver, da resistência do nosso povo [...] (SOBRAL, 2021, p.122)

E ouvimos a frase que ela repete e que aprendeu com seu pai, Mazinho: “ – Já sei, pai, sou negra, sou mulher, com muito orgulho. Não serei conivente com o preconceito nem com a violência, sou capaz e sempre lutarei pelos meus direitos!” (SOBRAL, 2021, p.122)

É evidente o contraste com espaço da casa de Cândido, na sua casa a falta das referências religiosas das matrizes africanas e de um povo em diáspora. Somos “guerreiros” e “vitoriosos”, diz Mazinho para a filha Jurema no conto “223784”, os números que servirão de aposta no jogo do bicho e que se revelam parte do tecido das relações ancestrais. Na casa dos Abdellah, “pai e mãe espíritas que faziam o evangelho e depois discutiam até dormir” (SOBRAL, 2021, p.97), não há olhos que enxerguem a cor do filho, nem há escuta para o que ele sente, se na casa nem acreditavam em racismo, quanto mais nomear apagamentos ao longo de sua infância e juventude; tudo seria coisa da sua cabeça, como vimos na fala de seu pai. E quando Cândido volta à casa de sua infância, e olha para a parede de seu antigo quarto, além do quadro de Bob Marley, outra coisa não estava na parede branca: o seu sangue. O sangue das surras que levou, a mancha na parede de cada vez que apanhou do pai.

Noto que, em outro conto de *Amar antes que amanheça*, “Amor de algodão”, há paredes manchadas de sangue, mas paredes não de um quarto, e sim, das celas de um presídio. E aí temos a violência de uma prisão, algo em comum com as paredes do quarto de Cândido. Eis o amor da família “que amava com bens materiais e discutível bondade” (SOBRAL, 2021, p.97), nas ironias cortantes do narrador desde as primeiras palavras do conto “Cândido Abdellah Jr.”. Cândido não conheceu, nesse espaço da casa, o que era amor. Mas, no conto “Amor de algodão”, acompanhando os passos de uma mulher trans, Amanda, sabemos que ela “desejava ser amada desesperadamente, desejava ser amado desesperadamente o homem

nela, a mulher nele” (SOBRAL, 2021, p. 67). E, quando acompanha a amiga nas visitas ao presídio, vê “que havia amor naquele lugar horrível, talvez pelo desespero, a pulsão de morte, a agressividade impressa nas paredes manchadas de sangue” (SOBRAL, 2021, p. 67), eis improvável do amor, o sexo, o par amoroso, na violência. Ecos do único contato que Cândido terá com os pais, quando em seu ódio revelado no sonho, verte não o seu sangue, mas o deles: “Percebi que, ao matar meus pais, finalmente tocava e era tocado, renascia de um jeito inesperado” (SOBRAL, 2021, p.103). O sangue que Cândido quer verter dos pais, neste sangue ou sonho, ele tem uma ereção e bate mais e mais: “Aquele gesto inesperado me trouxe um prazer, uma ereção e uma imensa alegria que eu nunca havia experimentado na vida” (SOBRAL, 2021, p.103).

Mas, quando ele é garoto, era dele o sangue, entre quatro paredes, o menino Cândido que apanhava, vulnerável. E também Amanda, do conto “Amor de algodão”, sabe do espaço da intimidade o seu perigo: as “mulheres trans são assassinadas e sofrem violências inimagináveis entre quatro paredes” (SOBRAL, 2021, p. 69). Ela vive exposta ao preconceito do outro. Entretanto, na jaula, na prisão, no espaço que se mostra como é, Amanda sabia negociar: “Na jaula, tudo é comércio” (SOBRAL, 2021, p.69). Na prisão é onde se sabe que a vida e o amor têm que ser negociados. Mas e quando não se sabe, quando o espaço (da casa) promete amor e traz o ódio escondido? Como no quarto de Cândido, que ainda irá aprender a falar sobre isso, e sobre o próprio ódio que nunca viera à tona; ele, menino, apanhava em seu quarto em silêncio. Sua casa, o retrato estranhamente familiar de nossa sociedade, de um racismo que não queria se dar a ver e de uma elite brasileira que se diz superior e benevolente. Lembremos com Darcy Ribeiro:

O aspecto mais perverso do racismo assimilacionista é que ele dá de si uma imagem de maior sociabilidade, quando, de fato, desarma o negro para lutar contra a

pobreza que lhe é imposta, e dissimula as condições de terrível violência a que é submetido. [...]Prevalece, em todo o Brasil, uma expectativa assimilacionista, que leva os brasileiros a supor e desejar que os negros desapareçam pela branquização progressiva. (RIBEIRO, 2014, p. 173)

Ora, o mal-estar de um racismo estrutural que, no Brasil, aparece numa tensão que se quer disfarçada, esse mal-estar clama por mudança, por ver o conflito exposto. Desse perigo de não ver o inimigo, Darcy Ribeiro escreveu como o aspecto perverso do racismo assimilacionista. E, no avesso da dissimulação da violência, evidencia o genocídio negro:

O povo-nação não surge no Brasil da evolução de formas anteriores de sociabilidade, em que grupos humanos se estruturam em classes opostas, mas se conjugam para atender às suas necessidades de sobrevivência e progresso. Surge, isto sim, da concentração de uma força de trabalho escrava, recrutada para servir a propósitos mercantis alheios a ela, através de processos tão violentos de ordenação e repressão que constituíram, de fato, um continuado genocídio e um etnocídio implacável. (RIBEIRO, 2014, p.15)

Considerando as sociedades modernas a partir do século XVII, quando a semente de uma ambição ilimitada levará à exploração crescente da força de trabalho nos séculos XVIII e XIX, limitando o descanso e os prazeres, nos é possível vislumbrar a velocidade, a eficiência de gestos rápidos e uniformes contra o ritmo natural individual. Ora, o choque entre duas culturas, uma, dita Ocidental, buscando, contra o ritmo natural, a eficiência e, a outra, não dita, maldita aos seus olhos e fora do compasso, vai gerar um grande complexo de imagens, desejos e silêncios, cujos rastros figuram em textos literários. O processo de controle sobre o corpo do negro,

de deformação de seus gestos e fala na literatura produzida por brancos, delimitando fronteiras entre o civilizado e o selvagem, traz o bem estar de se percorrer o *outro lado* da fronteira sem despir-se de sua “superioridade” ética e moral. Lembremos da peça *O demônio familiar*, de José de Alencar, comédia em quatro atos que estreia em novembro de 1857 no Teatro Ginásio Dramático: o menino negro, um servo, aparece como o mal dentro da família. E a “abolição da escravatura” será uma forma de expulsar dos lares esse mal e se livrar do menino. A comédia realista, de acordo com João Roberto Faria, “transpunha para o palco a seriedade burguesa, a preocupação com as instituições e a moral” (FARIA, 1987, p.18). De fato, Décio de Almeida Prado afirma no prefácio ao livro de João Roberto Faria *José de Alencar e o teatro* (1987) que Alencar quer modernizar o teatro brasileiro e deseja “reformular ao mesmo tempo a sociedade brasileira, livrando-a de suas taras e contradições ao reafirmar no palco os valores ideais da moral burguesa” (PRADO, 1987 *apud* FARIA, 1987, p.xiv). Desde logo, cabe observar que tal desejo de cura fica patente nas palavras que finalizam o espetáculo e se despedem do espectador – é Eduardo, o jovem senhor da casa, quem convida:

E agora, meus amigos, façamos votos para que o demônio familiar das nossas casas desapareça um dia, deixando o nosso lar doméstico protegido por Deus e por esses anjos tutelares que, sob as formas de mães, de esposas e de irmãs, velarão sobre a felicidade de nossos filhos!... (ALENCAR, 1977, p. 98)

Como chefe de família, Eduardo, na peça de José de Alencar, tem o poder de decidir sobre o espaço de cada um na casa. E mesmo de definir *quem* pertence ao domínio familiar. E, ironicamente, tem o *poder* de exercer “um dos mais belos direitos que tem o homem na nossa sociedade” – “o direito de dar a liberdade” (ALENCAR, 1977, p. 98). A alforria, aí, é quase uma imagem da atitude brasileira de descaso no que se anuncia um

bem. Na verdade, eu diria da peça de Alencar, a questão não é ver Pedro livre, mas ver-se livre de Pedro.

A história de resistência dos escravizados ao longo do século XIX, e dos quilombos e revoltas organizadas contra a escravidão passam ao largo da peça. Significativo que surja a imagem de um “demônio familiar” – identificado *no seio da família*, é percebido como um mal onde se concentrariam todas as culpas; uma vez excluído, a harmonia se instaura. Aqui, a fala de Eduardo:

Os antigos acreditavam que toda a casa era habitada por um demônio familiar, do qual dependia o sossego e a tranquilidade das pessoas que nela viviam. Nós, os brasileiros, realizamos infelizmente esta crença; temos no nosso lar doméstico esse demônio familiar. Quantas vezes não partilha conosco as carícias de nossas mães, os folguedos de nossos irmãos e uma parte das afeições da família! Mas vem um dia, como hoje, em que ele na sua ignorância ou na sua malícia, perturba a paz doméstica; e faz do amor, da amizade, da reputação, de todos esses objetos santos, um jogo de criança. Este demônio familiar de nossas casas, que todos conhecemos, ei-lo. (ALENCAR, 1977, p. 98).

Eis aí a velha fórmula do imaginário sobre o negro: o ignorante, infantil, ou o demoníaco, monstruoso. E cabe ao branco conduzi-lo ou expulsá-lo. Eduardo tenta os dois: “Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem; restituo-o à sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa” (ALENCAR, 1977, p. 98).

No conto de Cristiane Sobral, o pai branco acolhe a criança negra, mas quer que fique do lado de fora o seu “sangue negro que não presta” (SOBRAL, 2021, p.99). Acredita que o filho deveria agir como um branco, e até durante as surras diz: “Hoje você vai apanhar pra aprender a ser branco” (SOBRAL, 2021, p.99). O mesmo pai que, no início do conto, diz

a frase que se repetirá na memória – acolhemos o seu corpo miúdo, seus pais costumavam dizer (SOBRAL, 2021, p.97). Lembrando Nietzsche, fica evidente “a felicidade da ‘pequena superioridade’ que acompanha todo ato de beneficiar, servir, ajudar, distinguir...” (NIETZSCHE, 1998, p.124)

Na peça *O demônio familiar*, acima mencionada (ALENCAR, 1977), o senhor da casa se faz duplamente “generoso”. Por um lado, concede a liberdade, gesto nobilíssimo, alegria suprema e, por outro, corrige, acredita tornar, assim, o homem Pedro bom, dócil... E ainda se faz protetor da santidade do lar, assegura o “*bem-estar*” das mulheres da casa – ou as aprisiona, melhor seria dizer, sob a forma de “anjos tutelares”. É deste modo que, num único gesto, o senhor cria toda uma nova esfera de distanciamento à sua volta, reorganiza, sob outra forma, o esquema ideal, em torno de garantias e certezas.

Interessa ver aí o grito contra os movimentos de apagamento, tornados visíveis e desnaturalizados no conto de Cristiane Sobral. O pai adotivo quer educar a criança, e traz o menino para dentro da família. Num movimento ambíguo, no entanto, às custas do apagamento da identidade da criança – e até com sessões para afastar os carmas de fracassos de seus antepassados:

a família fez questão de que eu frequentasse os atendimentos para reprogramação genética e também visando evitar fracassos cármicos dos meus antepassados pretos (SOBRAL, 2021, p.104).

E Cândido trabalhará sozinho para construir suas identidades. O seu “espelho negro”, seu quadro de Bob Marley na parede do quarto, e as pessoas notáveis a que ele alude no conto, serão suas referências para sobreviver e lutar.

Travessias, ruídos da língua

Homi Bhabha escreve: “o trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com ‘o novo’ que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural” (BHABHA, 1998, p.27). E aponta a importância de renovar o passado, “refigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver” (BHABHA, 1998, p.27).

No conto de Cristiane, nesse *Cândido* sofrendo no espaço da intimidade o preconceito e dor que se repete há séculos, e mesmo assumindo o comportamento do menino bem comportado que queriam dele, há uma transgressão e uma resposta que interrompe, para pensar com Homi Bhabha, essa atuação do presente. O conto foi apresentado pela primeira vez aos leitores na Oficina do *SELCS Brazilian Translation Club*, uma parceria da Universidade de Londres com o Escritório Modelo de Tradução Ana Cristina Cesar/Uerj e a Festa Literária das Periferias. Para essa Oficina, coube a mim a tradução do conto para o inglês, pensando a tradução intercultural, a partir dos anos de pesquisa junto ao Centro de Estudos Interculturais do Escritório Modelo de Tradução Ana Cristina Cesar, coordenado por Maria Aparecida Andrade Salgueiro. Na Oficina, na conversa com Cristiane Sobral, a autora revelou que quis fugir do *script* que se espera das vidas negras, de virar o marginal, assassino, parte de um imaginário de uma branquitude. O nome *Cândido*, lembrou Ana Claudia Suriani, em sua apresentação teórica na Oficina, vem do branco, alvo, e apontou que é o mesmo nome do capataz no famoso conto de Machado de Assis, “Pai contra mãe” – Machado em sua ironia de apontar as tensões entre nome e personagem.

A narrativa de *Cândido* inicia com o menino que é nascido de pai e mãe desconhecidos. Antes de saber de sua adoção, é isso que aprendemos, sua origem, uma fenda. O corpo de uma história que não nos é dado saber,

mas, ao mesmo tempo, o corpo de uma história que conhecemos, apesar das tentativas de apagamentos, de embranquecimentos da história, ela grita cada vez mais, a travessia da diáspora, as migrações, as violências do partir sem trazer nada consigo. Traz, no entanto, a língua, as relíquias da cultura de uma ancestralidade que precisará de chão, tempo e luta para se reunir em vestígios de tantos naufragos que se revelam combatentes.

Ele, Cândido, apesar do nome, é mancha, resto, resquício, corpo que vinga chegar à outra margem. E convoquemos o tempo dessa escuta, como leitores no caminho para o outro, façamos a pergunta: esse menino quantas vezes ouviu seu nome? Ele ao longo dos anos a ouvir candura, nesse corresponder ao alvo, puro, cândido, ele cresce em contornos da palavra de outros que o nomeiam. Mas há algo nele que quer dizer, e deseja operar diferenças e dizer o próprio movimento, arriscar as próprias palavras. E irá buscar referências na construção de identidades já em outra travessia, não mais abandono, mas de esperança e luta.

Não apenas crescer com esse nome, mas ouvir dos pais adotivos a frase que podemos imaginar, como se dissessem, a cada vez, *acolhemos o seu corpo miúdo* (Cf. SOBRAL, 2021, p.97). Ora, se paramos para ouvir na repetição, essa frase é um peso muito grande para um menino. No tempo da tradução, no tráfego de sons, ruídos, gestos, ficou cada vez mais em evidência que havia no conto frases que se repetem na cabeça de Cândido. E essa frase aparece no primeiro parágrafo e a conhecemos assim: “Os meus pais costumavam dizer que acolheram meu corpo miúdo [...]” (SOBRAL, 2021, p.97). No movimento de tradução, ao buscar a palavra, apareceu o arranhado desse ato, sua passividade, e busquei *received* como acolher, termo que aparece no contexto de artigos originais sobre travessias, imigrantes, em língua inglesa – e há a passividade do gesto na palavra e, ao mesmo tempo, um ato que se anuncia benfazejo. Assim, “*We received your tiny body, my parents used to say*”, e aqui ainda inverte a ordem da frase, para que ela ficasse em evidência. É possível notar que o objetivo

dessa escolha foi destacar o tempo de escuta do menino; ele ouvindo o dito pelos pais. E essa seria a frase que iria me nortear na tradução, ou melhor, a frase que me conectou no tempo do afeto, da ferida, para que eu pudesse seguir na escuta desse menino, e desse narrador adulto que mais à frente irá nos surpreender – no inquietante e perturbador jogo de pistas e despistes de Cristiane Sobral, num mover-se dialético entre o bem e o mal. Frase que diz acolher e, ao mesmo tempo, aponta o abandono. E aponta o corpo miúdo (enquanto os meninos, e as meninas gostariam de ouvir de sua força, e desejam ser fortes). Foi importante notar o arranhado dessa frase no texto, esse acolher como um bem que se grita aos quatro ventos, e, mais terrível, ao próprio menino que recebeu essa acolhida. A ênfase estaria no gesto, *como somos bons*. Porém, acolher seria uma ação, e não um dizer. Entre o bem e o mal, esse o resíduo que a frase me trouxe no movimento de tradução, nesse demorar-se, ver o que resta, vestígios, rasgos do que se conta, e uma inquietude nesse acolher.

Esse devir da língua, a tradução do mundo em constante devir. Os ruídos da língua. Os rumores na casa. A tarefa do tradutor às voltas com tempos diversos que se chocam e resíduos e pregas, não mais a casca que se encaixa em torno da fruta. Agora cacos, impossibilidades, e lembrar com Benjamin o que sobrevive, esse sobreviver na língua, despedir-se. Na tarefa do tradutor ou “tarefa-renúncia do tradutor”, como no título da tradução do ensaio de Benjamin por Susana Kampff Lages:

a relação do conteúdo com a língua é completamente diversa no original e na tradução. Pois, se no original eles formam uma certa unidade, como a casca com o fruto, na tradução, a língua recobre seu conteúdo em amplas pregas, como um manto real. Pois ela significa uma língua mais elevada do que ela própria é, permanecendo com isso inadequada a seu próprio conteúdo – grandiosa e estranha. (BENJAMIN, 2008, p. 73-74)

E aí, minha abertura para entrar na corrente do conto: perceber a dor. Ela que virá mais adiante no conto, em vários momentos, e o mais pungente: quando ele apanhava em seu quarto. Adulto, o Cândido retorna a casa e não vê a mancha do seu sangue nas paredes: “Procurei vestígios do meu sangue na parede, não havia, claro” (SOBRAL, 2021, p.102).

Podemos pensar as várias camadas de sangue, e o sangue que não está no quarto. E me pergunto se o leitor vê o sangue na parede ou não. E, na tradução, nesse movimento de ler na escuta, e nesse pensar intercultural, se fazer perguntas, nesse movimento de escuta, escavação, você encontra o sangue, você trafega num lugar com todos esses ruídos. E ouve. E há um naufrágio. É aí que começamos. Essa possibilidade de escutar o texto no registro dos que não têm casa, uma memória coletiva dos que foram empurrados para as margens.

No conto de Cristiane Sobral, a cortante ironia a dizer as coisas do dia a dia, e trazer lado a lado bem e mal. E Cândido, em sua busca por identidades, no processo de análise outro espaço se revela, e também o ódio, a fúria que não mais se esconde, mas estava perdida, e é preciso resgatar. Aparece no sonho – e é nomeado na sessão de terapia que Cândido frequenta.

O espaço do quarto, no conto de Sobral, e, depois, o espaço da análise: no consultório se diz o impronunciável, e se revela o incômodo, submerge o que estava quieto, os restos, na travessia. E neste falar, na narrativa, novos significantes. Cândido em seu desejo de identidades, de se reescrever (com o ódio, sim, e com o amor na escuta na terapia). Há os pais brancos, mas a analista também é branca, motivo de ódio inicial, mas ali o espaço “sagrado” da análise acontece (SOBRAL, 2021, p.105). E as ondas devolvem o que está agora nas margens, o corpo da criança – de novo o naufrágio. E no lugar, agora, o corpo dos pais assassinados em sonho, e Cândido se sentiu “livre como nunca” mas é difícil falar, acordou com “um aperto no coração, suave muito, quase não conseguia respirar” (SOBRAL,

2021, p.104). A terapeuta o acalma, “quero dizer que está tudo bem, tudo certo. Pode respirar aliviado” (SOBRAL, 2021, p.104).

E esse Cândido a cada dia “mais perto de si mesmo” (SOBRAL, 2021, p.104) – e esse Cândido coletivo – e singular, no seu rasgo de solidão – pode respirar, e todos que vêm com ele, a travessia de séculos, e os apagamentos, em sua dor, a *cada vez, essa mancha de sangue na parede*. “Expressar raiva, fúria e ódio, considerando tudo o que você passou, mesmo em um sonho ruim, é sinal de que você está cada dia mais perto de si mesmo” (SOBRAL, 2021, p.104). Entre o bem e o mal, no conto, todos são convocados na iteração do corpo em performance.

Ele nasceu de novo, e continua a nascer, como esse algo novo que deve surgir na esfera privada do lar, na adoção, e se revela em momentos do “estranho”, e o que deveria permanecer oculto ao longo de séculos, em nossa sociedade brasileira, que “acolhe” e, como disse Cristiane Sobral durante o encontro, na discussão da tradução da Oficina, e recordo: sim, você diz “acolhi a criança e se sente bom para o outro, aos olhos do outro”. Ora, há uma crueldade neste dizer benevolente e, também, algo que pede: você tem que ser grato. E é muito próximo do que a sociedade brasileira faz ao perpetuar um dizer que embranquece, e ordena: não diga, não revele o que deve permanecer oculto, e agradeça, ainda. O esquecimento do que está ali, em distinções entre esferas privada e pública que, no entanto, se comunicam (o Cândido sofre no espaço da casa e nos espaços da cidade).

Cândido já adulto, médico neurocirurgião, entra no processo de análise na terapia, lugar onde tudo pode ser dito, e se não teve o tempo do luto, o trabalho do luto, ele vive a revolta da melancolia, mas na terapia as palavras impronunciáveis têm o seu lugar. Suas identidades plurais, sua identidade em devir. Diferente do luto, na melancolia, escreve Freud, há “uma identificação do ego com o objeto abandonado”, fica-se colado ao que se perdeu e há a revolta contra a perda. Em vez do trabalho de luto para dar conta do objeto perdido, lemos, em seu ensaio que, na melancolia,

não podemos discernir com clareza o que se perdeu e com razão podemos supor que o doente também não é capaz de compreender conscientemente o que ele perdeu. Poderia ser também esse o caso de quando o doente conhece qual é a perda que ocasionou a melancolia, na medida em que de fato sabe quem ele perdeu, mas não o que perdeu nele [no objeto] (FREUD, 2011, p.29).

E “o complexo melancólico se comporta como uma ferida aberta” (FREUD, 2011, p.35). Com Freud, em *Luto e Melancolia* (2011), ainda que essa atitude se oponha ao trabalho de luto, de algum modo existe ali também um “trabalho”. Daí a importância de ouvir esse trabalho, essa revolta, em vez de silenciar a dor, como é tendência nas sociedades modernas e contemporâneas, onde o imperativo é abafar o espaço e o tempo para o grito.

Esse ir até a outra margem como sobrevivência. E, nas margens, os restos, o que sobrou ou é devolvido pelas ondas. E o menino que sobrevive. E o menino, os meninos e meninas na diáspora, os que sobreviveram. Penso no menino que perambulava pelas ruas e é trazido para o interior da casa, e dentro da casa o seu quarto, onde era o espaço de paz, mas também onde mais apanhava do pai (SOBRAL, 2021, p.102). No sonho, Cândido tinha as chaves e entra na casa, volta ao quarto, às paredes brancas. O que não há no quarto: não há a mancha de sangue na parede, o seu sangue. Não está o quadro do Bob Marley, essa tinta do quadro também não está. O quarto branco sem cicatriz e sem a pintura, o quadro. E as frases que ouvia desde criança surgem na casa. E ouvimos, com Cândido, o som das frases que reverberam:

Estar novamente dentro da casa, era abrir essa caixa de lembranças. Saí da sala e fui direto para o meu quarto. A casa parecia mal assombrada, o único lugar de paz costumava ser o meu quarto, mas também foi ali onde eu mais apanhei (SOBRAL, 2021, p.102).

Como se cumprir o luto? Quando não há espaço ou tempo ou reconhecimento? Lembro do fantasma em *Amada, Beloved* (1987), de Toni Morrison, dizendo numa língua de fragmentos o que não deveria ser dito. E os rumores da casa. A mãe que matou seu bebê para que não fosse levado pelos que os queriam escravizar, um terrível ato de amor, vingar esse amor. Sethe, fugindo da plantação para o número 124 da Bluestone Road, o território livre. Acompanhada do que sobra desse gesto, o fantasma de Amada que habitará a casa. O que deveria ter permanecido oculto, mas vem à luz. Nesse que se revela familiar e estranho, o *unheimlich* de Freud, que é visitado por Bhabha (1998) quando assinala em *Amada* as vozes que habitam a casa. Escreve Homi Bhabha:

em casas murmurantes como o número 124 da Bluestone Road, ouviremos a linguagem indecifrável dos negros mortos e raivosos, a voz da *Amada* de Toni Morrison, “os pensamentos das mulheres do 124, pensamentos impronunciáveis, não-pronunciados” (BHABHA, 1998, p.30).

Na raiva, a vontade de ser amada da fantasma, do fantasma na casa, exigência diferente das exortações de Baby Suggs em sua vocação de curar as feridas na sua comunidade de livres, em suas idas à Clareira escondida na mata, no ritual do cuidado, para o amor:

“Vocês têm de amar seu rosto, vocês! E mais: eles não gostam de nossa boca. Lá fora, irão quebrá-la e quebrá-la de novo. Jamais vão dar atenção às palavras e aos gritos que saem dela. O que colocamos dentro dela para nutrir nosso corpo será arrancado e substituído por restos. Não, eles não gostam de nossa boca. Estou falando de carne. Carne que precisa ser amada. Pés que precisam descansar e dançar” (MORRISON, 2007, p.107).

Cândido, de Cristiane Sobral, no entre-lugar de seu presente, traz as dores das memórias da diáspora, e as dores de futuros projetados para fora de suas identidades possíveis. O perder-se de seus pais, e também o trauma coletivo das crianças negras que não puderam *ser* filhos, e o luto sem escuta na vida social, esse trauma das mães negras impedidas de serem mães de seus filhos e que não puderam viver esse luto. Darcy Ribeiro lembra que as crianças nascidas livres eram abandonadas na estrada pelos senhores, já que não teriam serventia:

Depois da primeira lei abolicionista – a Lei do Ventre Livre, que liberta o filho da negra escrava –, nas áreas de maior concentração da escravaria, os fazendeiros mandavam abandonar, nas estradas e nas vilas próximas, as crias de suas negras que, já não sendo coisas suas, não se sentiam mais na obrigação de alimentar. Nos anos seguintes à Lei do Ventre Livre (1871), fundaram-se nas vilas e cidades do estado de São Paulo dezenas de asilos para acolher essas crianças, atiradas fora pelos fazendeiros. (RIBEIRO, 2014, p. 178)

Ora, esse abandono se repete ao longo de séculos entre nós, nas formas de uma abolição que deixou à míngua as mulheres e homens escravizados, e que ao longo das décadas condena não só ao abandono mas à morte – as crianças pretas, em casa ou na rua, a caminho da escola, na barriga da mãe.

Rumores na casa, riscando a cidade

Cândido, esse peso de ter passado por tanto, traz fatos de memórias coletivas, na intimidade da casa, e ele, Cândido, se move em relação a todos que lutaram abrindo caminhos para que ele também pudesse respirar agora. Malcom X, Luís Gama, Lélia Gonzalez aparecem como suas referências

na narrativa. A sua fúria, porém, é algo difícil de nomear. A primeira respiração, o primeiro fôlego que ele toma é para um gesto assassino: matar os pais. “Respirei fundo para tomar fôlego e bati mais, mais” (SOBRAL, 2021, p.103). No entanto, o menino Cândido de suas memórias, o menino que entrou desmaiado nos braços do vizinho que o confundiu com um ladrão no seu quintal quando ele foi brincar com o seu filho, e ele tinha doze, treze anos, esse menino que chegou desmaiado, sem ar, pelo tiro, pelo engano, “não reconheci direito”, diz o vizinho, e Cândido ainda levou bronca depois da quase tragédia. Dele, lemos: “Na ocasião, ninguém fez nada. Ficou por isso mesmo. Ainda levei bronca” (SOBRAL, 2021, p.102). E, antes disso, no início do conto, o Cândido menino que perambulava pelas ruas do mercado e termina “acolhido” na casa dos pais brancos, a mesma casa a que ele voltará adulto, o mesmo quarto, onde em meio aos objetos falta aquela única peça: o quadro de Bob Marley, o seu “espelho negro”. E se ele não fez nada de errado antes foi porque “aquele que meus pais mais odiavam me salvou” (SOBRAL, 2021, p.102). O Bob Marley o ensinou a amar: “aprendi nas entrelinhas dos meus estudos médicos: ele era um virologista, com sua filosofia acreditava que poderia curar o ódio e o racismo com a música” (SOBRAL, 2021, p.102). Lembremos: *Amar antes que amanheça*, o título dessa obra de Cristiane Sobral.

E é na noite da casa que somos lançados juntos com Cândido no lugar fronteiro de seu quarto da infância. De paz e de surras. O que de fato aconteceu, saberemos depois, na sessão de análise, até que ponto chegou a sua fúria. Por algum motivo ele chega atrasado no consultório da terapeuta, após a noite de seu crime, e será que ele aconteceu? Ele constrói sua fala nas sessões de terapia e ensaia dizer o impronunciável, ali ele pode falar. E é o caminho para liberar também o fardo da culpa, a “culpa carregada”. Como um *Candide* negro, em sua ingenuidade, ele seguira a cartilha do que queriam para ele, um menino negro educado pelos brancos, brancos despreparados para isso e imersos em seus pensamentos religiosos, pais que

“faziam o Evangelho e depois discutiam até dormir” (SOBRAL, 2021, p.97). E Cândido a cada dia começa a apreender o mundo, e é somente adulto que seu ódio vem à tona, e por um momento faz o seu céu no inferno do mundo branco, como dizem os versos do poeta jamaicano estadunidense Claude McKay (1889-1948), “*my heaven in the white world’s hell*”². Ecos se ouvem entre as vozes diaspóricas que falam do ódio, o ódio também como um despertar, num poema como *The white city* – que reescreve a cidade e desnaturaliza o programa de progresso que não o inclui no espaço desta *mighty city*, cidade branca, e poderosa.

Na terapia, novos significantes, na narrativa, esse tecido que se tece outro. Das pistas de um jogo a que Cristiane Sobral lança ao leitor, elementos do sonho.

Quando Cândido diz voltar à casa dos pais ele tem a chave e, se não tivesse arrombaria a porta, ele vê o taco de golfe, esporte que praticou – e que lhe rendeu prêmios – porque era o esporte dos brancos e era o desejo dos pais, e anuncia seu ódio, diz: “quem fez sangrar também iria sangrar” (SOBRAL, 2021, p.102). Ele mata os pais, o sangue jorrando como nas cirurgias que ele fazia em sua profissão de médico, as carnes dos açougues, o açougue do bairro (e nos perguntamos sobre mercado onde ele foi encontrado aos três anos), o sono profundo dos pais, “estavam em silêncio como eu tive que ficar todas as vezes em que apanhei” (SOBRAL, 2021, p.103). No conto, pistas, um jogo. E a revolta de Cândido se revela um sonho apenas na sessão de análise, onde ele chega atrasado. O leitor até então vai à análise com um assassino, e a desculpa que Cândido dá à terapeuta pelo atraso nesse dia ainda o incrimina diante do leitor ao mesmo tempo em que abre para a dúvida do que teria acontecido.

– Boa tarde, doutor Cândido, tudo bem?

– Tudo bem, doutora Gabriela, e com a senhora?

2 “meu céu no inferno do mundo branco” (McKAY, 1998, p.497). Tradução minha.

- Percebi que você atrasou hoje, isso é raro. Aconteceu alguma coisa?
- Desculpa, é que acordei assustado. Nossa, tive um pesadelo terrível, sei lá, uma visão, podemos falar sobre isso? (SOBRAL, 2021, p.104)

Cristiane Sobral, em seu amor pelos personagens, nesse não julgar, avança em terrenos difíceis, subterrâneos, e diz o impronunciável. Com Cândido, somos livres para nomear o ódio e a revolta em seu corpo por séculos de sangue derramado, a violência que anuncia, por ele e por todos antes dele. E depois dele, nessa ferida do presente. Voltar à mancha de sangue na parede; escavar no branco as camadas de sangue de tempos diversos, no espaço diaspórico, neste sangue que se derrama ainda hoje; dizer o quarto, a casa, o bairro nas cidades sem lugar seguro para as identidades negras, para sua identidade, para crescer. O quarto, a barriga da mãe, a camisa do colégio.

E diz também o “espelho negro” de Cândido, Bob Marley, a pintura da infância, a tinta. E diz e risca a cidade e se inscreve, na fala, na escrita, ali o espaço que se abre. Na escrita, também o espaço para que algo apareça que você não diria se não começasse a caminhar sobre o papel. Nova travessia, a partir de uma construção, identidades, escurecimentos. E Cândido pode, sim, brilhar, e com manchas, ele deve brilhar, não branco ou puro, mas intenso, noite.

Referências

ALENCAR, José de. *O Demônio Familiar*. In: _____. ALENCAR, J. de. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: SNT: MEC: DAC/FUNARTE, 1977, v. 2, p.41-98.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Edição e Tradução de João Barrento. In: _____. *Linguagem, tradução, literatura* (filosofia, teoria e crítica). Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 87-100.

_____. A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages.

In: BRANCO, Lucia Castello. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008, p.66-81.

BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global, 2014.

_____. *O Processo civilizatório: estudos de antropologia da civilização; etapas da evolução sociocultural*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o Teatro*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

FUENTES, Susana Carneiro. *Os demônios familiares da leitura*. 2001. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro ILE/UERJ, Rio de Janeiro, 2001.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. O “Estranho”. In: _____. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Tradução de José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1988. v.17, p.233-73.

MORRISON, Toni. *Amada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

McKAY, Claude. Poems. In: MULLANE, D. (org.) *Crossing the Danger Water: three hundred years of African-American Writing*. Edited and with Introduction by Deirdre Mullane. New York: Anchor Book, 1993.

p.491-498.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SOBRAL, Cristiane. *Amar antes que amanheça*. Rio de Janeiro: Malê, 2021.

Crossings: spaces of the house and black lives

Abstract: This study, triggered out by the reading and translation process into English of the short story 'Cândido Abdellah Jr.' by Cristiane Sobral (SOBRAL, 2021), aims at analyzing the space of the house as a space of good and evil, noticing aspects of intimacy and identities portrayed in Sobral's short story. Considering, as well, questions of whiteness and the literary imagination in its casting the black man or black child out of intimacy: a gesture trying to erase singularities and differences, so to impose a superiority that reassures territories. Prejudices and punishments that have been a constant in the history of Brazilian social imagination pervades Sobral's short story, still, in a movement of giving clues, the author surprises the readers with new outcomes for Cândido, the main character in the story. In a comparative and intercultural perspective, translation has been a path to dialogue with temporalities of a diaspora, times and voices that emerge when listening to the potential noises of the text.

Keywords: Being black. Identities. Intercultural translation.

Recebido em: 19/08/2021

Aceito em: 17/09/2021

Narração, resistência e sentido em Hannah Arendt e Gilles Deleuze¹

Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal²

Adso Eduardo Gutiérrez Espinoza³

Tradução: Ana Isabel Guimarães Borges⁴

Resumo: Realiza-se neste trabalho uma comparação das posições de Hannah Arendt e Gilles Deleuze em relação à importância da narratividade como meio para resistir e dar sentido à vida humana. Tanto Hannah Arendt quanto Gilles Deleuze sustentariam que o exercício da escrita é um meio para resistir ao totalitarismo e à banalidade do mal, nos termos da filósofa judia e alemã; ou uma maneira de clinicar em uma sociedade doente que procura asfixiar qualquer tipo de vitalismo individual, nas palavras de Gilles Deleuze.

Palavras-chave: Narratividade. Compreensão. Clínica. Sentido. Resistência.

O exercício da escrita como meio para resistir ao totalitarismo⁵ e à banalidade do mal⁶ ou como um modo de clinicar uma

1 O original deste artigo foi publicado por primeira vez em espanhol em *Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*, núm. 23, enero-junio 2019, año 12, Universidad de Guanajuato, México, pp. 171-185, ISSN 2448-7295, DOI: <https://doi.org/10.15174/rv.v0i23.411>, com o título: "Narración, resistencia y sentido en Hannah Arendt y Gilles Deleuze". A tradução ao português apresentada aqui é de Ana Isabel Guimarães Borges.

2 Pós-doutorado na Universidade de Paris I Pantheon Sorbonne. Doutor em Estudos Latino-Americanos pela Universidade Nacional Autónoma do México. Professor-pesquisador da Universidade Autónoma do Estado do México. Contato: rosarioperezbernal7@gmail.com

3 Doutoranda em Crítica da Cultura e Criação Artística pela Universidade Autónoma do Estado do México. Escritor e colunista. Contato: aedguties@gmail.com

4 Professora Adjunta de Literatura Espanhola na Universidade Federal Fluminense e tradutora literária. Graduada em Ciências Sociais pela Universidade de Costa Rica e Doutora em Letras Neolatinas (Estudos Literários, Literaturas Hispânicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

5 Hannah Arendt entende o *totalitarismo* como a eclipse da política; como a destruição das condições e da capacidade de agir, assim como da mera possibilidade da diversidade humana, do juízo e da razão. O totalitarismo – agrega – é a epitome do colapso da sociedade e das relações sociais: trata-se de um processo de dissolução universal que substitui o Estado em nome do *movimento* totalitário em si, da sua ideologia e do seu regime de terror. (Cf. RENSMANN, 2014).

6 A tese da *banalidade do mal* sustenta que as pessoas comuns, influenciadas por motivações triviais, ordinárias e egoístas podem, apesar de tudo, converter-se em cúmplice de ações malvadas. Arendt rejeita a noção de que a maldade necessariamente pressupõe intenções monstruosas. (Cf. MAHONY, 2018: 49).

sociedade doente, cujo propósito é asfixiar qualquer tipo de vitalismo individual, é uma ideia que une Hannah Arendt (Hannover, 1906 – Nova Iorque, 1975) e Gilles Deleuze (Paris, 1925 – 1995). Os dois filósofos detectam os limites da teoria e da filosofia e compreendem que a literatura é uma forma de conhecimento que pode ir além e explicar o mundo depois de Auschwitz.

Para quem exerce a crítica literária é muito interessante constatar que dois filósofos reconhecem o papel primordial da arte literária como ferramenta para apreender a realidade e partem dela para construir suas posições teóricas. O propósito deste trabalho é comparar as ideias da filósofa judia alemã e as do pensador francês sobre a importância da literatura como meio para resistir e dar sentido à vida humana.

Literatura: narratividade e corpo sem órgãos

Arendt explica a atividade de *narrar* como um exercício de compreensão política. Contar uma história demanda dinamismo e criatividade, disposições opostas ao estatismo intelectual oferecido pela teoria. Um relato pressupõe necessariamente a ideia de comunidade, pois envolve um narrador, um protagonista e uma audiência. Nesse sentido, a narração determina uma das ideias-chave do pensamento arendtiano: o livre pensamento só é possível na presença de outros, em uma comunidade, mais do que na silenciosa meditação teórica (SWIFT, 2006).

Assim, Arendt opõe-se ferreamente à codificação que as teorias tentam impor à história. A ação revolucionária não pode ser predita nem prefigurada. A narração, pelo contrário, só é possível depois dos acontecimentos: privilegiar a narração sobre a teoria é permitir que a narração se desenvolva com espontaneidade e sem expectativas.

Em *A condição humana* (2016), Arendt explica que, por ser limitada dita condição, ela permite que o sujeito seja narrável. O protagonista,

contudo, não pode contar sua história, já que esta só se completa com a morte. A comunidade é testemunha da vida completa do indivíduo e é quem pode expressar seu sentido. Somos, portanto, dependentes uns dos outros, da percepção destes sobre o que nos distingue e sobre o que é inacessível para nós.

Para Arendt, a função da narrativa com respeito à ação é que, através da arte e dos relatos, a ação dos membros de uma comunidade pode ser conhecida, entendida em seu significado pelo grupo. O sujeito age apenas sob uma ilusão ideológica: só a comunidade pode outorgar sentido pleno à ação do herói.

No mundo moderno, a filosofia desacredita que as ações dos indivíduos tenham sentido em si mesmas e prefere pensar em forças impessoais que as controlam. Para Arendt, essa visão platônica tornou-se atualmente normativa, postura que a filósofa rejeita com veemência.

Na modernidade, – agrega – o trabalho invadiu a esfera do público de tal modo que o indivíduo se encontra entre dois polos: o trabalho e o consumo. A metade do tempo é ocupada em produzir o dinheiro que se gastará na outra metade. Desse modo, a biologia e o metabolismo do indivíduo se veem reduzidos a essas duas atividades, convertendo-o em prisioneiro de si, pois a vida em comunidade fica cancelada (ARENDRT, 2016).

Ante essa perspectiva, a arte é o último produto da atividade humana que se mantém diferente do trabalho; o último objeto que não produz comodidade. A arte abre a possibilidade de imaginar diferentes modos de viver cujo predicado não seja a solidão, a infelicidade e a completa consumação do esforço físico do indivíduo. A obra de arte se distingue pela durabilidade e opõe-se ao ciclo de trabalho-consumo. Os relatos tomam a ação como matéria prima para dar-lhe durabilidade e permanência na memória (2016, p. 184-191).

A convergência de Hannah Arendt e Gilles Deleuze, nesse ponto,

torna-se patente através do conceito de *corpo sem órgãos* (CsO) que, em termos gerais, consiste nessa possibilidade de sair da molaridade, de permitir que a singularidade possa manifestar suas potências se atrever-se a seguir as linhas de fuga que estas traçariam. O CsO envolve assumir que não há seres acabados, nem definidos de uma vez por todas por alguma doutrina filosófica ou teológica, mas sim que eles existem em constante composição e recomposição, e que a última palavra sobre uma pessoa só pode ser dita depois da sua morte. A vida, para Deleuze, é imanência⁷ e o ser, *haecceidade*, ou seja, singularidade impessoal em incessante reestruturação. Um sujeito em devir é um nômade, já que se *desterritorializa* e *reterritorializa* sem cessar. Não para, não se estabelece, não enraíza. Isso não significa que esteja mudando de domicílio, mas expressa uma atitude vital, aberta, franca, expansiva, capaz de deixar-se surpreender e de seguir com assombro os caminhos difíceis, as variações, os novos afetos que descobre em si e no ambiente.

A ideia de CsO traz consigo a de linha de fuga,⁸ que é uma supressão definitiva do molar. O desencadeamento de uma linha de fuga implica que o molar foi submetido à crítica e, como resultado, está socavado. Na mesma ordem de ideias, um CsO encontra-se em um desdobramento intenso das suas máximas potencialidades. O feto é o exemplo por excelência para Deleuze, já que passa por múltiplas mutações que o assimilam a outras espécies, acentuando sua indefinição e que o violentam com uma intensidade tal que um corpo adulto provavelmente não o suportaria. O CsO é aquele corpo capaz de possuir a plasticidade para anular a

7 A imanência é entendida por Deleuze como algo não determinado por nenhum princípio exterior, transcendente ou alheio a sua situação ou agir concretos. Para Ferrater Mora, uma atividade é imanente a um agente “cuando permanece dentro del agente en el sentido de que tiene en el agente su propio fin” (FERRATER, 1981 p. 1703).

8 Para Deleuze e Guattari, os fenômenos e os entes podem ser explicados a partir de três linhas: as molares, as moleculares e as de fuga. As linhas molares são essas estruturas que se tornaram asfixiantes e não permitem que o grupo social evolua para novas possibilidades; usualmente o molar se identifica com o institucionalizado. As linhas moleculares, por sua vez, produzem certa erosão no molar, o socavam, mas não têm força suficiente para destruí-lo; e as linhas de fuga, ao contrário, explodem definitivamente o molar, dando passo a desterritorializações que abrirão novas possibilidades de organização do caos.

predeterminação – muitas vezes cultural – das suas funções e poder assim assumir outras modalidades de ação, acoplamento ou articulação.

Nessa ordem de ideias, o conceito de CsO converge com a ideia da arte como possibilidade de sair do circuito produção–consumo através da narratividade. Esse circuito isola e aliena o indivíduo, impedindo-lhe o contato consigo mesmo e com as suas necessidades. Do mesmo modo, impede toda possibilidade de que o sujeito se integre na comunidade e, portanto, abre a porta para o totalitarismo. Recordemos que os sistemas totalitários privam a personalidade humana de qualquer condição que lhe permita exercer sua liberdade ou manifestar espontaneidade.

A civilização ocidental, por conseguinte, encontra-se ainda hoje na antessala do totalitarismo. E a arte, a possibilidade de narrar, o exercício da imaginação são os poucos meios com os quais contamos para evitar uma nova tragédia.

Literatura: compreensão e clínica

A recompensa por relatar histórias – diz Hannah Arendt – é poder deixá-las ir (ARENDR 2008, p. 105). Arendt afirma também que escreve para *compreender* e a compreensão envolve alcançar o ponto equidistante entre razão e sentimento para julgar um acontecimento. Isso só é possível mediante uma faculdade: a da imaginação, que permite tomar distância do fato, vê-lo em perspectiva, com desapego, para poder narrá-lo e, através desse acômodo do acontecimento em uma história, obter uma bússola para nos orientarmos no mundo (ARENDR, 2005).

Para explicar a imaginação como fonte da atividade estético-literária, Hannah Arendt recorre a Kant que, na *Crítica do Juízo*, especifica que o tema da beleza está estreitamente ligado ao social, pois o interesse pelo belo só pode acontecer em comunidade. A experiência estética parte do indivíduo, mas, o torna partícipe do grupo social ao querer comparti-la com

os demais.

Tanto para Kant quanto para Arendt, os objetos artísticos e juízos estéticos mostram o que uma determinada sociedade é, ao mesmo tempo em que desvelam o homem como um ente social. Nesse sentido, a imaginação tem um papel primordial na apreciação da obra de arte e na definição da identidade social: nos permite pensar (ou imaginar) como é o mundo desde a perspectiva do outro. Para Arendt, a imaginação é, portanto, inerente à empatia. Para Kant, ao emitirmos juízos estéticos estamos na possibilidade de superar o que é mais privado e incomunicável da nossa experiência do mundo (Cf. SWIFT, 2009).

Kant assevera que enquanto estivermos presos ao sensorial ao emitir um juízo, este não será estético: é preciso que nos desapeguemos do fato para extrair a quintessência do mesmo e alcançar a experiência do belo. Trata-se de chegar a um estado *estático, desinteressado*, mediante o poder da imaginação. A imaginação nos coloca em um estado de suspensão em relação ao temporal, ao corporal, ao espacial, para permitir-nos pensar desde uma perspectiva mais geral.

A imaginação nos leva para fora de nós e dos nossos *petits affaires personnels*;⁹ nos coloca por cima dos nossos juízos parciais e das nossas motivações, permitindo-nos uma atitude desinteressada para com a beleza. Para Arendt, esse estado desinteressado nos insere na comunidade. Superamos o privado, o subjetivo, o natural para aceder a uma experiência estética que une a comunidade em uma cultura em comum. Assim, a narração, o exercício literário é colocado por Hannah Arendt como o cimento da comunidade. Trata-se de uma ação que permite à *polis* dispor os eventos acontecidos nela e dar conta do seu lugar e sentido no mundo.

Em síntese, a narração oferece a possibilidade de unir passado e futuro, transformando-se em um meio de transitar de modo significativo

9 Assim denomina Deleuze o romance moderno falido (cf. DELEUZE; PARNET, 1996).

entre estes dois pontos.

By bringing to light the human, political character of events, stories invite us to acknowledge the past as something which is part of our own world and for which responsibility needs to be assumed. Yet, they also liberate us from its grasp by kindling the awareness that it could have been otherwise and that is therefore possible to create anew and differently (MROVLJE, 2014, p. 84)¹⁰

A conclusão similar chega o filósofo francês Gilles Deleuze que, em obras como *Kafka. Por uma literatura menor*, ou *Crítica e clínica*, expressa seu interesse pela palavra literária como um mecanismo para conservar ou reestabelecer a saúde de um grupo social.

A escrita é um exercício no qual o autor constrói pontes para entender e dispor, ainda que seja um pouco, com o fim de delimitar o caos, aquilo que é incompreensível e incerto para o ser humano (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 202). De modo equiparável ao cientista ou ao filósofo, o artista traça planos no caos procurando outorgar-lhe um sentido. No processo artístico, o escritor enfrenta a desordem e sente o peso da sua própria indefensabilidade, mas coleta sensações que integram a sua arte como matéria de saúde. A literatura é uma composição *caoidea*: é um caos composto e de certo modo organizado que se tornou sensível. Um texto literário feito de certas construções sintáticas, certos personagens que funcionam de um modo ou de outro, espaços e tempo indicados tem a potência de gerar novas experiências, prazerosas ou não, que confrontem o indivíduo.

10 Ao trazer à luz o caráter humano e político dos acontecimentos, as histórias nos convidam a reconhecer o passado como algo que faz parte do nosso próprio mundo e pelo qual é preciso assumir responsabilidades. No entanto, eles também nos libertam de suas garras, despertando a consciência de que poderia ter sido de outra forma e que, portanto, é possível criar de maneira nova e diferente (MROVLJE, 2014, p. 84). (tradução da autora)

A literatura comunica e constrói um diálogo nascido do próprio escritor: ele se desprende de si e dialoga, primeiro consigo mesmo e depois com seus leitores, através da obra literária, lançando mão dos elementos poéticos que tem ao seu alcance: os próprios personagens e a maneira de enunciar ou transformar a linguagem. Estes desprendimentos dialógicos – para Deleuze (1996) – funcionam de maneira binária: são singularidades que representam um coletivo, formando assim um jogo de dobras que se esticam ou se retraem. Em consequência, o singular se estende até converter-se em um modelo de mundo.

Um escritor não é um doente, pois a doença é um dique que evita a circulação do fluxo (DELEUZE, 1996), ele é sim um temerário que se enfrenta com a doença e o caos para converter-se em médico de si, de outros e do mundo (DELEUZE, 1996, p. 14). Sua iniciativa envolve também um interesse verdadeiro em gerar saúde inventando o que falta. “Literature, then, is both becoming and fabulation, the prolongation of lines of flight and the invention of a people, through which possibilities of life are set free and health restored”¹¹ (BOGUE, 2013, p. 302).

Falta, primordialmente, um povo, uma comunidade que encarne essa voz à frente do seu tempo, que é a voz do escritor. Uma comunidade que realmente seja tal: comum-unidade e não um bloco social onde cada indivíduo esteja alienado e preso na dinâmica irracional do consumo. Falta um povo capaz de raciocinar, imaginar e compreender e isto só pode acontecer recorrendo à narração, à literatura, a esse mecanismo discursivo que permite unir o passado com o futuro. Esta seria a coincidência Arendt-Deleuze.

Literatura: sentido e territorialização

11 A literatura, portanto, é devir e fábula, prolongamento das linhas de fuga e invenção de um povo, por meio do qual se liberam possibilidades de vida e se recupera a saúde. (tradução da autora)

Narrar, para Arendt, é um modo que as culturas têm de organizar a compreensão de si. Uma série de acontecimentos acomodados em um relato são facilmente alcançáveis e podem ser melhor comunicados uma audiência mais ampla e serem lembrados pela comunidade.

Para Arendt, os relatos possuem o potencial de oferecer um tratamento mais atento e particular aos fatos do que os sistemas filosóficos ou teóricos. Contar uma história é uma atividade dinâmica e criativa, oposta aos modelos intelectuais estáticos oferecidos pela teoria. A filósofa de Hannover pensava que narrar abre a possibilidade de diferentes interpretações, com base nas diversas cosmovisões dos que escutam a história e também a possibilidade de um final aberto, um debate inconcluso sobre o significado da história. “[...] el hecho de narrar una historia revela significado sin cometer el error de definirlo [...] crea consentimiento y reconciliación con las cosas tal como son realmente” (ARENDDT, 2008, p. 113)¹². A narração é útil para a conciliação com a tragédia e com o trauma da história. Como diria Isak Denisen: “Se puede soportar todo el dolor si se lo pone en una historia o se cuenta una historia de él” (ARENDDT, 2002).

A partir da experiência de Auschwitz – continua Arendt –, se estabelece uma relação estreita entre a sobrevivência e a narração: era preciso sobreviver para ser testemunha e contar a história do acontecido no campo de concentração. Narrar torna-se um ato de resistência retrospectivo em relação à horrível degradação a que o indivíduo era submetido nos campos. Em uma das suas obras principais, *As origens do totalitarismo*, Arendt, mediante um ato de distanciamento imaginativo, narrou a história de tal fenômeno para compreender o ineditismo da sua origem e para que o fenômeno não tornasse a se repetir (Cf. SWIFT, p. 2009).

De igual modo, procurava, com a obra *Eichmann em Jerusalém*, baseada nos princípios estéticos da *Crítica do Juízo* de Kant, alcançar o

¹² O fato de contar uma história revela sentido sem cometer o erro de defini-lo [...] cria consentimento e reconciliação com as coisas como elas realmente são. (tradução da autora)

que o tribunal não chegou a vislumbrar: que Eichmann devia ser julgado em sua singularidade, considerando que suas ações foram cometidas estando ele imerso em uma situação extraordinária e sem precedentes na história ocidental. Com efeito, sob a asa do totalitarismo o indivíduo é privado de pensar livremente. Sendo assim, o exercício *narrativo* no livro referido procura realizar um juízo *reflexivo*¹³ enfocando a história em sua singularidade. Arendt se detém especialmente no modo de discorrer de Eichmann, que abundava em clichês. Tal falta de habilidade linguística faz referência a uma inabilidade de pensamento, a uma incapacidade de pensar desde o ponto de vista do outro. Não tinha capacidade imaginativa. O burocrata nazi não podia sentir empatia por uma pessoa diferente, só podia repetir os clichês nazistas que escutou e viu serem reproduzidos uma e outra vez ao seu redor. O mundo fora dos valores ideológicos nazis carecia de sentido para ele, porque era incapaz de entender que existia uma *outredade*. O totalitarismo tinha feito sua parte nele – como em muitos alemães – ao propiciar a banalidade, produto da irreflexão, da superficialidade e do isolamento. Eichmann era um alienado para quem só existia uma carreira burguesa que o levaria ao sucesso, não importando o custo.

Assim, através de *As origens do totalitarismo* e *Eichmann em Jerusalém*, e lançando mão do recurso narrativo, Arendt converte o ato de escrever em um ato de *resistência* contra a banalidade mesma, enquanto abstrai um modelo para mostrar as consequências de não pensar, de não ser crítico, de não se atrever a sair dos lugares comuns. A única garantia da sobrevivência da humanidade é exercer de modo sistemático o pensamento, tanto no âmbito privado como no da convivência social.

Em Hannah Arendt, o tema do *sentido* através do exercício narrativo

13 Seguindo Kant, Arendt destaca que o juízo estético é *reflexivo* quando o juízo legal é *determinante*. Para o caso de Eichmann, teria sido necessário um juízo reflexivo, baseado na *singularidade* do caso, para que fosse justo, já que a situação contextual era extraordinária e não podia estimar-se a partir do marco moral e legal ordinário.

guarda importantes afinidades com a categoria de *desterritorialização* de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Em *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia* (DELEUZE. GUATTARI, 2008), os pensadores franceses dedicam vários capítulos a tal tópico, assim como em outros livros, como *O que é a filosofia?* (DELEUZE. GUATTARI, 1997) e *Crítica e clínica* (DELEUZE. GUATTARI, 1996). O território, afirmam, tem a ver primordialmente com a animalidade e esta tem uma relação direta com a arte. Seguindo a lista de Nietzsche, que coloca ser a arte uma atividade fundamentalmente animal, pois se relaciona com a delimitação territorial, os autores franceses ampliam dizendo que o artista opera em analogia com o animal, já que também estabelece um território ao criar o objeto estético. De fato, o quadro do pintor é um território, como os limites do texto literário.¹⁴ Um paradoxo, porém, se abre, porque o objeto artístico, ao mesmo tempo em que territorializa, também desterritorializa o paradigma sociocultural em que surge, desautomatizando conceitos, crenças, cosmovisões. Em si, o objeto artístico poderia ser considerado como uma zona de estabilidade, mas ao mesmo tempo significa a desestabilização dos valores do grupo social do qual surge. Entretanto, esta atividade possibilita a renovação, o crescimento, a expansão e uma resposta vitalista a concepções molares e *standard*.

O território possui, então, um valor existencial, pois circunscreve o campo do familiar, marca as distâncias da *outredade* e protege do caos. Deleuze e Guattari consideram o território como o ingrediente para constituir um estilo e com isso criar um objeto artístico. Neste teor, é o animal que finca as bases da arte com seus movimentos e marcas territoriais, porque o fenômeno estético, dizem, é antes de tudo um *agenciamento*¹⁵

14 Aristóteles já dizia que o artista realiza com a sua obra um corte no caos da natureza e que o texto literário tem limites: unidade de tempo, de ação e de espaço.

15 O *agenciamento* age como um equilíbrio momentâneo entre acontecimento e permanência, entre o variável e o durável.

territorial. Por conseguinte, fazer arte – ou interpretá-la –, para eles, pede realizar cartografias. Anne Sauvagnargues explica que Deleuze propõe uma “bioestética original” na que:

El arte no es un rasgo antropomórfico, no es lo propio del hombre, sino que debe ser comprendido conforme a la lección de Nietzsche, es decir, como fenómeno vital. Allí donde Nietzsche funda la creación en la potencia de la voluntad, Deleuze, lo mismo que Uexküll, Ruyer y Leroi-Gourhan, piensa el arte como agenciamiento territorial, algo que es propio, no de la vida, sino del animal que posee un territorio y una casa, es decir, que agencia materias expresivas en una operación vital tributaria de la territorialización (SAUVAGNARGUES, 2006, p. 140).¹⁶

Ao agenciar um território, o animal passa do hábito, que é contemplação passiva, para a habitação, construção ativa e expressiva. Este ato é chamado por Deleuze e Guattari *ritornelo*, que contém “una descripción de la subjetivación dirigida a crear un ‘centro frágil e incierto’, un en-casa, un mundo habitado que refuerza las síntesis pasivas del hábito. Del hábito a la habitación se pasa del caos al territorio” (DELEUZE; GUATTARI, 2006, p. 142).

A correspondência com a concepção arendtiana de narratividade como instauradora de sentido é patente: a filósofa judia alemã aponta, seguindo Kant, que a apreciação das coisas belas tem o poder de fazer-nos sentir em casa no mundo. Portanto, vai contra a alienação a que tristemente

16 A arte não é um traço antropomórfico, não é uma característica do homem, mas deve ser entendida conforme a lição de Nietzsche, ou seja, como um fenômeno vital. Onde Nietzsche funda a criação na força da vontade, Deleuze, como Uexküll, Ruyer e Leroi-Gourhan, pensa a arte como agenciamiento territorial, algo que é próprio, não da vida, mas do animal que possui um território. É uma casa, ou seja, essa agência tem matéria expressiva em uma operação tributária vital de territorialização. (tradução da autora)

induz o pensamento filosófico tradicional no Ocidente.

Coda

Resistir provém do latim *sisto*, deter, permanecer imóvel. É um poder que suspende e detém a potência no seu movimento em direção ao ato. A *narração*, mediante a imaginação, suspende: em sentido amplo, converte um corpo ordinário, alienado, em um *corpo sem órgãos*, desterritorializado, desestruturado, sem linhas molares que o organizem e hierarquizem. Esse primeiro movimento prepara um terreno aberto para a *compreensão* em termos de Arendt, ou a *clínica*, nas palavras de Deleuze e Guattari.

A compreensão envolve uma escuta atenta, um acolhimento do ponto de vista do outro, uma aceitação: quem compreende abre espaço, acompanha, concilia. Não obstante, a compreensão também tem uma parte ativa: *prende*: seleciona, remove, lavra, transfigura, se apropria e recria. Quem compreende instaura um sentido a partir do qual se decifra, transmutado, o sentido dos outros. Este é o processo do pensamento em ação, que se constrói-desconstrói (cf. Kristeva, p. 2013).

A compreensão ou clínica se precipita no terceiro movimento, comentado neste estudo: o *sentido* ou *territorialização*. Depois de colocar-se *no lugar* do fato relatado, de abrir-se a ele, para depois pegá-lo, recriá-lo e ressignificá-lo, aparece um novo sentido, onde está incluída a pluralidade das vozes não ouvidas. Mas contudo sai inerte deste processo: todos os envolvidos se ressignificam e reestruturam frente a esta nova compreensão, de modo que todas as cosmovisões e valores se transformam e os indivíduos entreveem em sua própria carne a desejada comunidade que vem, o povo que falta.

Referências

ARENDDT, Hannah. *Ensayos de comprensión*. Madrid: Caparrós, 2005. 554 p.

_____. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa, 2008. 284 p.

_____. Isak Denisen. En: *Universidad Veracruzana. Gaceta*. No. 53-54, 2002. <https://www.uv.mx/gaceta/53/53-54/pie/pie01.htm>

_____. *La condición humana*. México: Paidós, 2016. 366 p.

BOGUE, Ronald. Deleuze and Literature. In: SMITH Daniel W.; SOMMERS-HALL, Henry. *The Cambridge Companion to Deleuze*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 378 p.

DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996. 209 p.

_____. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1997. 220 p.

_____; GUATTARI, Felix. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2008. 526 p.

_____; PARNET, Claire. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1996. 189 p.

FERRATER, Mora José. *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel, 1981. 4000 p.

KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos, 2015. 461 p.

KRISTEVA, Julia. *El genio femenino: La vida, la locura, las palabras*. Buenos Aires: Paidós, 2013. Tomo 1: La vida. Hannah Arendt o la acción como nacimiento y como ajenidad. 251 p.

MAHONY, Deirdre Lauren. *Hannah Arendt's Ethics*. London: Blumsbury, 2018. 228 p.

MROVLJE, Maša. Narrating and Understanding. In: HAYDEN, Patrick. *Hannah Arendt. Key Concepts*. New York: Routledge, 2014. 244 p.

RENSMANN, Lars. Totalitarianism and Evil. In: HAYDEN, Patrick. *Hannah Arendt. Key Concepts*. New York: Routledge, 2014. 244 p.

SAUVAGNARGES, Anne. *Deleuze: Del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. 164 p.

SWIFT, Simon. *Hannah Arendt*. San Bernardino: Routledge, 2009. 165 p.

Narrative, resistance and sense in Hannah Arendt and Gilles Deleuze

Abstract: In this study, a comparison is made of the positions of Hannah Arendt and Gilles Deleuze with respect to the importance of narrative as a means to resist and give meaning to human life. Both Hannah Arendt and Gilles Deleuze would argue that the exercise of writing is a means to resist totalitarianism and the banality of evil, in terms of the German-Jewish philosopher; or a way of doing clinic of a sick society that seeks to suffocate any kind of individual vitalism, in the words of Gilles Deleuze.

Keywords: Narrative. Comprehension. Clinic. Sense. Resistance.

Narración, resistencia y sentido en Hannah Arendt y Gilles Deleuze

Resumen: En este estudio se realiza una comparación de las posiciones de Hannah Arendt y Gilles Deleuze con respecto a la importancia de la narratividad como medio para resistir y dar sentido a la vida humana. Tanto Hannah Arendt como Gilles Deleuze sostendrían que el ejercicio de la escritura es un medio para resistir al totalitarismo y a la banalidad del mal, en términos de la filósofa judeoalemana; o una manera de hacer clínica de una sociedad enferma que busca asfixiar cualquier clase de vitalismo individual, en palabras de Gilles Deleuze.

Palabras clave: Narratividad. Comprensión. Clínica. Sentido. Resistencia.

Recebido em: 26/08/2021

Aceito em: 17/09/2021

A fluidez do bem e do mal: a família tradicional carioca em *A vida invisível de Eurídice Gusmão*

Vanessa Leal Nunes Vieira¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar o texto literário *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*, escrito por Martha Batalha em 2016, sob algumas das formações discursivas da classe burguesa que definem o que seriam comportamentos adequados e inadequados para a atuação da mulher na sociedade. Comportamentos desviantes da norma seriam vistos como reprováveis, suspeitos, e ameaçadores à ordem social e podem ser analisados através das personagens Guida, Maria Rita e Filomena em oposição ao personagem de Eurídice, que tenta frequentemente encaixar-se no padrão. O romance oferece o panorama histórico da década de 40 no Rio de Janeiro; período essencial de transição política e trabalhista na história do Brasil. Em sua análise, foram utilizados livros e artigos teóricos de diferentes autores que trabalham as questões abordadas pelo texto literário, para que se entendesse como o ser humano processa a influência dos discursos hegemônicos e de que forma eles se espelham na vida das pessoas que não pertencem à classe dominante, refletindo seus avessos. Como resultado, é possível perceber as linhas tênues entre o adequado e o inadequado nos valores e comportamentos rejeitados, da relação entre o desejo da classe dominante para que se perpetue o modelo econômico vigente e as diversas estratégias utilizadas para a dominação do sexo feminino, que tem sua culminância nas violências física e psicológica. Palavras-chave: Análise do discurso. Literatura brasileira contemporânea. Martha Batalha. *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*.

Literatura e discurso

Em *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*, a autora Martha Batalha imprime comentários ácidos e uma ironia sagaz, dignas de uma escritora e jornalista do século XXI, enquanto narra a vida na década de 40, com

¹ Bacharel em Letras Inglês-Literaturas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), especializada em Leitura e Produção Textual pela Estácio de Sá e aluna do mestrado pela Universidade Federal Fluminense (UFF) em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura.

foco no desenvolvimento das personagens femininas. Para além de noções limitadoras de bem e mal, que voltam a figurar nos dias de hoje em discursos vazios sobre uma suposta conduta de “pessoa de bem” (conectada a questões de poder econômico), o livro aponta as linhas tênues que formam as nossas relações sociais e nos dá pistas sobre certos comportamentos enraizados. Para explorar essas questões, autores como Michel Foucault, José Luiz Fiorin e Virginia Woolf serão utilizados como referência, para estudo dos discursos de poder e das ideologias que cercam nossa sociedade, junto a pesquisadores, como Magali Engel e Maria A. D’Incao, que exploram o fim do século XIX e o início do século XX em termos de relações interpessoais, da posição da mulher burguesa na sociedade e da ascensão da psicanálise.

No século XIX, a sociedade brasileira assistiu a consolidação do capitalismo, a ênfase maior na vida urbana e a ascensão da burguesia e de seus valores. Reorganiza-se então a vida doméstica, a partir das famílias patriarcais do sistema escravista, para atender a demanda trabalhista e urbana (D’INCAO, 2017). Nas ruas, reformas higienistas aconteciam para que as relações pudessem formar-se de modo “civilizado”: cortiços, grupos marginais, relações comerciais questionáveis e boêmia eram combatidas pela imprensa e proibidas por lei (RAGO, 2014). A pobreza deixou de ser tolerada no centro da cidade e campanhas públicas passaram a excluir grupos marginais dos centros urbanos, deixando claros os limites e as distâncias sociais.

Como a classe dominante passa a ser de modo definitivo a classe burguesa, ela traz junto a si uma formação ideológica que passará a vigorar e servir de modelo para vários discursos.

A ideologia [...] é determinada em última instância, pelo nível econômico. [...] O modo de produção determina as ideias e os comportamentos dos homens e não o contrário. [...] A ideologia dominante é a ideologia da classe dominante. No modo de produção capitalista, a ideologia dominante é a ideologia

burguesa. (FIORIN, 2012, p. 30-31)

A diferenciação dos ambientes público e privado que limitou o convívio e a distância social entre a classe burguesa e o povo, valorizou a intimidade doméstica sob a égide de um discurso religioso que valorizava um lar aconchegante e receptivo ao marido que voltasse do trabalho. Os filhos ficariam seguros durante a primeira infância, sendo cuidados e educados pela mãe - que ficaria em casa -, longe dos perigos e de relacionamentos sociais tidos como “questionáveis” (amas, negras e moleques), que aconteciam na rua (D’INCAO, 2017). Às mulheres brancas, casadas normalmente pelos pais em função da ascensão social ou manutenção do status, é reforçada a ideia de que a felicidade só seria plenamente atingida dentro dos valores familiares, e que o sucesso desses valores depende delas.

Em outras palavras, significavam um capital simbólico importante. Embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos masculinas, [...] esposas, tias, filhas (e serviçais) cuidavam da imagem do homem público; esse homem aparentemente autônomo envolto em questões de política e economia. [...] Considerada base moral da sociedade, a mulher de elite, esposa e mãe da família burguesa deveria adotar regras castas no encontro sexual com o marido, vigiar a castidade das filhas, construir uma descendência saudável e cuidar do comportamento da prole. (D’INCAO, 2017, p. 229-230)

O livro de Martha Batalha inicia em uma explicação sobre o casamento dos personagens Eurídice e Antenor, deixando claro que este só se concretizou em função de uma doença que acometeu a tia dele, fazendo com que esta não pudesse mais lavar suas roupas ou “fazer canja”. Aparecem então duas representantes que assimilaram totalmente o discurso da felicidade doméstica: o papel servil da mulher que está por trás do homem,

fazendo com que a casa funcione.

Logo depois, a narradora (que a todo momento conta a história como se fosse uma conhecida da família) nos oferece um diagnóstico da base emocional sobre a qual se desenvolverá a história dessa nova família construída: o lençol de Eurídice não amanhece com a mancha de sangue após a noite de núpcias e Antenor grita chamando-a de “vagabunda”, pensando inclusive em devolvê-la à família de origem. Denuncia-se o discurso que reduz o valor feminino à castidade e à obrigação sexual unicamente para o casamento, dando espaço para que o homem agrida a mulher caso ela não corresponda ao ideal feminino. O termo “vagabunda” relaciona a mulher com a impureza da rua, principalmente quando Antenor questiona a vida de Eurídice anterior ao casamento com a pergunta “Por onde raios você andou?” (BATALHA, 2016, p.10). É interessante notar como o comportamento de Antenor, que se escora na religião e no comportamento do “bem” reflete em uma agressão, transforma-se no que é vil.

Como esclarece Maria Ângela D’Incao (2017), a virgindade feminina era uma exigência fundamental. Independentemente do valor ético ou religioso em si, a virgindade funcionava para manter o status da noiva como objeto de valor econômico e político. É claro que para as mulheres aderirem a esse projeto, o valor da ideologia religiosa (que tende a estar em conjunto com a política) era o que tinha mais peso. O controle do corpo feminino trata-se, como diz Foucault (2010), do ponto de apoio para as relações de poder: utiliza-se um discurso para a proteção da alma e de que esta só tem valor se o próprio corpo for controlado.

Seguindo-se os dias na residência dos Gusmão Campelo, Eurídice só não é devolvida por dedicar-se a compensar o acontecido na lua-de-mel. Cozinhou o melhor que podia, lavou, passou e arrumou a cabeça de Antenor para que ele percebesse que “além de saber desaparecer com os pedaços de cebola na comida, lavar e passar muito bem, ela falava pouco e tinha um traseiro bonito.” (BATALHA, 2017, p.11) Tiveram dois filhos:

uma menina e um menino. E tomando para si a responsabilidade de não mais aumentar a família, Eurídice engordou tudo o que podia esperando um desinteresse sexual do marido.

Ironicamente, Antenor não é um homem de grandes posses e se insere muito mais na condição de trabalhador assalariado do que na de burguês. Acontece que as formações ideológicas que dão base ao discurso hegemônico, enquanto fala e construção da classe dominante, desenvolvem-se no tempo por meio da reprodução coletiva. Segundo Fiorin (2012), o ser humano vê o mundo de acordo com as formações discursivas que assimila durante o processo de aprendizagem linguística e reproduz esses discursos em sua fala e ações: “Assim como uma formação ideológica impõe o que pensar, uma formação discursiva determina o que dizer” (FIORIN, 2012, p.32). Antenor, portanto, é um homem que entrou na consciência social e tomou o discurso da submissão econômica e sexual da mulher para si, somando à sua própria interpretação de mundo, reproduzindo-o.

É interessante observar que os anos 40 foram conturbados no âmbito social e econômico. No macro, o mundo atravessava o caminho que levaria ao fim da segunda grande guerra; no micro, o Brasil passa pelo Estado Novo autoritário de Getúlio Vargas, ao mesmo tempo em que este tinha autorizado o voto feminino facultativo em 1934 e que cria a CLT (Consolidação das Leis do Trabalho) em 1943. Também é notável o desenvolvimento do movimento feminista e a inserção da mulher nos espaços de trabalho, principalmente em função das grandes guerras. No início da década de 40 não se tinha publicada ainda a clareza de Simone de Beauvoir; mas Virginia Woolf já havia denunciado ao mundo, em 1931, a importância de as mulheres “assassinarem o anjo do lar” (WOOLF, 2012, p.11). Sendo o anjo, a mulher doméstica e dócil contida em cada fêmea.

Sabe-se que, apesar dos avanços trazidos pelo início do século XX, o discurso patriarcal é presente na sociedade desde muito antes do século XIX. A desigualdade entre homens e mulheres foi assumida como um

reflexo da natureza ou desejável aos olhos de Deus, se formos identificar um argumento religioso, e sempre como necessária para a perpetuação da espécie. Qualquer coisa que ouse fugir deste discurso é vista como uma ameaça a ser corrigida.

Inclusive, durante séculos, foi negado às mulheres o simples direito de ler e estudar. A educação e formação social erudita eram exclusivas aos homens. E como objeto comum de estudo em toda a formação masculina, está o “poder maior”: a linguagem. Como coloca Roland Barthes (2017, p.12-13), é nela [linguagem] que se inscrevem os discursos de opressão. É dela que se utilizam para influenciar, julgar, aprisionar, mas também para libertar se quiserem. Também Foucault aponta essa relação entre conhecimento e opressão quando alega que “Não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo, relações de poder”. (FOUCAULT, 2010, p. 30).

A privação educacional fez com que o poder da linguagem, a consciência de como usar o código linguístico em um discurso para influenciar e moldar a sociedade, ficasse concentrado em mãos masculinas, principalmente nobres e religiosas sob o pretexto de que era para o bem comum. Ainda segundo Foucault (2010), o poder hegemônico não se constitui apenas de uma característica repressora, mas também produtora. Faz uso do discurso para estabelecer o modo correto de agir tanto quanto repreende determinadas práticas. Por exemplo, no âmbito corporal, existem técnicas de controle dos corpos que servem a uma ideologia política – estatal e religiosa - que busca fazê-los produtivos e dóceis. Na questão feminina, privando a mulher do controle de seus corpos, reprime-se a condição fundamental de sua integridade física e psicológica, fazendo com que a maternidade seja atrelada à condição de trabalho forçado (FEDERICI, 2017 p. 182). Controlando o corpo, controla-se a mente.

Assim, as formações discursivas engendradas na sociedade de que as

mulheres seriam emocionalmente instáveis e intelectualmente inferiores, foram incansavelmente reproduzidas por toda sociedade histórica com algum projeto de poder. Elas precisariam continuar virgens até o casamento e, por serem fisicamente frágeis, não deveriam trabalhar fora de casa, onde estariam protegidas e poderiam exercer as funções primordiais de esposas e mães. O discurso burguês e a separação das esferas pública e privada oficializa a inferioridade feminina e criam vulnerabilidades sociais:

Em nome da preservação da esfera privada, os direitos dos indivíduos na família foram menos protegidos do que em outros espaços, ainda que neles as garantias também fossem incompletas e diferenciadas de acordo com as posições sociais. A garantia de privacidade para o domínio familiar e doméstico foi vista como uma das ferramentas para a manutenção da dominação masculina. (BIROLI, 2014, p.32)

São notáveis as tentativas recentes de disseminar a ideia de uma falsa dependência mútua entre marido e esposa e de que a valorização da mulher também deve se estender a outras esferas da vida depois de que ela se torna mãe. Porém, na prática, o trabalho não-remunerado exercido no âmbito doméstico pelo sexo feminino, limita sua possibilidade de atuação em trabalhos assalariados para que haja apenas uma dedicação ampliada ao marido, à casa e aos filhos; sendo essa ideologia trabalhista baseada na atribuição de papéis fixos e distintos, resultante de uma consideração de talentos diversos para cada sexo (BIROLI, 2014, p.50).

Propagou-se a expectativa de que a mulher fosse capaz de renunciar a si mesma e aos seus interesses para que fosse valorizada a partir da capacidade de cuidar do outro. Uma vez considerada aluna brilhante, dedicada e interessada, Eurídice aplica essa personalidade esforçada também na vida doméstica; de modo a tornar-se um modelo exemplar do discurso patriarcal internalizado. Mesmo sabendo que a domesticidade não é valorizada: “Ninguém vale muito quando diz ao moço do censo que

no campo de profissão ele deve escrever as palavras ‘do Lar’” (BATALHA, 2016, p. 11), ela se esmera em todo trabalho que se propõe a realizar. E quanto mais se esmera, mais se anula.

Eurídice, vejam vocês, era uma mulher brilhante. Se lhe dessem cálculos elaborados ela projetaria pontes. Se lhe dessem um laboratório ela inventaria vacinas. Se lhe dessem páginas brancas ela escreveria clássicos. Mas o que lhe deram foram cuecas sujas, que Eurídice lavou muito rápido e muito bem, sentando-se em seguida no sofá, olhando as unhas e pensando no que deveria pensar. (BATALHA, 2016, p.12)

Ela representa perfeitamente o papel da mulher sem voz e sem vontade própria. Eurídice é o que achou que queriam que fosse. E é realmente quando decide não pensar, que Eurídice passa a agir. Aproveitando o tempo em que se via fadada a passar em casa e que uma de suas obrigações era justamente a de cozinhar, Eurídice resolve dedicar-se inteiramente à culinária. Porém, não se dedica a uma culinária rotineira, mas sim criativa, que exigia que fosse à rua para comprar ingredientes diferentes dos que tinham em casa. Escolhia a dedo uma receita do “Livro de Tia Palmira”, colocava o “vestido de sair” e ia passear. Só nessa sequência de atos, Eurídice se remete às tradições femininas passadas adiante (ao consultar o livro de receitas) e inventa uma nova mulher em si mesma, mais criativa e desejanse. A sua vida doméstica, invisível, contrapõe-se à identidade que inventa para si ao colocar o “vestido de sair”. E temos aqui a primeira tentativa de apropriação (ao invés da internalização) do discurso patriarcal hegemônico, como traço de uma narrativa contemporânea: Eurídice tenta se apropriar da diferença entre a vida pública e privada, usando-a a seu favor.

Depois de um tempo pegando inspiração no livro de receitas, Eurídice naturalmente passa a desenvolver suas próprias ideias, resolvendo

colocá-las no papel e escrever um livro. O ato de escrever para uma mulher, mesmo sendo apenas um livro de receitas, retomam um certo “memorialismo literário” que

reelaboram-se, através de um eu poético, imagens-lembranças que consistem na revivência afetiva de acontecimentos evocados por sensações que retornam renovadas; compondo-se a ficcionalidade do texto, pois, da recriação literária do passado emerge o verossímil, como uma experiência recordada. (SOARES, 2007, p.26)

O trabalho a dignifica e ela se permite exercer sua criatividade para sair da domesticidade. Eurídice toma consciência de si enquanto foge do arroz e feijão da própria vida e mais à frente no texto, descobrimos que Eurídice recupera sua vontade de escrever e desafia tudo o que havia internalizado até aqui: entra na faculdade de história e decide escrever um livro “sobre a história da invisibilidade” (BATALHA, 2016, p.164). Entretanto, é importante pontuar aqui que Antenor não percebeu nada de diferente na comida, ou em sua esposa, durante todo o tempo. Para ele, era apenas Eurídice cozinhando, fazendo nada mais do que sua obrigação. E quando ela apresenta ao marido o resultado de toda a sua ciência na cozinha, Antenor cai na gargalhada: “Deixe de besteiras, mulher. Quem compraria um livro feito por uma dona de casa?” (BATALHA, 2016, p.32). O trabalho feminino é desprovido de valor frente ao trabalho masculino, sendo digno apenas de chacota.

A situação feminina não se trata apenas das inúmeras tentativas de inserção no mundo do trabalho e das tomadas de consciência sobre a própria dignidade. A posição social das mulheres, mais do que diferente, é marcada pela subalternidade. Eurídice é um exemplo de todas as que não tem acesso nem às posições de poder, nem ao controle dos bens materiais; sofrendo privações em sua própria casa, onde supostamente seria a “rainha

do lar”. Por essa razão, estão mais sujeitas à violência e à humilhação (MIGUEL, 2014, p. 102). Eurídice volta para a cozinha de cabeça baixa, pega o livro e o joga no lixo. Joga a si mesma no lixo. O projeto pessoal no qual ela tinha colocado tanto tempo e dedicação, é considerado, por Antenor, tão importante quanto os restos de comida. E é através dos olhos dele, impregnados pelo discurso social, que ela se enxerga momentaneamente.

Como dito antes, Eurídice aprende sobre si enquanto escreve o livro, toma consciência sobre suas capacidades e sua individualidade. Mesmo sofrendo pressão de Antenor, Eurídice levanta-se de madrugada, às três da manhã, e vai até o lixo resgatar o caderno de receitas. Resgatar a si mesma. Limpa a capa, enxuga as páginas o quanto consegue e o guarda ao lado dos exemplares da enciclopédia, na estante da sala. Nos dias que seguem, Eurídice não consegue se conformar mais com a rotina. O discernimento ganho com o próprio trabalho não pode mais ser perdido, o que deixa a personagem absorta em pensamentos, tentando achar um novo projeto ao qual dedicar-se.

Como traço da escrita contemporânea, a narrativa de Martha Batalha descreve o íntimo psicológico das personagens femininas. Com Eurídice, que no texto simboliza todas as mulheres de sua época, ressalta-se a todo o tempo a importância da ocupação física para evitar a depressão e sua inconformidade frente à rotina familiar: “Nessas horas perdidas ela podia sentir a solidão se transformar em angústia, a angústia se transformar em loucura e a loucura sussurrar-lhe calma e firme: um dia eu te pego...” (BATALHA, 2016, p.39) E tendo em si a carga de todas as mulheres, ela se encanta novamente por outra atividade marcada pela carga histórica feminina: corte e costura. Ao atender o desejo de adquirir uma máquina *Singer*, Eurídice começa o processo de se remendar. Ela atende à sua dignidade e faz-se inteira novamente.

Quando cozinhas, ela expressava sua criatividade e seu símbolo era “o vestido de sair”; sua aparência passa a ter importância e o ato de

“vagar” pelas ruas deixa de ter a carga negativa que Antenor impôs quando a chama de “vagabunda”. Quando escreveu suas receitas, o símbolo era o “caderno preto”; sua voz passou a importar através da escrita. Quando começa a costurar, o símbolo é a “máquina Singer”; seu esforço importa. E importa tanto, que Eurídice vê a chance de ganhar dinheiro com ele. Vê-se a segunda tentativa de apropriação da vida pública: é através do ambiente doméstico que Eurídice vai começar a produzir vestidos, terninhos e saias para vender às outras mulheres do bairro. Estas, por sua vez, só incentivam a vizinha e compram de seu trabalho por acreditar no rumor espalhado de que ela precisa trabalhar, em razão de Antenor estar passando por um momento difícil no emprego.

O trabalho feminino não é visto como vontade ou interesse próprios, mas sim como último caso de necessidade monetária da família. A domesticidade da mulher branca e burguesa tem relação direta com a socialização coletiva de meninas e meninos, com a construção diferenciada de possibilidades e horizontes desde a infância. A socialização em função dos discursos sobre as expectativas sociais para cada sexo, sempre foi a base do acesso diferenciado a recursos e à disponibilização do espaço para dedicação à projetos e ao tempo livre; e que faz com que homens e mulheres tenham uma interpretação diferente – e preconceituosa – em relação ao exercício da autonomia laboral (BIROLI, 2014. P. 113). Estando essa interpretação social acerca do trabalho, infelizmente, bem retratada na esfera literária em questão, Antenor descobre o projeto de costura e, irritadíssimo, humilha Eurídice com gritos de forma que toda a vizinhança escute. Sua mulher trabalhando ofende sua masculinidade, definida exatamente pela possibilidade específica de colocar dinheiro e comida em casa. “Tam achar que ele era homem de menos, porque a mulher trabalhava demais” (BATALHA, 2016, p.52).

Eurídice inicialmente omite o trabalho por ter total consciência de que nunca teria sido apoiada pelo marido; e este, que não presta atenção

na esposa, só descobre meses depois – o que vem como um agravante. A ofensa também tem a ver com o fato de ele entender que Eurídice pode ser uma mulher independente; e que como autônoma, pode *escolher* abandonar o projeto doméstico histórico, em que a fêmea é o capital simbólico do homem e que cuida para que ele obtenha sucesso profissional através de uma boa imagem pública. Com poder de escolha, ela se torna uma ameaça. A mulher branca da década de 40 no Brasil ainda é o “anjo do lar”. E algo está errado se esta criatura frágil resolve trabalhar por dinheiro. Ele trabalha. Ela aproveita a domesticidade e cuida da casa, de graça.

- Mas Antenor, eu também gosto de trabalhar.
- O seu trabalho é cuidar da casa e das crianças. [...] Eu preciso de uma mulher dedicada ao lar. É sua responsabilidade me dar paz de espírito pra eu sair e trazer o salário pra casa. (BATALHA, 2016, p. 53)

E depois desta briga, Eurídice abaixa a cabeça e se cala. Ela se submete definitivamente ao marido, sentindo-se desmotivada até no cuidado com os filhos. Enquanto trabalhava com a costura, Eurídice fomentava a curiosidade de Cecília e Afonso, fazia o dever de casa com os dois, era uma mulher agitada e seus olhos brilhavam de empolgação. Bastava olhar para um tecido e sua criatividade começava a aguçar. Se ouvindo e sendo inteira para si mesma, Eurídice conseguia se dividir entre os filhos. Muito em função do olhar contemporâneo de Martha Batalha, não é o casamento e a maternidade que traz satisfação a Eurídice; era a dignidade da vida pública, do trabalho remunerado, que fazia com que ela pudesse dar significado, um propósito, para a vida doméstica. Porém, a imposição da voz masculina com palavras cada vez mais torpes utilizadas por Antenor, fez com que Eurídice se negasse novamente ao lugar da mulher dentro da casa. Calada e submissa. Nas palavras de Woolf:

O opressivo e sufocante era o que podemos chamar

de educação negativa, que decreta não o que se pode fazer, e sim o que não se pode fazer. Provavelmente apenas as mulheres submetidas a ela podem entender o peso do desestímulo ao ouvirmos constantemente que, como mulheres, nunca se espera muita coisa de nós. (WOOLF, 2018, p. 54)

Eurídice havia sentido o gosto da independência antes de ser submetida à “educação negativa” que vinha do marido e de ser desestimulada a perseguir uma independência financeira e trabalhar com o que gostava. Como acontece no episódio do livro de receitas, não há valorização da criatividade e do trabalho feminino se ele não serve aos ideais da família burguesa. E se não tem serventia ao discurso dominante da família branca tradicional, o comportamento deve ser rejeitado como desviante ou loucura.

Loucura e fuga

Falaremos agora de como na obra de Martha Batalha, conta-se também a história da infância de Eurídice e de Antenor. O leitor passa a conhecer Guida, a irmã de Eurídice que foge de casa, e a mãe de Antenor, Maria Rita, que comete suicídio quando este era apenas um menino:

Antenor cresceu numa casa de poucas refeições e de muita sujeira. A única coisa estruturada naquela família eram os dísticos e tercetos recitados pela mãe. [...] Feliciano chegava da repartição e se surpreendia com as façanhas da mulher [...] A cozinha estava sob o comando de baratas, passeando sobre as crostas de comida nas louças. Na única poltrona que não servia de cabide, estaria Maria Rita ainda de camisolão, de frente para o caderninho de versos. (BATALHA, 2016, p.77)

Maria Rita, a mãe das “seis crianças que produziu antes de completar vinte e cinco anos” (sendo uma delas, Antenor), era poeta. Ou melhor, gostaria de ter tido a oportunidade de ser poeta, mas casou-se com Feliciano e teve 6 filhos. O marido, funcionário público, apesar de dizer apoiar sua arte, saía para o trabalho e quando retornava esperava encontrar comida pronta, casa limpa e filhos limpos; afazeres pelos quais ele não se sentia responsável. “Todos sabiam que Maria Rita não era talhada para aquela vida” (BATALHA, 2016, p.78). Como pontua Magali Engel (2017, p.333), a sociedade entende que o sexo feminino está naturalmente predestinado ao exercício do papel doméstico. A incapacidade ou recusa em cumpri-lo é visto como resultante da natureza vacilante da mulher e sendo, ao mesmo tempo, qualificada como antinatural.

Foi com base na diferença entre os sexos, e servindo para endossar o discurso capitalista da divisão das esferas de trabalho, que nasceram fortes teorias científicas na medicina e na psiquiatria (com traços de crenças populares) entre o final do século XIX e o início do século XX. A loucura feminina foi fartamente estudada por psiquiatras e psicanalistas desde o século XIX, sendo qualquer distúrbio mental associado inicialmente ao órgão genital feminino. Para somar à dominação econômica, religiosa e política, teve início um outro discurso acerca das mulheres: o de adequação sexual. Partia-se do princípio de que o instinto materno feminino suprimia o instinto sexual e aquela que sentisse qualquer desejo voluptuoso, que ultrapassasse os limites sociais estabelecidos para uma mulher, seria considerada anormal, perigosa. (ENGEL, 2017, p.339). Muitas mulheres que não se encaixaram, ou que paravam de se encaixar, no padrão social e sexual exigido (mãe e esposas perfeitas) ou fugiram, como Guida, ou foram internadas como doentes mentais. Maria Rita opta pelo suicídio. Sendo assim, podemos entender que

Um poder dominante pode legitimar-se promovendo crenças e valores compatíveis com ele; naturalizando

e universalizando tais crenças de modo a torná-las óbvias e aparentemente inevitáveis; denegrindo ideias que possam desafia-lo; excluindo formas rivais de pensamento; mediante talvez alguma lógica não declarada, mas sistemática; e obscurecendo a realidade social de modo a favorecê-lo. (EAGLETON, 1997, p.198)

Atribuiu-se então à mulher o caráter emocional; ela estaria mais ligada à natureza, à sensibilidade nutritiva e aos sentimentos aflorados. No homem, identificou-se um caráter cultural, mais ligado à razão lúcida e à capacidade de decisão. Por ser entendida como mais sensível e emocionalmente irracional - além de frágil, bonita, submissa e doce -, também foram atribuídas qualidades negativas às mulheres, como a perfídia, a sedução e a amoralidade sexual (traços de Eva) - fazendo com que a visão científica e disseminada sobre o sexo feminino fosse profundamente ambígua e considerada incompatível com vida pública.

Guida é a representação desse lado mais ousado e sedutor e a infância de Eurídice foi marcada pela presença da irmã. Era alguns anos mais velha que Eurídice, o suficiente para que tudo o que ela fizesse fosse curioso, de encher os olhos. Guida passava batom vermelho, Eurídice também queria. Guida lia romances e o “Jornal das Moças” e Eurídice achava que tudo o que a irmã falava tinha um quê de ciência e mistério. Guida saía com as amigas “por aí” e Eurídice achava que o tal “por aí” continham experiências exóticas e incríveis. Eurídice ficou menstruada e foi Guida quem a explicou as causas e as razões. Os pais das duas eram rígidos e tinham projetos para as filhas. Seu Manuel trabalhou o suficiente para que Guida e Eurídice pudessem fazer aulas extras depois da escola como francês e música, para que um dia fossem consideradas interessantes por um rapaz e formassem a própria família. Nada além disso. Não foram ensinadas a desejar.

Guida, um dia, aparece com Marcos em casa. Marcos foi interrogado por Seu Manuel: morava em Botafogo e era estudante de medicina. Dados

que futuramente descobriria serem mentira. Porém, com base naquelas afirmações, Guida e Marcos namoraram no sofá da sala por um tempo. Depois, Guida começou a ficar cada vez mais distante da família, até mesmo de Eurídice, e fugiu. Levou as roupas e os livros e nunca mais apareceu em casa; deixando Eurídice sem nenhuma resposta, mas com um peso enorme. A vida adulta de Eurídice foi marcada pela ausência da irmã.

A psiquiatria e a medicina legitimaram o poder patriarcal burguês por um bom tempo. Consolidaram na mente leiga da sociedade que o gênero feminino tinha predisposição à loucura; à imoralidade sexual se não controladas; e que eram incapazes de exercer a cidadania ou os estudos de modo a desenvolvê-los profissionalmente (ENGEL, 2017, p.333). Guida e Maria Rita, a mãe de Antenor, são apenas dois exemplos literários que mostram o quão inquietante e sufocante essa limitação social realmente foi para a mulher e duas das muitas alternativas reais de fuga.

Maria Rita encontrava retiro em seus poemas; vendo-se impossibilitada de desenvolver uma carreira profissional, deixou-se fugir da realidade entrando em depressão para depois concretizar sua fuga mental com o suicídio. Já Guida começa sua fuga física ainda em casa, isolando-se da família (e das exigências familiares) gradativamente até desaparecer de modo definitivo. Para Eurídice, frente ao sumiço da irmã, sobra a exigência de compensar a filha, esposa e mãe que Guida não foi. Eurídice, que sempre foi boa em tudo que se dispunha a fazer, internaliza o discurso dominante em função da fragilidade de perder a irmã mais velha e de querer se equiparar à mulher exemplar que os pais gostariam que as duas fossem. Eurídice foge de si mesma para se tornar a imagem perfeita de Eurídice e Guida juntas.

Quando Guida torna-se mãe e é abandonada por Marcos, a única que a acolhe é Filomena, mulher “que tinha sido a prostituta mais requisitada do Estácio” (BATALHA, 2016, p.109) e se viu obrigada a parar por contrair sífilis. Filomena decide tomar conta de crianças para que as

mães mais pobres - “prostitutas, operárias e funcionárias do comércio” - pudessem trabalhar e logo torna-se “a babá mais requisitada do Estácio” (BATALHA, 2016, p.110). O arco de Filomena e Guida é um espelho para o arco de Eurídice e Antenor, em que todos os valores patriarcais das “famílias de bem” viram do lado avesso - mas também se encontram refletidos. Filomena, essa mulher “vagabunda” como Eurídice jamais foi, “de sorriso desfalcado e hálito podre” era a mulher que “sorria muito e gargalhava ainda mais”, sempre de bom humor. Uma mulher que “não podia com mãe desamparada” e que se torna “cara-metade para Guida” (BATALHA, 2016, p.111). E apesar das duas criarem Chico, como duas mães mesmo e darem todo o carinho a ele, o menino

creceu um pouco e viu que a coisa não era bem assim. Famílias como a dele não existiam. Tinha que ter um pai, como aquele que aparecia nas cartilhas da escola, de terno escuro e cabelo lustroso. [...] Apesar dos pirulitos e carinhos e mingaus, Chico foi crescendo meio revoltado por ter uma vida que era boa mas não era a certa. Por ter duas mães tão doces quanto renegadas. Por que aquela mulher tinha trocado de calçada e soltado um cuspe junto com um *marafona* ao ver Filomena na rua? Por que naquele dia na feira chamaram sua mamãe Guida de mulher da vida, e por que sua mamãe ficou muito brava quando ele perguntou qual era o problema em ser uma mulher da vida, já que todas as mulheres eram da vida, e não da morte? Por que Filomena só podia chegar na igreja depois que a missa começava e sair pouco antes de terminar? Tudo errado, ele pensava, e quanto mais sabia sobre o mundo, mais raiva ele sentia. Preconceito, pobreza, a falta de um pai, a vida dura das mães, todas essas coisas formavam as duas pontas de um mesmo barbante [...]. (BATALHA, 2017, p.117)

É interessante analisar essa passagem pelos olhos de Chico

e identificar as duas pontas do barbante. Em uma das pontas está a independência de Guida e Filomena, que trabalham e correm atrás da sobrevivência: Guida que foi abandonada pelo homem que a enganou com promessas de amor; Filomena que foi usada por homens na Zona, muitos casados. Ambas renegadas socialmente sob os critérios da religião e da moral hegemônica. Moral esta que rege a outra ponta do barbante, a ponta de Eurídice, a mulher branca e recatada, de família.

Faz-se possível a percepção de que as sanções sociais se originam a partir de uma política repressora do corpo e da divisão dos papéis sociais, não só pela pesquisa sobre a história, mas muito pelo presente. Atualmente, no Brasil, valida-se no cargo público de Ministro dos Direitos Humanos uma pastora evangélica que especifica publicamente que “meninas vestem rosa e meninos vestem azul”. Sim, é uma mulher em um alto cargo político. Porém, ao dar voz ao discurso da divisão social de tarefas – que é o que está por trás da determinação de cores - baseada na afirmação ultrapassada, e falsa, de que homens e mulheres têm aptidões físicas e emocionais diferentes, ela se torna um figurão do discurso hegemônico em si; funciona como uma mensagem de que o estado tem plena ciência das pautas que confrontam o discurso no qual toda a sociedade capitalista se baseou desde o século XIX. E que a ideia é exatamente para que os opositores se calem.

Colocando uma mulher, pastora, que ao fazer uso do poder da linguagem pública para reproduzir o discurso histórico burguês patriarcal enquanto traz de volta - por referência natural e simbólica à sua imagem na igreja - a base religiosa da ideologia de controle corporal, espera-se que outras mulheres, principalmente as atuais feministas, repensem sua má atitude e a tenham como exemplo. Esta atitude governamental é, no mínimo, irresponsável frente aos dados do Anuário Brasileiro de Segurança Pública, que apontam 1.133 feminicídios apenas em 2017 e 221.238 casos de lesão corporal dolosa enquadrados na lei Maria da Penha.

Essa política repressora do corpo da qual se utiliza a religião e o

governo, resgata as dificuldades pelas quais passam Maria Rita, Guida e Filomena: Uma poeta jovem que não queria ser mãe, uma mãe solo e uma mulher que trabalhou na prostituição e é mal vista pela sociedade burguesa, de forma que precisa até mesmo chegar na igreja com a missa já iniciada e sair antes que acabe, tudo para não ser vista. Mulheres dissidentes da moral hegemônica e indesejadas por aqueles que a impõem.

Considerações finais

Fazendo uma análise geral da trajetória de Eurídice Gusmão (assim como de Guida, Filomena e Maria Rita), é possível afirmar que não existe uma natureza específica do ser feminino, apesar de terem tentado impor ou desvendar suas características: santas, prostitutas, pérfidas, sedutoras, suspeitas, loucas. O que se observa é a imposição do discurso econômico, político e religioso de controle sobre a feminilidade e da distribuição de papéis sociais que resulta constantemente em expectativas falhas, violência física e psicológica, reprovação social e repressão sobre o corpo e a sexualidade da mulher.

Pode-se concluir que a razão desse discurso se dá por ele atender às demandas econômicas da classe dominante desde a formação burguesa no Brasil. *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*, retrata essa estrutura através do memorialismo literário e nos esclarece o quanto de Eurídice pode estar refletido em Guida e vice-versa. Assim como os homens internalizaram o discurso de opressão às mulheres, já que este lhe servia bem; igualmente as mulheres o fizeram, pela falta de educação formal, por receberem o verniz das recompensas sociais - a aceitação da vitória de uma Maria sobre a Eva - e por testemunhar as consequências sofridas por aquelas que fugiam à norma. É a partir da recriação literária do passado que emerge o verossímil, como uma experiência social comum que pode ser recordada.

É importante ressaltar que este trabalho não incluiu a história da

mulher negra por motivos específicos de extensão. Muitos dos pontos sensíveis na história da mulher branca e de classe média não foram os mesmos para a mulher negra e, estes segundos, merecem uma análise mais profunda. A elas, outras formas de violência foram impostas e outras exigências e análises acerca de comportamentos adequados e inadequados foram feitas; muito em função do histórico brasileiro de escravidão. Este artigo deixa esse tópico em aberto para a continuidade da investigação plural sobre a mulher no Brasil.

Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2008.

BATALHA, Martha. *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*. São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis F. *Feminismo e Política*. São Paulo, Boitempo, 2014.

CORTÊZ, Natacha. Os Nomes do Feminicídio. *Marie Claire*, Rio de Janeiro, Nov. p.76, 2018.

D'INCAO, Maria A. Mulher e Família Burguesa. In: PRIORE, Mary del. (org.) *História das Mulheres No Brasil*. São Paulo, Contexto, p. 223-240, 2017.

EAGLETON, Terry. *Ideologia: Uma Introdução*. Tradução de Luis Carlos Borges e Silvana Vieira. São Paulo, Boitempo, 1997.

ENGEL, Magali. Psiquiatria e Feminilidade. In: PRIORE, Mary del. (org.) *História das Mulheres No Brasil*. São Paulo, Contexto, p. 322-361. 2017.

FBSP - Fórum Brasileiro de Segurança Pública. *12º Anuário Brasileiro*

de Segurança Pública: Sobre o Femicídio. 2018. Disponível em: <https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/dados-e-fontes/pesquisa/12o-anuario-brasileiro-de-seguranca-publica-fbsp-2017/>

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa*. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo, 2017, Editora Elefante.

FIORIN, José L. *Linguagem e Ideologia*. São Paulo, 2012, Ed. Ática.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Editora Vozes, 2010.

FRANZ, M.-L von. O Processo de Individuação. In: JUNG, Carl G. et al. *O Homem e Seus Símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2008.

RAGO, Margareth. *Do Cabaré ao Lar: A utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2014.

SOARES, Angélica. Adélia Prado: Questões Ideológicas de Gênero no Memorialismo de *Bagagem*. In: SILVA, Antonio de Pádua Dias da. (org.) *Gênero em Questão: Ensaios de Literatura e Outros Discursos*. Campina Grande, EDUEP, 2007.

WOOLF, Virginia. *Profissões para Mulheres e Outros Artigos Feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre, L&PM, 2018.

The fluidity of good and evil: the traditional carioca family in The invisible life of Eurídice Gusmão

Abstract: This article aims to analyze the literary text The Invisible Life of Eurídice Gusmão, written by Martha Batalha in 2016, under some of the discursive formations of the bourgeois class that define which behaviours would be appropriate or inadequate for the performance of women in society. Behaviors that deviate from the norm would be seen as reprehensible, suspicious, and threatening to the social order and can be analyzed through the characters Guida, Maria Rita and Filomena as

opposed to the character of Eurídice, who often tries to fit in the pattern. The novel offers a historical overview of the 1940s in Rio de Janeiro; an essential period of political and labor transition in Brazilian history. In its analysis, books and theoretical articles from different authors who work on the issues addressed by the literary text were used, in order to understand how the human being processes the influence of hegemonic discourses and how they are reflected in the lives of people who do not belong to the ruling class, reflecting its opposites. As a result, it is possible to see the fine lines between what's suitable or inappropriate in the values and behaviors rejected from the relationship between the desire of the ruling class to perpetuate the current economic model, and the various strategies used for female domination, which culminates in physical and psychological violence.

Keywords: Discourse analysis. Contemporary Brazilian literature. Martha Batalha. The Invisible Life of Eurídice Gusmão.

Recebido em: 08/08/2021

Aceito em: 16/09/2021

Excessos e exatidões: ressonâncias entre Roberto Bolaño e Primo Levi a partir de “A parte dos crimes”, de 2666

Leandro Donner¹

Resumo: Este artigo coteja obras de Primo Levi e Roberto Bolaño com base em *leituras sonoras* de seus escritos. Entende-se por *leituras sonoras* uma atenção ampliada à musicalidade e a outros aspectos auditivos expressos no conteúdo e na forma literária dessas obras. Nessa perspectiva, busca-se apontar sintonias e contrastes entre os expedientes criativos dos autores em questão. Algo que os vincula de antemão é o fato de suas escritas serem atravessadas por experiências em regimes totalitários: Levi é sobrevivente da *Shoá*, enquanto Bolaño lidou com o autoritarismo das ditaduras latino-americanas. O presente trabalho não procura confrontar estratégias de testemunho e ficção — procedimentos de escrita que emergem dessas vivências —, mas assume que, nos escritores analisados, tais registros de certa forma se imiscuem, formando um tecido sonoro-textual de efeito estético singular que permite diversas análises. Para realizá-las, o pesquisador procura estabelecer e enunciar certas *poéticas de escuta*, particularmente aquelas de maior acento político, priorizando, aqui, o aspecto duracional, rítmico, e percorrendo questões como tempo, memória, excesso, imprecisão, morte e estética. Uma leitura de “A parte dos crimes”, de 2666 de Bolaño, é realizada em conjunto com trechos de *É isto um homem?* e *A trégua*, de Levi, com a interlocução de Antônio Xerxenesky e Mario Barenghi. A conexão entre as obras é dinamizada pelo conceito físico-sonoro de *ressonância*.

Palavras-chave: Primo Levi. Roberto Bolaño. Poéticas de escuta. Ressonâncias. Música e literatura.

Em sua tese de doutorado *O romance monstruoso: 2666*, de Roberto Bolaño (2019), Antônio Xerxenesky dissecou o romance *2666* (2010) – da epígrafe de Baudelaire à busca de referências ocultas citadas em momentos aleatórios, passando por um vasto território de fortuna crítica sem deixar de aterrisar a lupa em cada uma das cinco partes que compõem a obra. Além de realizar um *close reading* de cada uma das

1 Mestrando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-Rio.

partes, o pesquisador propõe uma análise profunda sobre as subversões que o chileno realiza de diversos gêneros literários, em cada uma delas, para, finalmente, propor sua classificação como um romance “monstruoso”. Parte dessa monstruosidade deriva do próprio tamanho imenso da obra, o que, em termos rítmicos, duracionais, caminha para uma economia da longa duração.

Tal caminhada não propõe, necessariamente, um ritmo lento, já que cada parte do romance imprime, estilisticamente, diferentes escolhas estéticas rítmicas. “A parte dos crimes”, em especial, contribui para a longa duração da obra: além de ser a mais longa das cinco partes, é mais extensa, por exemplo, do que *É isto um homem?* e *A trégua* inteiros, obras de Primo Levi – escritor e sobrevivente do genocídio nazista – lidas em conjunto com o texto do chileno.

Por um lado, pode-se observar, em “A parte dos crimes”, um processo de excesso diegético e, por outro, uma brevidade nas construções frasais que, apesar da “curta distância” entre um ponto final e outro, se acumulam de tal forma que a proposta excessiva se torna uma experiência de leitura singular. Pode-se considerar, ainda, uma certa lentidão rítmica relativa à leitura, que deriva, sobretudo, da aridez resultante do excesso de corpos narrados, algo que torna o mergulho desenfreado de leitura, ali, menos possível do que em outras partes do livro. O conceito de “cansaço” será debatido mais adiante, a partir de ressonâncias entre 2666 e as obras supracitadas de Primo Levi, que, como será visto, oferece uma abordagem muito distinta no que se refere à exposição dos corpos mortos e ao ritmo com que os narra. Em tempo: não se pode deixar, evidentemente, de associar a escolha do termo “monstruoso”, realizada por Xerxenesky, à própria monstruosidade intrínseca às representações do “mal” em terras latino-americanas, algo que Bolaño e Levi, ainda que separados por uma geração e por um oceano, observam com agudez semelhante.

Em “A parte dos crimes”, são narrados, por centenas de páginas,

crimes executados contra mulheres (estupros, assassinatos) da cidade de Santa Teresa, no México, nome ficcional para Ciudad Juárez, que presenciou, no “mundo real”, um feminicídio em massa há poucas décadas. Como veremos, as escolhas estéticas de Bolaño, nessa parte, diferem muito das de Levi, embora ambos partilhem do mesmo interesse/necessidade em denunciar a tragédia genocida em seus respectivos contextos de vida.

Repetição desesperadora, corpos *ostinati*

Em que sentido, portanto, o inferno é, aos olhos de Benjamin, a alegoria que condensa os traços essenciais da modernidade? De um lado, enquanto *catástrofe permanente* (Strindberg), de outro, enquanto *repetição desesperadora* das ‘penas eternas e sempre novas’ [...]. Sob esse ângulo, o pior dos infernos é o da mitologia grega, onde padecem Sísifo, Tântalo e as Danaides, condenados ao *eterno retorno da mesma punição*. É o *destino do operário*, prisioneiro da linha de montagem, que Benjamin (citando Engels) compara a Sísifo. Daí também a inscrição na entrada das fábricas (mencionada por Marx) e a que orna as portas do Inferno de Dante. (LÖWY, 2020, p. 124, grifos nossos).

Pode-se ler, tanto em Bolaño quanto em Levi, retratos contundentes da catástrofe permanente e da repetição desesperadora, “ilustrados” na forma do genocídio. Pode-se pensar, inclusive, que é a repetição desesperadora que faz da catástrofe algo permanente. Mais do que estabelecer umnexo causal necessariamente realista, interessam, aqui, os reflexos literário-políticos dos processos resultantes das máquinas de morte, sejam elas os

campos de extermínio nazistas ou o próprio capitalismo tardio.²

Adentramos, então, o terreno de reiteraões obsessivas, as quais proponho pensar a partir do conceito de *ostinato*, emprestado da música, que ilustra de maneira bastante pertinente tal recurso à “repetição desesperadora”. A princípio, “*ostinato* é um motivo ou frase musical que é persistentemente repetido numa mesma altura. A ideia repetida pode ser um padrão rítmico, parte de uma melodia ou uma melodia completa” (KAMIEN, 2003, p. 611). A acepção usual, corrente no discurso teórico musical, costuma indicar uma repetição *idêntica, exata*, de notas ou padrões. Esta razão poderia, a princípio, impedir uma aproximação desse conceito com a análise literária das obras escolhidas, dado que a repetição “idêntica” e contínua, sem variações, é menos frequente, até inexistente, nas obras analisadas. Uma outra leitura de *ostinato* gerou uma guinada na direção de sua utilização analógica. Rawlings e Bahha (2005, p.132) afirmam que “*ostinato* é qualquer padrão melódico ou rítmico que é repetido persistentemente”, enquanto DeLone e Wittlich (1975, p. 123) adicionam que “padrão implica ser a recorrência antes reconhecível que ser uma repetição exata”.

Poder-se-ia pensar, então, a estrutura de “A parte dos crimes” como uma aproximação ao conceito de *ostinato*, composto da alternância de assassinatos de mulheres anônimas (a maioria funcionárias das maquiladoras), crimes estranhos em igrejas e crimes passionais (realizados por namorados/maridos/amantes). À exceção dos crimes estranhos em

2 A seção 2.5.1 da tese de Xerxenesky (2019, p. 84) – “Anonimidade dos corpos no capitalismo tardio” – analisa os efeitos das indústrias maquiladoras, no México, sobre a descartabilidade dos corpos no sistema capitalista, especialmente aquele dos países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento, como o México. Tal é o pano de fundo para as sucessivas mortes de mulheres na região, descrita em “A parte dos crimes”. Grande parte das mulheres encontradas mortas era de operárias destas fábricas, daí a ressonância com Benjamin citado acima; o destino do operário e as inscrições nas portas das fábricas como eterno retorno da punição (uma variação punitiva, o assassinato, como o próprio trabalho fabril/febril em si, que conduzia também a uma morte veloz). Sobre a aproximação das duas máquinas de morte, Xerxenesky adiciona: “Os corpos das mulheres anônimas tornam-se, então, corpos vítimas da micropolítica globalizante, que integram e são excluídas do sistema ao mesmo tempo; seus direitos humanos são negados e, no entanto, elas trabalham alimentando o sistema, aproximando a democracia dos regimes totalitários. (RAGHINARU, 2016, pp. 156-57, apud XERXENESKY, 2019, p. 91, grifo meu).

igrejas, não direcionados aos corpos femininos, tal recorrência de matança de corpos de mulheres se dá, ao longo das quase trezentas páginas, de maneira muito semelhante, reconhecível, por vezes com a impressão de ser idêntica, embora não necessariamente. Mais adiante, iremos pensar esses *ostinati* em determinadas repetições específicas de expressões, mas sobre tal “momento” de 2666, num âmbito mais geral, Xerxenesky observa e questiona-se (citando Benjamin):

A memorização das narrativas em 2666 é impossível, graças ao seu acúmulo vertiginoso. Cada uma das vítimas tem suas peculiaridades, mas o leitor não é capaz de acompanhá-las e memorizá-las: a brutalidade, a repetição, as homogeniza. Além disso, Benjamin fala de uma “sóbria concisão”; Bolaño opera em uma chave oposta. O que apresenta, então, é um desmedido excesso. 2666 transborda. Como compreender esse excesso? (XERXENESKY, 2019, p. 149, grifos meus)

Mais cedo, ele havia observado que “é como se a violência – e, neste caso, a violência contra as mulheres – fosse contagiosa” (XERXENESKY, 2019, p. 91). De um cadáver a outro, a prosa se contagia pelo ritmo incessante das mortes, e as estratégias narrativas, tanto de forma como de conteúdo, auxiliam a rápida dispersão dessa chaga. Em termos formais, observemos, por exemplo, a estrutura dos parágrafos: encontramos, aqui, um tipo que se diferencia, por exemplo, dos parágrafos enormes e vertiginosos dos narradores febris em primeira pessoa que Bolaño criou em narrativas como *Amuleto*, e que constituem uma marca de sua prosa. Xerxenesky observa, após analisar um deles: “o parágrafo seguinte é separado por uma quebra de uma linha. Esse recurso será utilizado ao longo de toda a seção. “A Parte dos crimes” é composta de blocos de texto unitários, um recurso narrativo que não se repete em momento algum no resto do livro. (XERXENESKY, 2019, p. 85).

Tal forma de separação chegou a ser comentada, em sala de aula, como uma série de “caixões”,³ cada parágrafo representando uma sepultura. Tal separação, como as “danças” que o autor chileno propôs em “Carnê de baile”, analisadas em outra ocasião⁴, nos interessa como moldura temporal, remetendo à ideia de compasso, o divisor temporal em música, responsável por separar a pulsação em blocos mais ou menos regulares, de acordo com a estética da obra em questão. Cada bloco de texto, um compasso; cada parágrafo, uma sepultura; cada sepultura, uma lápide quase idêntica. Imaginemos um cemitério visto de longe: sabemos que cada morte é individual, mas é impossível que as diferenciemos, que saibamos quem está enterrado em que local. No máximo, percebemos a opulência maior de uma morte em relação à outra, denotada por uma suspeita hierarquia de mármore.

Permitam-me uma ressonância de cunho pessoal: o parágrafo anterior me remete a uma imagem vista, pessoalmente, no Museu de Auschwitz, na Polônia. Trata-se de uma obra de arte, cujo nome não foi possível recuperar, que consistia em um livro de páginas imensas, maiores do que um ser humano adulto cada uma, suspensas do chão, composto unicamente de sobrenomes, nomes, locais de nascimento e morte, em letra preta sobre página branca, ocupando uma grande sala. De meu próprio sobrenome, encontrei mais de quatrocentas recorrências.

Vale dizer, a respeito de uma possível hierarquia de mortes/crimes, que Bolaño tenta realizar justamente o oposto:

[...] enquanto a mídia hierarquiza os crimes e as formas de violência, dando mais atenção ao curioso

3 Refiro-me ao curso “Bolaño: melancolia e política”, ministrado por Antônio Xerxenesky, no Lugar de Ler, em novembro de 2020. Não encontrei a referência literária específica desta imagem. (Por sala de aula, neste caso, deve-se entender uma sala virtual na plataforma Zoom).

4 Faço referência ao conto “Carnê de Baile”, de *Putas Assassinas*, em que a estrutura numerada da narrativa remete aos carnês de baile da época vitoriana, quando cada número no carnê indicava uma dança. Quando analiso este conto em outra ocasião, refiro-me a cada conjunto de frases numeradas como danças.

psicopata das igrejas, Bolaño, por meio de sua narração desierarquizante, planifica a violência.

Às vezes, dentro dos blocos narrativos, há até mesmo uma desierarquização dos detalhes. Ao descrever a vítima, o estado do corpo etc., o narrador não só oferece o típico relatório forense, mas outros detalhes insignificantes, irrelevantes. (XERXENESKY, 2019, p. 88).

Do ponto de vista da forma, o relatório forense (ou algo próximo a ele) é a forma adotada por Bolaño na descrição de grande parte dos crimes. Pode-se dizer que essa seria uma das formas de aproximação à escrita científica que o chileno realiza, à maneira dos relatórios de fábrica citados por Primo Levi.⁵ “As frases curtas, mais curtas do que o normal, indicam uma espécie de listagem – ‘estrangulamento’, ‘estupro’, ‘estava grávida’ A brutalidade do crime é apreciada pelo leitor em suas descrições objetivas” (XERXENESKY, 2019, p. 113). Assistimos, ouvimos, somos bombardeados por um *ostinato* forense, acompanhado de outras notas repetitivas: a data em que o corpo foi encontrado; a fratura do osso hioide; o carro com vidro escuro onde a mulher entrou; estupro vaginal e anal; estrangulamento; corpo encontrado no deserto, no lixão, em terrenos baldios; maquiladoras com nomes estrangeiros; vítimas que eram estudantes em famílias em que poucos estudavam; largar a escola; a questão da identificação ou anonimato das vítimas; investigações que não chegavam a lugar algum; polícia machista.

Parágrafos-sepulturas, frases curtas forenses, repetições de conteúdo.

5 “Na famosa entrevista concedida a Philip Roth, em 1986, assim o descreveu: “Meu modelo (ou se você prefere, meu estilo) foi o do ‘relatório semanal’ normalmente usado nas fábricas: precisa ser preciso, conciso, e escrito em uma linguagem compreensível a todos na hierarquia industrial. E certamente não deve ser escrito em jargão científico’. Ele próprio não se fazia justiça. Produziu dois romances muito diferentes entre si: um cuja marca é a oralidade, e outro em que a marca é o humor sutil. Ambos foram muito além do ‘relatório semanal’ de fábrica, em forma e conteúdo.” (SCHLESINGER, 2016).

Seguidamente, obstinadamente. Um exemplo:

Em meados de novembro, Andrea Pacheco Martinez, de treze anos, foi raptada ao sair da escola técnica secundária 16. [...] Quando a encontraram, dois dias depois, seu corpo mostrava sinais inequívocos de morte por estrangulamento, com ruptura do hióide. Tinha sido violentada anal e vaginalmente. Os pulsos apresentavam tumefações típicas de amarradura. Os tornozelos também estavam lacerados, com o que se deduziu que também tivera os pés amarrados. Um emigrante salvadoreño encontrou o corpo atrás da Escola Francisco I, em Madero, perto da Colônia Álamos. (BOLAÑO, 2010, p. 379).

Páginas-cadáveres-páginas-cadáveres-páginas, sem hierarquia, uns após outros..., até que:

Com o avanço da Parte dos Crimes em 2666, dissemina-se uma espécie de cansaço – um cansaço dos personagens (os policiais já aceitam que não encontrarão um culpado), um cansaço da população de Santa Teresa (os crimes se tornaram uma paisagem comum, normalizada), e, pode-se argumentar, esse modo narrativo foi construído para provocar um efeito de cansaço no leitor. As mortas logo se embaralham. São muito numerosas, e o que as vítimas têm de específico – onde foram encontradas, como foram estupradas e assassinadas – logo se encaixa em padrões repetitivos (a violação “pelos dois condutos”, a fratura do osso hióide. (XERXENESKY, 2019, p. 89).

O cansaço faz ressoar Primo Levi, no preciso comentário de Mario Barenghi (2015, p. 19): “a morte de um homem também é um trabalho, também cansa”. A morte em si, como processo cansativo, é ilustrada no episódio de uma determinada morte narrada por Levi, à qual retornaremos em breve. De maneira mais geral, entretanto, pode-se encontrar, na

narrativa do italiano, uma economia de cadáveres que caminha para a exatidão; caminha em sentido oposto, portanto, a Bolaño, que aposta no excesso deles como procedimento de escrita.

Quando os russos chegam a Auschwitz, conta Barengi (2015, p. 19), o *Lager*⁶ está “cravejado de cadáveres abandonados, [...] os quais [...] ninguém se preocupa em recolher”. Barengi (2015, p.19) sintetiza (a partir de Cesare Segre) que *É isto um homem?* é um “livro da fome, e não da morte”, lembrando que o livro não se detém em descrições prolongadas a respeito dos corpos em decomposição ou entrega-se, de maneira geral, aos detalhes sobre as mortes de indivíduos. Apesar de a regra ser “evitar o acúmulo de particularidades insignificantes ou centrífugas” (BARENGHI, 2015, p. 15), caminhando, portanto, rumo à “sóbria concisão” citada por Benjamin/Xerxenesky, podemos nos conduzir – após frequentar o nível dos parágrafos e das frases – para o nível da palavra, sobretudo em duas mortes em especial. Os cadáveres são escolhidos com muito critério em uma narrativa que os economiza, fazendo com que, quando cada nome emerge, isto ocorra de maneira terrivelmente marcante. Sobre as mortes (Barengi faz referência a três⁷, aqui me deterei em uma delas), pode-se dizer:

é um dos poucos casos nos quais a memória de Primo Levi se detém no fim de um indivíduo. A morte é, em geral, uma presença constante, mas silenciosa, tanto mais implacável quanto menos exibida. [...] “Assim, de um modo discreto, sem ostentação, sem cólera, pelos blocos do *Ka-be*, cada dia vai a Morte, e toca

6 Termo em alemão utilizado mais recorrentemente por Levi para se referir aos campos de concentração.

7 Vale evocar um comentário do próprio Barengi a respeito da sequência destas três narrativas de morte, que dialogam com o elemento sonoro da *intensidade*: “Nas três representações dos mortos que marcam as fases conclusivas da experiência de Primo Levi em Auschwitz, a consciência do papel que cabe ao testemunho se fermenta e amadurece em um *crescendo* impressionante” (BARENGHI, 2015, p. 10, grifo meu). Cada morte adiciona um grau de força e contundência ao discurso testemunhal. Trata-se de uma análise que aborda os capítulos finais de *É isto um homem?* e os primeiros de *A trégua*.

este ou aquele”. (BARENGHI, 2015, p. 18).⁸

“Tanto mais implacável quanto menos exibida”: tal é o tratamento dado à morte em Primo Levi, tratamento que contrasta com a opção estética de Bolaño em “A parte dos crimes”. Vale lembrar aqui do objetivo de Levi ao tecer seus relatos: fornecer “algumas folhas a serem acrescentadas a um dossiê investigativo de fôlego maior”, “uma contribuição subsidiária” (BARENGHI, 2015, p. 17). Levi não se propõe, portanto, a um esgotamento do tema do Holocausto e, menos ainda, à composição de lições de caráter moral a respeito dele; não se perde, como bem observa Barenghi, em um esgarçamento ou em uma totalização do tema. Sobre Bolaño, por sua vez, percebe-se um longo fôlego espraiado em centenas de páginas. Reitero, vale dizer, que ambos os procedimentos estilísticos são válidos como fixadores politicamente eficientes em nossa escuta/memória; não pretendo julgá-los como mais ou menos eficazes. De Levi, lembramos “até” os nomes de alguns dos mortos muitíssimo numerosos de que temos notícia, apenas os cadáveres que ele escolhe nos mostrar; de Bolaño, lembramos das muitíssimas mortes⁹ – entregues ao leitor por uma espécie de empilhadeira literário-industrial –, esquecendo-nos de todo o restante, lembrando, talvez, apenas das formas recorrentes com que o chileno as narra. Somos capazes de fixar em nossa memória “a ruptura do osso hioide”, mas do nome e da descrição de Rebeca Fernández de Hoyos,¹⁰ de 33 anos, morena,

8 As aspas duplas da citação são palavras de Levi.

9 Tal escolha encontra ressonância em outras ocasiões em que a contagem de corpos/cadáveres ganha destaque, como o atual momento pandêmico, no Brasil e no exterior. Ressoa aqui também a série audiovisual documental de Ken Burns e Lynn Novick sobre a Guerra do Vietnã, em que fica evidente ali que não havia objetivo específico que se tornasse parâmetro do que representaria uma vitória naquela guerra (exemplo: a conquista de determinada região estratégica por determinada razão; com frequência, diga-se de passagem, uma região conquistada era abandonada em seguida, sem explicações), e os EUA adotaram a *contagem de inimigos mortos (body count)* como o parâmetro principal de definição sobre quem estaria vencendo a guerra, noticiando diariamente quantos do exército dos vietnamitas do norte e dos vietcongues haviam sido assassinados. Um “body count” alto era, para o soldado americano, o objetivo a ser conquistado. Ver referências: (THE VIETNAM, 2017).

10 Nome retirado por escolha aleatória da página 397 de 2666.

certamente nos esqueceremos. Levaremos conosco o cemitério e alguns epitáfios genéricos, mas não as sepulturas.

“Uma palavra – tu sabes / um cadáver”

Como dito acima, comentaremos uma das mortes narradas por Levi – a de Sómogyi¹¹ – segundo análise de Barengi, voltando a atenção para o que ela traz no nível da palavra que, nesse moribundo processo, opera com peculiar rítmica:

Ao entardecer, porém, o silêncio transformou-se em delírio e assim continuou durante toda a noite a nos dias seguintes sem parar. Obedecendo a um último sonho interminável de obediência, de escravidão, começou a sussurrar *Jawohl* a cada emissão de alento. Regular, constante como uma máquina: *Jawohl*, cada vez que se abaixava essa pobre arca de costelas. Milhares de vezes, dava vontade de sacudi-lo, de sufocá-lo – que, ao menos, mudasse essa palavra. Nunca, mais do que então, compreendi como é penosa a morte de um homem. (LEVI, 1997, p.172, *apud* BARENGHI, 2015, p. 19).

Em oposição à repetição de várias palavras nas diversas mortes narradas em “A parte dos crimes”, de Bolaño, temos aqui, em uma única morte, a repetição da mesma palavra. Ressoa, então, um verso de Paul Celan, do poema “De limiar em limiar”: “Uma palavra – tu sabes: / um cadáver.” (CELAN *apud* LINS, 2005, p. 27). Vale notar que a palavra conectada a

11 Para não gerar excessivos exemplos, deixo de fora a análise sobre a morte do menino Hurbinek, que, a princípio, gostaria de ter detalhado. Tanto a morte de Sómogyi quanto a de Hurbinek foram marcadas pelo uso, por cada um, de uma única e repetida *palavra*. Em Sómogyi, a única que lhe restou; em Hurbinek, a única que o menino de três anos conseguiu articular (sonoramente algo como “mass-klo” ou “matisklo”, mas cujo significado permaneceu oculto em *A tréguia*). Vale dizer que, a respeito da morte de Hurbinek, o uso reiterado de uma única palavra foi também a escolha de Levi para finalizar seu relato. Ao início de cada sentença, Levi utiliza a palavra “Hurbinek”, o nome dado pelos sobreviventes ao menino, optando por um processo de anáfora nominal, como em uma elegia fúnebre que atinge, segundo Barengi, uma solenidade bíblica. Uma economia de cadáveres que, não coincidentemente, opera com a economia de palavras.

este cadáver, *Jawohl*, denota uma marcante mistura de obediência e morte, ou melhor, de obediência até mesmo na morte. A condição de escravidão havia penetrado as entranhas a tal ponto, sufocado aquele moribundo tão completamente, que era expirada seguida e maquinalmente por seus pulmões. Nada mais havia a dizer, talvez, além de seis letras sobre sua condição destruída, condensada em cada ar exalado sob o signo de uma única palavra. A morte – tu sabes: o cansaço.

Aqui as últimas palavras do moribundo se reduzem a uma palavra só, obsessivamente repetida durante o delírio de uma agonia longa e penosa. *Jawohl*, resposta automática a todo comando vindo dos superiores, torna-se, mais do que um professor desesperado de obediência, a voz de uma resignação terminal: a derrota irremediável que vai além do pedido de ajuda – a ajuda para morrer, pelo menos. [...] O relato notifica [...] o tormentoso desmantelamento da máquina corpórea, a respiração degradada a um espasmo mecânico, a palavra aviltada pela respiração sôfrega. (BARENGHI, 2015, p. 19).

No bloco do *Lager*, os duelos aéreos intercalavam-se no espaço sonoro com o monólogo de Sómogyi; aviões, bombas e *Jawohl* formando um sinistro coral, depois do qual a morte chega, finalmente, em frases curtas, em fôlego narrativo precisamente calculado pelo conciso e sóbrio fugitivo do acúmulo, Primo Levi: “27 de janeiro. O alvorecer. Sobre o chão, o horrível tumulto de membros enrijecidos. A coisa Sómogyi” (LEVI, 2012, p. 150, *apud* BARENGHI, 2015, p. 19).

Em carta ao tradutor alemão Heinz Riedt, Levi afirma ter pego de empréstimo o adjetivo “horrível” de um poema de Baudelaire. Sim, o mesmo Baudelaire do “oásis de horror” da epígrafe de 2666. Ressonância de horror, desta palavra única, a perpassar, substantiva e adjetivamente, o duo Levi–Bolaño em suas narrativas de morte.

Outros corpos de mulheres,¹² opressão na opressão:

A violência que domina Santa Teresa, portanto, não é exclusivamente física, trata-se de uma agressão suplementada por uma cultura machista que a permite. E, como já foi dito aqui, a relação entre cultura e violência é um tópico recorrente não apenas em 2666 [...], como em toda a obra do autor chileno. (XERXENESKY, 2019, p. 92).

O que ocorre com relação aos corpos de mulheres em “A parte dos crimes”, de 2666, é uma espécie de exemplo máximo de uma violência voltada a este gênero, um poderoso *statement* de Bolaño acerca da vulnerabilidade desses corpos, em geral, em terras latino-americanas (embora saibamos que isto não ocorra ali, somente). Recentemente,¹³ por exemplo, em 14 de abril de 2021, foi-me sugerida, durante a leitura do *El País*, uma matéria (relativamente recente, de 2019) sobre assassinatos de mulheres trans em El Salvador, com descrições muitíssimo semelhantes, aliás, às de “A parte dos crimes”:

Camila Díaz, que tinha 29 anos e também exercia a prostituição, foi encontrada em janeiro com numerosos golpes e inconsciente perto de uma área de clubes noturnos da capital salvadorenha. Foi levada para um hospital, onde morreu dias depois. O laudo forense apontou politraumatismo contuso como a causa da morte. A imprensa salvadorenha informou

12 Como desenvolvimento futuro do artigo, gostaria de incluir a obra *A dor*, de Marguerite Duras, na análise. Além de estar conectada às narrativas ligadas ao nazismo (ela esperava o retorno de Robert Antelme, seu cônjuge, preso político do regime nazista cuja história é contada em *A espécie humana*), trata-se da obra de uma mulher que exibe em seu diário uma atenção rítmica peculiar, por meio da repetição de motivos como o toque do telefone e de frases peculiarmente curtas, semelhantes às de um roteiro. Em um nível mais sutil, podemos ler esta espera também como um tipo de violência ao espírito da escritora; não uma violência “contra” mulheres, mas uma mulher expressando, à sua maneira, uma alma violentada.

13 “Ser transexual na América Latina é uma tortura”, de Carlos Salinas Maldonado. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/29/internacional/1572375082_149859.html?rel=mas> Acesso em 14 de abril de 2021.

que a mulher tinha se envolvido em uma briga, por isso foi detida por policiais locais, que segundo as testemunhas, a espancaram. O corpo foi encontrado mais tarde perto de onde Camila ganhava a vida. Três policiais foram detidos por ligação com o caso. Dias depois, outra mulher trans, conhecida como Lolita, foi assassinada a machetadas em Sonsonate, um pequeno município no oeste de El Salvador. Esses crimes continuam impunes. (MALDONADO, 2019).

Para além da temática que se repete, uma e outra vez, a rítmica do fraseado remete à de Bolaño na citada parte de 2666. Como já é possível intuir de antemão, e como aponta bem Xerxenesky (que fornece exemplos de momentos em que os policiais adotam posturas machistas, aos quais adiciono até o estupro de prostitutas detidas, em certa ocasião – (BOLAÑO, 2010, p. 387)), tais acontecimentos são resultados de uma cultura machista (e não de um determinado “vilão” único naquela história, por exemplo). Vale dizer que outras amostras desses resultados, para além dos assassinatos, são recorrentes na obra de Bolaño e de Levi, e se conectam à questão rítmica.

Ingeborg (namorada de Udo Berger, protagonista e narrador), Frau Else (objeto de seu desejo “proibido”), Hanna (a namorada de um amigo de Udo), Clarita (camareira com quem Udo tem um caso), todas mulheres que sofrem alguma violência – física ou do discurso, ou ao menos o leitor fica sabendo de intenções de violência para com suas existências – em *O Terceiro Reich*, obra do chileno lançada postumamente.

Trata-se de uma segunda camada de leitura que atravessa todo o livro, mas bastante perceptível na história, marco da frieza do misógino Udo e de seus “amigos”. Vale ressaltar que Udo, na verdade, maltratava também os homens, mas sua indiferença ante o abuso de uma personagem feminina deixa evidente essa especial violência direcionada às mulheres; trata-se de algo que está sempre pairando em seu diário, a forma escolhida

por Bolaño para a obra em questão.¹⁴

Já a Ingeborg de 2666, parceira de Hans Reiter/Archiboldi (protagonista da quinta parte, “A parte de Archiboldi”, sem nenhuma relação com a Ingeborg de *O Terceiro Reich*), conta, em certo momento, que “no campo, [...] as meninas costumavam ser violentadas pelos tios e primos” (BOLAÑO, 2010, p. 733) e, diante da pergunta de Reiter sobre se ela também havia sido, diz o narrador: “não, ela não, mas uma de suas irmã menores foi estuprada por um dos primos, um garoto de treze anos que queria entrar para as Juventudes Hitleristas e morrer como herói” (BOLAÑO, 2010, p. 733). Aqui, uma vez mais, a usual relação entre homens inclinados ao totalitarismo e a violência cotidiana (também contra mulheres, até contra primas...).

Auxilio Lacouture, narradora em primeira pessoa de *Amuleto*, que inicia a história contando que trabalhava varrendo a casa de dois poetas (e nem queria receber por isto, por já se sentir “honrada” em poder “ajudar” aqueles literatos), repetida e ritmicamente circula pelas mesmas lembranças. Há momentos agudos em que sabemos que sentiu seu corpo ameaçado sexualmente (na casa de um homem; na rua, quando sacou um canivete para se defender); há a violência na Universidade, da qual se escondeu no banheiro, situação que entoa diversas vezes, do início ao fim do livro, usando os mesmos “motivos” (os azulejos do banheiro, as botas dos granadeiros, os ruídos) e há, ainda, a camada mais sutil, que se refere à mulher que pensa determinada “coisa”, mas não a expõe. São muitas as situações no livro em que ela se sente silenciada dentro de sua própria consciência, sem que seja necessário que ninguém o faça externamente. A própria condição submissa, advinda também de sua feminilidade, é

14 Um exemplo, em que repetidas vezes Ingeborg tenta sensibilizar o namorado Udo:

— Todo mundo pôs a mão em Hanna – disse de repente [...]

— Todos puseram a mão nela. – Fez uma careta horrível. – um abuso. Não entendo, Udo. [...]

— Todos puseram a mão nela mas você estava trancado no quarto com sua guerra.

— Que história é essa? – gritei. – O que é que eu tenho a ver com isso? É culpa minha? (BOLAÑO, 2011, p. 142-143). (As três primeiras falas são de Ingeborg, a última é de Udo).

marcante na obra. Nas primeiras páginas: “eu devia ter replicado. Mas não replicava. Só dizia: a-há, a-há, [...] mas minha cabeça continuava funcionando por mais a-hás que meus lábios articulassem” (BOLAÑO, 2008, p. 13); ou “acho que devo ter insultado a pessoa que me disse isso (pelo menos mentalmente)” (BOLAÑO, 2008, p. 122). E, ainda: “por isso acho que o que eu dizia na realidade só pensava, mas devo dizer que meus pensamentos eram atroadores” (BOLAÑO, 2008, p. 119). Uma digressão: este último exemplo é particularmente interessante devido ao adjetivo “atroadores”, cujo significado é “fazer muito barulho”. Cria-se, assim, uma segunda camada de imaginação sonora: o pensamento, algo ‘originalmente mudo’, fazia-se, pelas palavras da narradora, metaforicamente sonoro, barulhento. Tal som não se ouvia, entretanto, na cena, cujo conteúdo, por sua vez, não somos capazes de escutar, de fato, emergindo da página. Resta apenas imaginá-lo. (Fecho a digressão). De tanto operar nessa frequência, em dado momento Auxílio parece começar a criar uma espécie de sensibilidade telepática: “o curioso, no entanto, foi que disseram tudo isso sem mover os lábios e sem que saísse nenhum som de suas bocas” (BOLAÑO, 2008, p. 70). A partir de sua condição de mulher silenciada, a narradora criaria, portanto, pequenas “saídas”.

Da vassoura¹⁵ de Auxílio à de Flora, em *A trégua*¹⁶. Ainda que minhas vivências se distanciem daquelas ligadas à opressão feminina – lidas aqui sob o signo da repetição rítmica – foi impossível estar em contato com as obras da pesquisa sem notar, repetidamente, a camada de opressão às mulheres que se soma a todas as outras formas de opressão estampadas nas páginas. Por esta razão, julgo importante expor algo dessas notas. Tal

15 Há uma situação que destaco, em nível sonoro, que conecta atividades dadas como funções femininas no sistema patriarcal (como varrer, por exemplo). Refiro-me ao que denomino “coral de datilógrafas”, em 2666: (BOLAÑO, 2010, p. 784-786) – que gostaria de ter analisado em detalhes, mas que deixo apenas como referência – conectado ao chão de Flora “cem vezes varrido”. Tais tarefas atribuídas ao “feminino” demarcam que, dentro da própria condição de mulher, há a subcondição de trabalhadora subalternizada.

16 *A trégua* narra um longo trajeto de Primo Levi por quase um ano, de Auschwitz a Turim.

constatação fala de uma catástrofe outra, que se soma às demais. Catástrofe repetida, ininterrupta, sem freio. Opressão dentro da opressão. Primo Levi parece ter sintetizado com muita precisão esta segunda camada de violência. Trago três momentos sobre o que ele diz de Flora, que parecem resumir bem o sofrimento que ela passara e as diferenças entre ser homem e mulher, tanto no contexto do *Lager* quanto após sua libertação. Trata-se de uma mulher por quem Primo e seu amigo Alberto haviam nutrido certo encanto, com quem haviam chegado até a sonhar, no Campo, e que Levi tornou a encontrar em Stáryie Doróghi, no caminho de volta para casa.

Flora trouxe-nos pão diversas vezes, e o dava para nós com um ar perdido, nos cantos escuros do subterrâneo, secando suas lágrimas. Tinha piedade de nós, e desejaria ajudar-nos também de outras maneiras, mas não sabia como, e tinha medo. Medo de tudo, como um animal indefeso: talvez também tivesse medo de nós, não diretamente, mas enquanto personagens daquele mundo estranho e incompreensível, que a arrancara de sua aldeia, colocara-lhe nas mãos uma vassoura, relegando-a para debaixo da terra, para *varrer os pavimentos cem vezes varridos*. (LEVI, 2010, p. 164, grifo meu).

Este primeiro fragmento é uma memória do *Lager*. Notemos que a repetição, para além de palavras, corpos, parágrafos, estilos, pode dar-se também no nível dos gestos (o chão cem vezes varrido, uma e outra vez). “Varria interminavelmente as adegas, de cima a baixo, e depois recomeçava, como se fora uma sonâmbula” (LEVI, 2010, p. 164). Uma varredura automatizada, demasiada, claramente não preocupada apenas com o resultado da limpeza; tentativas, talvez, de varrer medo e angústia. Obsessão gestual como mecanismo psíquico/somático de defesa.

Sofremos um grande mal-estar, uma absurda e impotente mistura de ciúme e decepção, quando a

violência nos levou a saber, a admitir que Flora tinha encontros com outros homens. Onde, como e com quem? Em modos e lugares nada românticos: pouco distantes, no feno, numa coelheira clandestina, sob o vão de uma escada, construída por uma cooperativa de Kapos alemães e poloneses. *Bastava pouco: uma piscada de olhos, um sinal imperioso da cabeça, e Flora deixava a vassoura e seguia com docilidade o homem do momento. Voltava sozinha, após alguns minutos; arrumava as roupas e voltava a varrer, sem olhar o nosso rosto. Após a esqualida descoberta, o pão de Flora sabia a sal; mas nem por isso deixamos de aceitá-lo e de comê-lo.* (LEVI, 2010, p. 165, grifo meu).

Neste segundo fragmento, o gesto de limpeza, da vassoura, ajuda a conduzir a narrativa sobre a violência a que Flora era submetida no *Lager*, que dispensava até palavras para ser levada a cabo. A repetição de gestos, tanto a do opressor quanto a da oprimida, atua aqui. Do varrer ao estupro e de volta ao varrer.

No limbo de Stáryie Doróghi, eu me sentia sujo, esfarrapado, cansado, pesado, extenuado pela espera, mas, mesmo assim, jovem e cheio de forças, e voltado para o futuro: *Flora, entretanto, não mudara. Vivia agora com um sapateiro de Bérgamo, não conjugalmente, mas como escrava. Lavava e cozinhava para ele, e o seguia, olhando-o com seu olhar humilde e submisso; o homem, taurino e simiesco, vigiava todos os seus passos, e a surrava com selvageria a cada sombra de suspeita. Onde os hematomas que lhe cobriam o corpo; viera escondida para a enfermaria e agora hesitava em sair ao encontro da cólera de seu patrão.* (LEVI, 2010, p. 165, grifos meus).

E, finalmente, já em liberdade, Primo Levi constata que aquela mulher, de mesma nacionalidade e idade semelhante à sua, no mesmo local

de passagem rumo ao lar, vivia seu oposto. Como homem, ele se voltava às incertezas do futuro próximo ou distante, com certo otimismo. Como mulher, ela vivia o medo do futuro imediato que se impunha tão logo pusesse o pé fora da enfermaria em que ambos estavam; medo realista, presente. Escrava, lavava e cozinhava para seu patrão. Nada mudara: provavelmente, seguia varrendo suas possibilidades de vislumbre de liberdade real. Tal é a força da segunda camada de opressão, da catástrofe dentro da catástrofe; repetidamente, uma e outra vez.

De Flora a Florita: transe, levante de vozes e considerações finais

Da Flora de *A trégua* nos conduzimos à Florita de 2666, com quem algum relance de denúncia e mudança pode ser almejado (o que não se concretiza, é claro, e os crimes persistem). Um episódio que difere da regra de “A parte dos crimes”, um evento de levante da voz feminina, cheio de ironia sutil e de visceralidade. A cena se dá em um programa de televisão, quando a personagem entra em transe e, utilizando-se de diferentes timbres e tons de voz, dispara:

Eu não me censuro, senhoras, ainda mais se tratando de um caso assim. É Santa Teresa! É Santa Teresa! Estou vendo claramente. Lá matam as mulheres. Matam minhas filhas. Minhas filhas!, gritou ao mesmo tempo que cobria a cabeça com um xale imaginário [...]. A polícia não faz nada, disse após alguns segundos, com *outro tom de voz, muito mais grave e varonil*, os putos dos tiras não fazem nada, só olham, mas olham o quê? Olham o quê? *Reinaldo [o apresentador] tentou contê-la e fazê-la parar de falar, mas não conseguiu*. Xô, tire as mãos de mim, fez Florita. É preciso avisar o governador do estado, disse com *voz rouca*. [...] Tem de ficar a par do que fazem com as mulheres e as meninas dessa bela cidade de

Santa Teresa. [...] *É preciso romper o silêncio, amigas.* [...] [O governador] é um *homem bom e íntegro* e não vai deixar impunes tantos assassinatos. Tanta negligência e tanta obscuridade. Depois fez *voz de menina* e disse: algumas vão num carro preto, mas são mortas em qualquer lugar. Depois disse, com *voz bem timbrada*: pelo menos poderiam respeitar as virgens. Ato contínuo deu um pulo, perfeitamente captado pelas câmeras do estúdio 1 da tevê de Sonora, e caiu no chão como que derrubada por uma bala. Reinaldo e o ventríloquo foram rápido acudi-la, mas quando tentaram levá-la, cada um por um braço, Florita rugiu [...]: não me toquem, seus putos insensíveis! Não se preocupem comigo! Será que não entendem do que estou falando? (BOLAÑO, 2010, p. 420, grifos meus).

Foi preciso um estado de transe para que a voz feminina se fizesse audível, transitando timbres distintos até atingir o rugido, não deixando que o apresentador a calasse até que terminasse, dispensando ajuda ao final, colocando-se como mulher. Em se tratando de Bolaño, não se pode deixar de notar, ainda, a marca da ironia, expressa em uma fala esperançosa e ingênua de Florita com relação ao governador, um “homem bom e íntegro”, que certamente impediria a continuidade da impunidade.

É, no entanto, a meio caminho do transe-discurso, quase de passagem, que Florita daria seu recado definitivo e contundente, em nome das muitas anônimas de “A parte dos crimes” – expostas sem parcimônia em 2666 –, e de Flora, de Hanna, de Frau Else, de Auxílio, de Ingeborg, de Clarita: “É preciso romper o silêncio, amigas”. (BOLAÑO, 2010, p.420).

Referências

BARENGHI, Mario. Por que acreditamos em Primo Levi?. Tradução de Pedro Spinola Pereira Caldas. *Revista Digital do NIEJ*, Rio de Janeiro, ano 5, n.9, p. 12-24, 2015. Disponível em:

<https://niej.files.wordpress.com/2016/07/04-primolevi.pdf>. Acesso em: 12 mai 2021.

BOLAÑO, Roberto. 2666. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Amuleto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *O Terceiro Reich*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DELONE, Richard; WITTLICH, Gary. *Aspects of 20th Century Music*. New Jersey: Englewood Cliffs: Prentice Hall. 1975

KAMIEN, Roger. *Music: An Appreciation*. Nova Iorque: New York: McGraw Hill, 2003.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1988.

_____. *A trégua*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2010.

LINS, Vera. *Poesia e Crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro: 7letras, 2005.

LÖWY, Michael. *Redenção e utopia: o judaísmo libertário na Europa Central (um estudo de afinidade eletiva)*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2020.

MALDONADO, Carlos Salinas. Ser transexual na América Latina é uma tortura. **ElPaís**. Cidade do México, 3 nov. 2019, 14h45. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/29/internacional/1572375082_149859.html?rel=mas> Acesso em: 14 abr. 2021.

RAWLINS, Robert; BAHHA, Nor Edine. *Jazzology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians*. Hal-Leonard Publishing Corporation. 2005

ROTH, Philip; LEVI, Primo. “Philip Roth entrevista Primo Levi”. In: *A Tabela Periódica*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

SCHLESINGER, Vivian. O número 174517. **Jornal Rascunho**. São Paulo, edição 200, 31 dez. 2016. Disponível em <<https://rascunho.com.br/en-saios-e-resenhas/o-numero-174517/>> Acesso em 4 mar. 2021.

THE VIETNAM War. Direção: Ken Burns e Lynn Novick. EUA: Floren-

tine Films. WETA: National Endowment for the Humanities, 2017. 2 DVD (1035 min), série de 10 episódios.

XERXENESKY, A. C. S. **O romance monstruoso: 2666 de Roberto Bolaño**. São Paulo, 2019. 191 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2019.tde-28052019-11364>

Excess and exactnesses: resonances between Roberto Bolaño and Primo Levi from “the part about the crimes”, of 2666

*Abstract: This article compares works by Primo Levi and Roberto Bolaño through sound readings of their writings. Sound readings are understood as expanded attention to musicality and other auditory aspects expressed in the content and literary form of these works. We seek to point out harmonies and contrasts between the creative expedients of the authors in question. Something that links them beforehand is the fact that their writings are crossed by experiences in totalitarian regimes: Levi is a Shoah survivor, Bolaño dealt with the authoritarianism of Latin American dictatorships. The present work does not try to confront strategies of testimony and fiction — writing procedures that emerge from these experiences —, but assumes, in the writers analyzed, that such registers somehow intersect, forming a sound-textual fabric of singular aesthetic effect that allows several analyses. To perform these analyses, the researcher tries to establish and enunciate certain poetics of listening, particularly those of greater political tendency, prioritizing the sound element of rhythm and going through issues such as time, memory, excess, imprecision, death and aesthetics. A reading of Bolaño's 2666 is made along with *É isto um homem?* and *A trégua*, by Levi, relying on the commentaries by Antônio Xerxesky and Mario Barengi. The connection between the works is dynamized by the sonorous-physical concept of resonance.*

Keywords: Primo Levi. Roberto Bolaño. Poetics of listening. Resonances. Music and literature.

Recebido em: 05/08/2021

Aceito em: 17/09/2021

Corpos invisíveis em Julio Cortázar: o não humano na esfera do *matável*

Hiandro Bastos da Silva¹

Lauro Roberto do Carmo Figueira²

Resumo: O presente estudo visa dar enfoque aos corpos invisíveis à ordem jurídica na escrita de Julio Cortázar a partir da leitura do conto *Carta a uma senhorita em Paris* (1986). Com base nas discussões de Giorgio Agamben acerca do *homo sacer* – figura do direito romano arcaico insacrificável e, ao mesmo tempo, *matável* –, procura-se analisar, na narrativa de Cortázar, o modo como o não humano, assim classificado pela “máquina antropológica” (AGAMBEN, 2017, p. 51), adentra na esfera da *matabilidade*. Dessa forma, o homem recai no mesmo grau de vulnerabilidade do animal, desmantelando as fronteiras éticas existentes entre ambos, atestadas por Jacques Derrida (2002). Por consequência, compreende-se, com Gabriel Giorgi (2016), que a vida reconhecida como humana se torna cada vez mais difícil de se aferir na atualidade. Assim, além de se averiguar, na narrativa do prosador Cortázar, as políticas do contemporâneo atravessarem o corpo e a subjetividade do protagonista, subtraindo o seu valor, evidencia-se o animal demarcando o limiar desta realidade de exceção, em que a vida se faz *matável*.

Palavras-chave: Humano. Não humano. *Homo sacer*. Julio Cortázar.

O filósofo argelino Jacques Derrida (1930-2004), no ensaio *O animal que logo sou* (2002), aponta a *matabilidade* como traço característico que pesa sobre o animal na cultura ocidental – herança de uma tradição antropocêntrica. Conseqüentemente, permite-se que se subjugue

1 Mestrando em Literaturas Hispânicas pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Graduado em Licenciatura em Letras Português (2021) pela Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA). Foi voluntário no Grupo de Estudos e Formação Literária Litteris, assim como no Grupo de pesquisa, Estudos e Intervenção em Leitura, Escrita e Literatura na Escola Lelit, ambos vinculados à UFOPA, entre o ano de 2017 e 2018. Tem atuado como membro do Grupo de Pesquisa Estudos Literários e Memória de Expressão Amazônica (2021). Atualmente, dedica-se às linhas de pesquisa que focalizam o Realismo Maravilhoso, Estudos sobre o Neofantástico e as Políticas do Contemporâneo em suas diversas relações com a Literatura Latino-americana.

2 Professor Associado da Universidade Federal do Oeste do Pará.

e aniquile o corpo não humano, haja vista a autoridade que o humano detém sobre ele, pois cerceia o seu direito à vida. Contudo, no ordenamento político, o aspecto *matável* se estende também ao corpo humano, quando vinculado a determinadas formas de indigência, conforme descrevem os estudos de Giorgio Agamben (2007, 2015, 2017).

Nocenário contemporâneo, desenvolvendo as perspectivas de Derrida e Agamben, encontram-se, na condição adjacente ao animal, mulheres inseridas em contextos de extrema opressão patriarcal, jovens negros em favelas, refugiados no campo de Moria, presidiários de Guantánamo, entre outros grupos, caracterizados pela completa vulnerabilidade e abandono. Como resultado, homem e animal se encerram na complexa esfera do *matável*, espaço de exceção onde a “máquina antropológica do humanismo” (AGAMBEN, 2017, p. 51), mecanismo que atualiza arbitrariamente o conceito de humano, investe violentamente contra os corpos que não se ajustam ao seu ideal de humano.

Para analisar as figuras invisíveis à ordem jurídica, Agamben recorre ao conceito de *homo sacer*, um espectro ambíguo do direito romano arcaico – insacrificável e, ao mesmo tempo, *matável*. Esse conceito, abordado à luz da contemporaneidade, corresponde aos corpos viventes já considerados mortos, segundo o imaginário estatal. Sob este entendimento, o filósofo italiano sonda a esfera em que a vida se configura absolutamente *matável*, circunstância à qual está atrelado o protagonista do conto *Carta a uma senhorita em Paris* (1986), do escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984).

Atentando-se a tais discussões, realiza-se uma leitura de *Carta a uma senhorita em Paris* com o intuito de evidenciar a presença do *homo sacer* no conto de Cortázar. Essa situação decorre por obra da contiguidade entre homem e animal, em uma trama epistolar, na qual o “devir-animal” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 1.731), vivenciado pelo protagonista, o faz regurgitar coelhos. À vista disso, o animal, na narrativa cortaziana, “[...] começa a funcionar como contínuo orgânico, afetivo, material e político

com o humano [...]” (GIORGI, 2016, p. 8), não somente se projetando sobre a psique tumultuada desse angustiado personagem, mas também demarcando os territórios onde a vida se desvincula do seu valor.

O *homo sacer* em *Carta a uma senhorita em Paris*

Proveniente das complexas estruturas jurídicas da Antiguidade, o *homo sacer*, conceito cujo nome intitula o ensaio de Agamben, publicado em 1995, relacionava-se ao indivíduo que, após o cometimento de determinado delito, sofria a revogação de todos os seus direitos e prerrogativas de cidadão. Desse modo, tornar-se-ia vulnerável a qualquer tipo de violência, tal qual o animal na cultura ocidental. Logo, o *homo sacer* podia ser morto sem configurar homicídio, decorrente da sacralidade da sua vida, pois: “[...] pertence ao Deus na forma da insacrificabilidade e é incluído na comunidade na forma da matabilidade. A vida insacrificável e, todavia, matável, é a vida sacra.” (AGAMBEN, 2007, p. 90). Originariamente, na definição romana, o *homo sacer* residia em uma dupla exclusão, tanto da jurisdição humana quanto da jurisdição divina. Era-lhe imposta a impossibilidade de exercer a política na sociedade e também de constituir-se um sacrifício, segundo as formas prescritas de rito.

Devido à anulação de direitos e prerrogativas, resta ao *homo sacer* somente a vida nua, natural e desqualificada, incluída no ordenamento político na forma de exclusão. A sua vida entra para os cálculos do poder como alvo de violência e “privada de todo valor político” (AGAMBEN, 2007, p. 139). Relaciona-se à vida do *homo sacer* o termo grego *zoé*, utilizado por Agamben em *Meios sem fim: notas sobre a política* (1996) – o vocábulo alude à vida desqualificada e irreconhecível, passível de ser abandonada. Esse sentido se opõe ao do vocábulo *bíos*, também utilizado na obra supracitada, que alude à vida qualificada e reconhecível, passível de ser protegida.

No repertório da *zoé*, a vida humana não se distingue da vida não humana, levando a concluir que, ao encaminhar o homem para a margem do ordenamento político, lá, ele encontrará o animal invariavelmente. Assim, permite-se averiguar, na narrativa, o *homo sacer* como um ser indistinto entre dois universos; o humano e o não humano.

Uma vez superado o aspecto religioso do *homo sacer* na pós-modernidade, mantido, então, pela noção do sacrifício, que conferia ao conceito o caráter de mitologema, pode-se interpretá-lo como fenômeno jurídico-político. Para isso, encaminham-se as reflexões de Agamben, desenvolvidas no sentido de constatar em qual momento a vida do homem se faz aniquilável pela ordem soberana e determinar a natureza desta condição de abandono:

Aquilo que define a condição do *homo sacer*, então, não é tanto a pretensa ambivalência originária da sacralidade que lhe é inerente, quanto, sobretudo, o caráter particular da dupla exclusão em que se encontra preso e da violência a qual se encontra exposto. Esta violência – a morte insancionável que qualquer urn pode cometer em relação a ele – não é classificável nem como sacrifício e nem como homicídio, nem como execução de uma condenação e nem como sacrilégio. (AGAMBEN, 2007, p. 90).

Assim, a situação do indivíduo, deslocado para o repertório *sacer*, apresenta-se paradoxal, em consequência da exclusão realizada por meio da sua inclusão nas gramáticas da violência. No entanto, deve-se pontuar que “Não se poderia dizer de modo mais claro que o fundamento primeiro do poder político é uma vida absolutamente matável, que se politiza através de sua própria matabilidade” (AGAMBEN, 2007, p. 96). Ou seja, a vida nua do *homo sacer*, como instância política originária, é indispensável ao domínio soberano. Doravante, o poder se constitui soberano pela possibilidade de aniquilamento da vida nua, sendo esta a condição autêntica de participação

na sociedade. Todo indivíduo é, portanto, potencialmente *homo sacer*.

Nas produções literárias que abordam a questão animal, tornou-se comum observar o não humano demarcando os territórios onde se abre a esfera do *matável*. Essa esfera representa a queda do ideal civilizatório do humanismo, haja vista que, nela, o “especificamente humano” (GIORGI, 2016, p. 26) deixa de ser o índice daquilo que deve ser preservado e passa a estar completamente exposto à barbárie. Por conseguinte, vida humana e vida animal entrecruzam-se por intermédio da *matabilidade*. Tais apontamentos podem ser verificados em *Carta a uma senhorita em Paris*, pois as circunstâncias narradas no conto comunicam sobre o espaço de exceção da máquina antropológica. Na história de Cortázar, a anulação da existência do protagonista é posta em ação pelo esvaziamento das potências que a sustentam e dos significantes que a determinam.

Neste ponto, faz-se necessário recordar o enredo que Cortázar coloca em curso no texto: a redação de uma carta pelo protagonista (narrador autodiegético), na qual apresenta uma história aparentemente ordinária, de efeito pouco dinâmico, mas com ocorrências insólitas. Uma mudança espacial; este é o ponto de partida para o enovelamento da intriga, ou quando os eventos cruciais se desenrolam. O protagonista, a pedido de sua amiga, Andrée, desloca-se do campo, onde vivia confortavelmente, e parte em direção à metrópole, Buenos Aires. Ali, instala-se no apartamento da destinatária da carta, missiva sobre a qual se opera toda a narrativa. Andrée se encontra fora do país por razões não esclarecidas pelo narrador. Assim, configura-se a situação inicial do conto, com o protagonista no papel de proprietário temporário da casa na avenida Suipacha. Entretanto, no desfecho da história, ele se verá destituído tanto do papel de proprietário temporário da casa quanto de proprietário temporário do seu próprio corpo.

A história captura a perspectiva da vida nua do *homo sacer*, reinscrevendo-a junto à estética instigante do Fantástico. O conto, valendo-

se dos procedimentos ficcionais direcionados ao “artefato animal” (GIORGI, 2016, p. 12), coloca em marcha a máquina narrativa do prosador argentino, o que culmina na irreparável degradação da vida do protagonista, elevada a um estado de plena indiferença frente à morte. O personagem principal, ao confessar que “De quando em quando me acontece vomitar um coelhinho [...]” (CORTÁZAR, 1986, p. 23), aparenta julgar-se culpado de uma transgressão imperdoável contra a ordem instituída, no apartamento da amiga Andrée, lugar onde mesmo o menor item pertence a uma severa cadeia organizacional:

Mexer nessa tacinha altera o jogo de relações de toda a casa, de um objeto com outro, de cada momento de sua alma com a alma inteira da casa e sua distante moradora. E eu não posso aproximar os dedos de um livro, ajustar de leve o cone de luz de um lampião, abrir a tampa da caixa de música, sem que um sentimento de ultraje e desafio me passe pelos olhos como um bando de pardais. (CORTÁZAR, 1986, p. 22).

Logo, o feérico hábito do novo residente de Suipacha se converte em uma falta grave mediante a distribuição biopolítica que impera naquele espaço. Consequentemente, a vida do protagonista se torna indesejada ao longo do enredo, subtraindo-se de seu valor ao ponto de fazer-se “indigna de ser vivida” (AGAMBEN, 2007, p. 128). É, portanto, desse modo que o personagem de Cortázar desponta como *homo sacer*, traçando em si próprio o estigma do *matável*.

Quanto à vertiginosa proximidade entre homem e animal estabelecida no conto, salta aos olhos a arbitrariedade com a qual o protagonista age frente à vida dos coelhos. Suas estratégias para manter os animais ocultos são definidas não no intuito de protegê-los, mas, sim, de garantir êxito no disciplinamento deles. Em decorrência dessa situação, o personagem flerta constantemente com o axioma soberano ‘fazer morrer’:

Decidi, contudo, matar o coelhinho mal nascesse. Eu viveria quatro meses em sua casa: quatro, talvez, com sorte, três – colheradas de álcool no focinho. (Você sabe que a misericórdia permite matar instantaneamente um coelhinho dando-lhe de beber uma colherada de álcool? Sua carne então sabe melhor, dizem, embora eu ... Três ou quatro colheradas de álcool, em seguida o banheiro ou um pacote se somando ao lixo. (CORTÁZAR, 1986, p. 25).

A inclinação inicial do protagonista comprova a irrelevância da existência dos pequenos viventes, pois a decisão entre vida ou morte é ponderada friamente pelo autor da carta, sem nenhuma reserva, de fato, pelo radicalmente outro. Nesse arranjo, os coelhos são anunciados como uma unidade *sacer*, ou seja, absolutamente *matáveis*, desde o início da narrativa. Logo, o personagem central representa a decisão soberana, um elemento ativo de tirania. Entretanto, após afirmar: “Compreendi que não podia matá-lo [...]” (CORTÁZAR, 1986, p. 25), ele perde as rédeas da situação, passando a ser alvo da mesma opressão que aflige seus semelhantes não humanos.

Ao passo que as regurgitações se intensificam, o protagonista sente sua existência declinar, como se estivesse sendo guiado para o abismo do esquecimento, destino certo de todo *sacer*. Essa espécie de ‘crime’, o qual ele tenta reparar, consome-o de modo atroz e retira-lhe lentamente o direito de participação social. No entanto, alegando que vomitar coelhos “Não é razão para não viver em qualquer casa, não é razão para que a gente deva se envergonhar e estar isolado e andar se calando [...]” (CORTÁZAR, 1986, p. 23), o personagem busca convencer-se de que a sua transgressão não é tão grave como aparenta. Presumivelmente, a assertiva não se sustenta por muito tempo. Adiante, na narrativa, então, nota-se a elevação do seu tormento, decorrente das exaustivas medidas que empreende para ocultar a sua infâmia:

Verdade que parece impossível; nem Sara acreditaria. Porque Sara não desconfia de nada, e o fato de que não desconfie de nada se deve a minha horrível tarefa, uma tarefa que consome meus dias e minhas noites num só golpe de rastelo e vai me queimando por dentro e endurecendo como aquela estrela-do-mar que você pôs sobre a banheira e que a cada banho parece encher o corpo da gente de sal e açoites do sol e grandes rumores da profundidade. (CORTÁZAR, 1986, p. 26-27).

Tal tarefa, a que se dedica arduamente o protagonista, inviabiliza que ele promova interações sociais e se exerça como cidadão da metrópole. Assim, antecipando-se a prováveis represálias que a revelação de seu hábito incomum acarretaria, o protagonista opta pelo confinamento no apartamento de Andrée. Em verdade, porém, a exclusão do protagonista implica a sua inclusão nas gramáticas da violência, consumadas em seu próprio corpo. Desse modo, ele evita contato com o mundo ao qual não pertence:

Agora me chamam ao telefone, são os amigos que se inquietam com minhas noites recolhidas, é Luís que me convida a caminhar ou Jorge que reservou entradas para um concerto. Quase não me atrevo a lhes dizer que não, invento prolongadas e ineficazes histórias de má saúde, de traduções atrasadas, de evasão. E quando retorno e subo de elevador – aquela passagem, entre o primeiro e o segundo andar – renovo noite a noite irremediavelmente a vã esperança de que não seja verdade. (CORTÁZAR, 1986, p. 28-29).

A peculiar contiguidade homem/animal, em tela no conto, desordena as distribuições biopolíticas simbolizadas pela casa de Andrée, além de tornar o protagonista um alvo da máquina antropológica. A emergência dos coelhos constitui uma brusca ruptura da ordem vigente, atribuindo

ao personagem a imagem de ‘inimigo’, o culpado pelo caos, que deve ser eliminado. Por consequência, furta-se morosamente a legitimidade da vida do protagonista, de maneira que a sua morte seja considerada praticamente um consenso para a preservação das estruturas formais da realidade:

Há esta sacada sobre Suipacha cheia de aurora, os primeiros sons da cidade. Não acredito que lhes seja difícil juntar onze coelhinhos salpicados sobre os paralelepípedos, talvez nem os notem, atarefados com o outro corpo que convém levar logo, antes que passem os primeiros colegiais. (CORTÁZAR, 1986, p. 32).

Como artifício do poder soberano, o personagem de Cortázar se sente impulsionado a cometer autoagressão, eliminando a si mesmo e aos coelhos, o que consolida a narrativa como uma carta de suicídio. Nessa conjuntura, então, homem e animal perecem na esfera da *matabilidade* por ação dos seus destinos trágicos, que não representam perda alguma para o universo biopolítico. O excerto final, “convém levar logo, antes que passem os primeiros colegiais” (CORTÁZAR, 1986, p. 32), reforça o aspecto *sacer* do protagonista, cuja morte não causará a mínima comoção, mas apenas o incômodo de se ter um cadáver estirado na rua à luz do dia. Isso comprova a irrelevância de uma vida desqualificada, que pouco se distingue dos “onze coelhinhos salpicados sobre os paralelepípedos” (CORTÁZAR, 1986, p. 32).

A vida indigna no horizonte biopolítico contemporâneo

O tema da vida indigna de ser vivida, ou vida que não merece viver, recebe especial atenção de Agamben na terceira parte da sua obra *Homo Sacer: o Poder Soberano e a Vida Nua* (2007). No segmento em questão, o filósofo italiano discorre sobre esta categoria política espoliada de seu

valor, detendo-se ao exame do ensaio *A autorização do aniquilamento da vida indigna de ser vivida*, publicado em 1920, de autoria do jurista alemão Karl Binding (1841-1920) e do seu compatriota psiquiatra Alfred Hoche (1865-1943). Nessa reflexão ensaística, ambos defendem a legitimidade da eutanásia no cenário jurídico europeu, abordando a impunibilidade do suicídio “[...] como expressão de uma soberania do homem vivente sobre a própria existência [...]” (AGAMBEN, 2007, p. 143). O poder do homem sobre a própria vida se assemelharia, então, ao poder do Estado sobre a população, segundo a perspectiva dos autores. Perante a ótica da soberania individual, promove-se o processo de eliminação da vida sem valor na biopolítica moderna.

A necessidade de legitimizar o aniquilamento da existência subtraída do seu valor configura a estratégia fundamental da biopolítica. Contudo, os autores alemães, sem talvez considerar tal implicação, ou imaginar a dimensão de que o seu trabalho representaria para o Direito, a Filosofia, a Ética, a Política e a Teoria do Estado, manifestam sua simpatia para com a prática da eutanásia, indagando se: “[...] existem vidas humanas que perderam a tal ponto a qualidade de bem jurídico, que a sua continuidade, tanto para o portador da vida como para a sociedade, perdeu permanentemente todo o valor?” (BINDING; HOCHÉ, p. 27 apud AGAMBEN, 2007, p. 144). Assim, de acordo com Agamben, os autores encontram a resposta para o questionamento tanto na figura dos “incuravelmente perdidos” (AGAMBEN, 2007, p. 145), indivíduos tornados inválidos, devido a doenças ou acidentes, quanto na figura dos “idiotas incuráveis” (AGAMBEN, 2007, p. 145), indivíduos acometidos de doenças genéticas. Ambos os grupos apresentam uma imagem deturpada do que se traduz como ‘humano’, segundo os dois estudiosos alemães citados.

Alinhando, então, o conceito da vida indigna de ser vivida ao horizonte biopolítico contemporâneo, emergirão, das entranhas do

ordenamento político, outros grupos sem valor, semelhantes aos referidos acima. Para os corpos vivos deixados na condição de indignidade, não consta razão alguma para o veto da morte. Interliga-se a este contexto a aceção do *homo sacer*, resultante do processo de desvalorização da vida:

Mais interessante, em nossa perspectiva, é o fato de que a soberania do homem vivo sobre a sua vida corresponda imediatamente a fixação de um limiar além do qual a vida cessa de ter valor jurídico e pode, portanto, ser morta sem que se cometa homicídio. A nova categoria jurídica de “vida sem valor” (ou “indigna de ser vivida”) corresponde ponto por ponto, ainda que em uma direção pelo menos aparentemente diversa, a vida nua do *homo sacer* [...]. (AGAMBEN, 2007, p. 146).

Essa ponderação de Agamben aprofunda mais o entendimento sobre a perspectiva relativa à indissociabilidade entre a vida sem valor e a vida nua do *homo sacer*, que se enlaçam mutuamente, não obstante derivadas de estruturas complexas e distintas. Nesse bojo de relações, a autorização do aniquilamento da vida indigna de ser vivida colide com a impossibilidade do assassinato de um *homo sacer* caracterizar homicídio, devido a sua natureza “insacrificável e, todavia, matável” (AGAMBEN, 2007, p. 90). Os dois casos constituem a esfera do *matável*, entretanto, sob circunstâncias diferentes: enquanto a vida indigna de ser vivida reivindica o suicídio para a execução da sua soberania individual, o poder soberano reivindica a vida do *homo sacer*. Agamben ajusta a sua ótica, contudo, ao perceber que a decisão soberana não se restringe ao espaço jurídico. Ela avança para o interior de cada vida:

E como se toda valorização e toda “politização” da vida (como está implícita, no fundo, na soberania do indivíduo sobre a sua própria existência) implicasse

necessariamente uma nova decisão sobre o limiar além do qual a vida cessa de ser politicamente relevante, e então somente “vida sacra” e, como tal, pode ser impunemente eliminada. (AGAMBEN, 2007, p. 146).

Compreende-se, nesse debate, a real dimensão do poder soberano, estendida para além das fronteiras do ordenamento político. Esse poder se realiza alternado entre exterioridade e interioridade, ou concomitantemente. Tal movimento do poder soberano não é considerado incomum, haja vista que o pensamento biopolítico se difunde irremediavelmente no tecido do contemporâneo, requisitando a preservação do bando soberano, bem como a imediata eliminação das vidas que não merecem viver:

Toda sociedade fixa este limite, toda sociedade – mesmo a mais moderna – decide quais sejam os seus “homens sacros”. Impossível, aliás, que este limite, do qual depende a politização e a exceptio da vida natural na ordem jurídica estatal não tenha feito mais do que alargar-se na história do Ocidente e passe hoje – no novo horizonte biopolítico dos estados de soberania nacional – necessariamente ao interior de toda vida humana e de todo cidadão. (AGAMBEN, 2007, p. 146).

Em 1940, o Terceiro Reich inaugurou o projeto de eliminação da vida indigna de ser vivida, indiretamente associado às ideias de Binding e Hoche, cujo alvo foram os doentes mentais incuráveis e outros indesejáveis. A esta operação se deu o nome de *Euthanasie-Programm filr unheilharen Kranken*, promovida na pequena cidade alemã de Grafeneck, com a suposta justificativa humanitária. Tal projeto não possuiu um formato legal na gestão germânica da época, todavia, agregou-se perfeitamente ao ideal ariano e às políticas adotadas naquele momento. Mantendo-se ativo por

quinze meses, o *Euthanasie-Programm* agenciou o genocídio de milhares de vidas julgadas sem valor. Assim descreve Agamben:

O instituto recebia a cada dia cerca de setenta pessoas (em idade variável de 6 a 93 anos), escolhidas entre os doentes mentais incuráveis espalhados pelos vários manicômios alemães. Os doutores Schumann e Baumhardt, que tinham a responsabilidade do programa em Grafeneck, submetiam as doentes a uma consulta sumária e decidiam se estes apresentavam os requisitos exigidos pelo programa. Na maior parte dos casos, os doentes eram mortos nas 24 horas seguintes a chegada à Grafeneck; primeiro era lhes ministrada uma dose de 2 ml de Morphiurn-Eseopolarnina e depois eram introduzidos em uma câmara de gás. Em outros institutos (como, por exemplo, em Hadamcr), os doentes eram mortos com uma forte dose de Luminal, Veronal e Morphiurn. Calcula-se que deste modo foram eliminadas cerca de sessenta mil pessoas. (AGAMBEN, 2007, p. 147-148).

Esse registro comunica sobre a nova incumbência biopolítica do Estado nacional-socialista: a de delegar ao poder soberano a decisão sobre a vida indigna de viver. Encontrou-se justamente nesse fato maior motivação para a adesão do programa de eutanásia na vigência do Terceiro Reich, haja vista que os princípios eugênicos, aos quais o programa teoricamente iria beneficiar, já estavam sendo seguidos à risca. As políticas de saúde realizavam a prevenção contra doenças, além da proteção da saúde hereditária. Nessa conjuntura, a autorização do aniquilamento da vida indigna de ser vivida não correspondeu à tentativa de resguardar a integridade biológica da população, mas, sim, separar completamente do corpo genético da nação os fenótipos aos quais se associavam comportamentos considerados nocivos.

Permite-se reconhecer, portanto, que há muito a vida indigna de ser vivida se emancipou do sentido ético, antes imanente a ela, pois não “[...] concerne às expectativas e legítimos desejos do indivíduo” (AGAMBEN,

2007, p. 147-148). Isto é, tanto o discernimento cabível a cada um para julgar o valor da sua existência, quanto à decisão de lhe pôr fim não estão mais na tutela do homem, o que denuncia o arranjo biopolítico estabelecido a partir da modernidade. A vida indigna evidencia, agora, uma categoria política, a qual “[...] está em questão à extrema metamorfose da vida matável e insacrificável do homo sacer” (AGAMBEN, 2007, p. 147-148). Desse modo, o programa de eutanásia do Terceiro Reich se consagrou como um mecanismo capaz de isolar a vida sacra do organismo social, removendo brutalmente o *zoé* do *bíos*. Este exercício de isolar e eliminar a vida que não merece viver se reproduz constantemente no âmbito do Estado, desvinculado do delírio totalitário, mas, ainda de maneira ardilosa e impetuosa. Levando em conta esta discussão, compreende-se que o conto *Carta a uma senhorita em Paris*, por meio de artifícios imagéticos e idiomáticos, conjura, no corpo do protagonista, a categoria política da vida indigna de ser vivida, de que falam Binding e Hoche.

O suicídio em Cortázar como fundamento da soberania

O desfecho de *Carta a uma senhorita em Paris* revela um processo cujo objetivo está na completa desvalorização da vida. Nesta perspectiva, lê-se o suicídio do protagonista não meramente como a simples manifestação do seu desespero, decorrente da circunstância extraordinária à qual se vê relacionado, mas também como a ardilosa instrumentalização da autoagressão, motivada pela máquina antropológica para a manutenção das estruturas que determinam o conceito de humano.

A cena final do conto, narrada em um ritmo de discreta indiferença, denota o desprendimento do personagem central frente à existência. Incutido por uma culpa insuportável, ele define seu ato suicida:

Então está o amanhecer e uma fria solidão na qual cabem a alegria, as recordações, você e talvez tantos

outros. Está esta sacada sobre Suipacha cheia de aurora, os primeiros sons da cidade. Não acho que seja difícil juntar 11 coelhinhos salpicados sobre os paralelepípedos, talvez nem os notem, atarefados com o outro corpo que convém levar logo, antes que passem os primeiros colegiais. (CORTÁZAR, 1986, p. 32).

Com essa intenção, também pondera sobre as implicações da sua morte, a maioria ínfima, exceto pelo transtorno que a destruição do apartamento causaria a André: “Não tive tanta culpa, você verá quando chegar que muitos dos destroços estão bem reparados com a cola que comprei em uma casa inglesa, eu fiz o que pude para evitar-lhe um desgosto...” (CORTÁZAR, 1986, p. 32). Assim, leva-se a crer que o personagem cumpre com sua resolução mórbida, motivado pela sensação de não pertencimento àquela ordem, além de acreditar que as ocorrências no apartamento sejam da sua absoluta responsabilidade.

As tensões ocorridas no conto confluem para uma espécie de cerco ao personagem, sem rosto e identidade. A história da carta, em termos filosóficos e sociológicos, corresponde à idealização da máquina antropológica para captura e exclusão do não humano. Esta construção pressiona a contiguidade homem/animal a tal ponto que não resta alternativa ao protagonista além do próprio extermínio. Logo, a ação contínua de regurgitar coelhos, que desestabiliza o registro formal da realidade, torna-se imperdoável na concepção da máquina antropológica. A narrativa, então, se envereda por uma nova camada do debate biopolítico: o suicídio como uma prática do poder soberano para cercear “a vida indigna de ser vivida” (AGAMBEN, 2007, p. 144).

Ainda que os autores Binding e Hoche não tenham conseguido o propósito de instituir cidadania jurídica à vida indigna de ser vivida, o tema levantado por eles é primordial para assinalar que o poder soberano do *status quo* é determinante na modernidade. Por esta razão, estabeleceu-

se paralelos entre as interpretações de Agamben acerca do ensaio supracitado, de 1920, ao tema da vida indigna de ser vivida, no conto em estudo, *Carta a uma senhorita em Paris*. Nesse sentido, a narrativa de Julio Cortázar manifesta a concepção dessa existência empurrada para o aniquilamento, em razão da progressiva degradação que o devir-animal causa ao protagonista. Percebe-se, assim, o valor se esvaindo da existência do personagem central conforme sucede a emergência dos coelhos:

Quanto a mim, do dez ao onze há como um vazio insuperável. Você vê: dez estava bem, com um armário, trevo e esperança, quantas coisas se podem construir. Mas não com onze, porque dizer onze é certamente dizer doze. André, doze que será treze. Então está o amanhecer e uma fria solidão na qual cabem a alegria, as recordações, você e talvez tantos outros. Está esta sacada sobre Suipacha cheia de aurora, os primeiros sons da cidade. Não acho que seja difícil juntar onze coelhinhos salpicados sobre os paralelepípedos, talvez nem os notem, atarefados com o outro corpo que convém levar logo, antes que passem os primeiros colegiais. (CORTÁZAR, 1986, p. 32).

O espaço da narrativa representa exemplarmente o controle biopolítico sobre a realidade mediante uma lógica de distribuições, pois todos os elementos estão inseridos em um rígido sistema de classificações e hierarquias. Cada objeto possui lugar e função inalteráveis neste meio, como parte de uma rígida ordem:

Para mim é duro entrar em um ambiente onde alguém que vive confortavelmente dispôs tudo como uma reiteration de sua alma, aqui os livros (de um lado em espanhol, do outro em francês e inglês), ali os almofadões verdes, neste exato lugar da mesinha, o cinzeiro de cristal que se parece com uma bolha de sabão, e sempre um perfume, um som, um crescer de

plantas, uma fotografia do amigo morto, um ritual de bandejas com chá e pinças de açúcar... Ah, querida Andréa, que difícil opor-se, embora aceitando-a com inteira submissão do próprio ser, à minuciosa ordem que uma mulher instaura em sua agradável residência (CORTÁZAR, 1986, p. 21).

Por sua vez, a construção do personagem de *Carta a uma senhorita em Paris* o torna alvo da máquina antropológica, tendo em vista que ele recai na esfera do *matável* em decorrência da febril proximidade entre homem e animal. O fato de o personagem regurgitar coelhos por si só indicia uma transgressão contra a lógica que rege o universo da casa, o que deve ser sumariamente reparado. Devido a essa tensão, o poder da máquina antropológica se manifesta. Como uma entidade que se efetiva na história, imprime sua força sobre a sensação de não pertencimento, experimentado pelo personagem, naquele ambiente. Ao herói-vítima, pesa o reconhecimento da inconformidade: “[...] me desagradava entrar em uma ordem fechada, construída até nas mais finas malhas do ar, essas que em sua casa preservam a música da lavanda, o adejar de um cisne, o jogo de violino e viola no quarteto de Rará [...]” (CORTÁZAR, 1986, p. 21). Consequentemente, experimenta um sentimento de culpa a impulsioná-lo à autoagressão. Assim, a máquina antropológica investe contra o personagem, valendo-se da sua autoridade perante os corpos *matáveis*.

Os empreendimentos da máquina antropológica, realizados com o escopo de capturar e excluir o personagem de Cortázar, caracterizam-no como uma vida indigna de ser vivida. Desse modo, o suicídio se desvincula do debate ético, adentrando ao cerne político, pois a decisão sobre a morte do personagem ocorre muito antes de ele visualizar esse ato como possibilidade de libertação. A máquina insere o pensamento culposo no inconsciente do personagem no início da narrativa e nas primeiras impressões sobre o apartamento a ocupar. Assim, surge-lhe o constrangimento por fazer-se presente em um espaço de direitos.

O desfecho do conto, então, comunica acerca do desenlace de um processo de desvalorização da vida, posto que todas as tensões se encaminham para esta crise, oportunizando o aniquilamento da vida indigna, que habita o corpo do protagonista. Nesse sentido, conclui Agamben: “A vida, que, com as declarações dos direitos, tinha sido investida como tal do princípio de soberania, torna-se agora ela mesma o local de uma decisão soberana” (AGAMBEN, 2007, p. 149). Visto isso, o poder soberano delibera sobre o estado de exceção e a vida indigna. Fatalmente, a declaração: “Não acredito que lhes seja difícil juntar onze coelhinhos salpicados sobre os paralelepípedos, talvez nem os notem, atarefados com o outro corpo que convém levar logo, antes que passem os primeiros colegiais [...]” (CORTÁZAR, 1986, p. 32), informa sobre a vitória da máquina antropológica.

Considerações finais

A leitura do conto *Carta a uma senhorita em Paris* trouxe à tona considerações relativas às políticas que atravessam os corpos e as subjetividades da era contemporânea. Ao analisar tais políticas, ensejou-se, portanto, tomar conhecimento da esfera do *matável*, interpretada como o espaço de exceção onde recaem os corpos que não estão de acordo com o conceito de humano, elaborado pela máquina antropológica.

Para tanto, esse mecanismo discrimina aspectos que legitimam a vida reconhecida como humana, tendo em vista raça, etnia, sexualidade, linguagem, racionalidade e integridade genética. Aplicando essa fórmula aos corpos, a máquina antropológica consegue separar da sua matéria ideológica o não humano, retirando dele a dignidade e o degredando aos territórios da *matabilidade*. Seguindo nesta perspectiva, pôde-se observar o protagonista de *Carta a uma senhorita em Paris* adentrar à realidade de exceção criada pela máquina antropológica em virtude de um fato insólito

incontornável relacionado à modalidade ficcional do gênero Fantástico – a transição do homem para o animal, do animal para o homem e a condição do humano-animal.

O ato contínuo de expelir coelhos, suportado pelo protagonista, direciona-o à esfera do *matável*, uma vez que esse hábito feérico não apenas assedia as estruturas formais do real ordinário, mas também reporta sobre uma operação imprópria ao conceito de humano produzido pela máquina antropológica. A ocorrência em questão, desenvolvida na narrativa como uma transgressão infame, inscreve o signo do *sacer* no personagem. Ele se torna invisível ao estado de direitos, vendo-se compelido ao confinamento para evitar represálias.

Contudo, o isolamento ao qual o personagem-redator se submeteu não o livrou do ímpeto da máquina antropológica. As forças silenciosas em ação no conto promovem a exclusão voluntária do personagem, incluindo sua vida absolutamente *matável* nas gramáticas da violência. Nesse cenário, a violência é patente na autoagressão, fomentada pelas tais forças silenciosas, que a máquina antropológica mobiliza.

Por sua vez, a autoagressão cometida pelo protagonista comunica uma condição de vida na qual o valor é subtraído. Nesta direção, apurou-se, no ordenamento político vigente, o surgimento da vida indigna no campo de decisões soberanas, no qual está em jogo a autorização do aniquilamento. Desse modo, tal categoria política irrompe no debate como um novo desdobramento da vida nua do *homo sacer*, fenômeno que se iluminou mediante a presente leitura de *Carta a uma senhorita em Paris*.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua*. Tradução de Henrique Burgo. 2ª Edição. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. *Meios sem fim*: notas sobre a política. Tradução de Davi Pessoa. 1ª

Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *O aberto: o homem e o animal*. Tradução de Pedro Mendes. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Tradução de Remy Gorga Filho. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Suely Rolnik. Vol. 4. 1ª Edição. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. 1ª Edição. São Paulo: Unesp, 2002.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Vol. 1. 13ª Edição. Rio de Janeiro: Gallimard, 1988.

_____. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 4ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura e biopolítica*. Tradução de Carlos Nougué. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. Tradução de Julián Fuks. 1ª Edição. São Paulo: Unesp, 2013.

Invisible bodies in Julio Cortázar: the non-human in the sphere of the killable

Abstract: The present study aims to focus on bodies invisible to the juridic order in Julio Cortázar's writing, from the reading of the short story Letter to a Young Lady in Paris (1986). It's based in the discussion of Giorgio Agamben about the homo sacer – figure of the archaic Roman law, unspeakable and, at the same time killable – it seeks to analyze, in the narrative of the Cortázar, the way like the non-human, therefore classified by the “anthropological machine” (AGAMBEN, 2017, p. 51), it enters the killability sphere. In this way, the man falls in the same vulnerability level as the animal, dismantling

existing ethical borders between both of them, certified by Jacques Derrida (2002). For consequence, it understands, with Gabriel Giorgi (2016), that the life recognized as human becomes increasingly difficult to measure in the present. So, in addition to verify, in the narrative of the prose writer Cortázar, the contemporary policies that cross the protagonist's body and subjectivity, subtracting it's value, the animal is evidenced, demarcating the threshold of this exceptional reality, where life becomes killable.

Keywords: Human. Non-human. Homo sacer. Julio Cortázar.

Recebido em: 28/07/2021

Aceito em: 03/09/2021

Retratos de fascismos brasileiros: a relação de *Teocrasília* e *a nova ordem* com o bolsonarismo

Sergio Schargel¹

Resumo: A distopia é uma das formas mais políticas que a literatura pode assumir, já que absorve traços de políticas do real para distorcê-lo sob a forma de um pesadelo. Nesse escopo, é sintomático que as obras *Teocrasília*, publicada em 2018, e *A nova ordem*, de 2019, sejam lançadas no período de ascensão de um movimento “ur-fascista” no Brasil, para usar o conceito criado por Umberto Eco. Ambas absorvem fragmentos do bolsonarismo e, no processo de falsificação do real, criam um real literário em que um ur-fascismo brasileiro se tornou totalitário. Este trabalho colocará em diálogo a teoria política sobre ur-fascismo com os dois objetos, a fim de entender como traços desse movimento político são apreendidos pela ficção. Dessa forma, contribuirá para o estado da arte ao permitir compreender o ur-fascismo em diversas de suas potencialidades, bem como as formas com que a literatura política recria a teoria política.

Palavras-chave: Teoria política. Distopia. Ur-fascismo.

Em paralelo com a realidade, a ficção também tratou de dar diversas roupagens e imagens ao fascismo. O subgênero da distopia, ou utopia negativa, é certamente responsável por grande parte dessas adaptações. É tarefa árdua falar de fascismo ou, ainda mais, distopia literária, sem citar, ao menos de passagem, *1984*, de George Orwell. Orwell não foi o primeiro autor de distopias e, muito menos, o primeiro a escrever sobre uma sociedade totalitária recheada de características fascistas; mas certamente foi um dos mais influentes. Tão influente que, mais de meio século após ser escrito, *1984* voltou à lista de mais vendidos (MATOS, 2019, n. p.), interesse ressuscitado pela ascensão mundial de governos autoritários reais. Da mesma forma, obras como *Nós*, de Ievguêni Zamiátin, e *Laranja*

1 Doutorando em Comunicação pela UERJ, doutorando em Ciência Política pela UFF. Mestre em Letras pela PUC-Rio, mestrando em Ciência Política pela UNIRIO.

mecânica, de Anthony Burgess, foram reeditadas nos últimos anos, para mencionar apenas algumas.

O número de distopias cresceu em popularidade nas últimas décadas (LEPORE, 2017, n. p.), imaginando os mais diferentes futuros aterradores possíveis. Grande parte delas intersecciona-se ao mostrar, nesses futuros, governos e sistemas autoritários, totalitários, fascistas, populistas, ou qualquer outro rótulo possível. Ainda que existam diversas distopias anteriores a essa época, a década de 1940 entrou para o imaginário popular de tal forma que a ficção se apropriou da ideia e imaginou diversos formatos em que a barbárie poderia repetir-se. E não é por coincidência: da mesma forma que o crescimento do subgênero da distopia, no início do século XX, foi influenciado diretamente pelas várias catástrofes da primeira metade do século (HUXLEY, 2000, p. 15), formando uma geração de escritores que eram capazes de ver na destruição humana uma estética, parafraseando Benjamin (1994, p. 196), a recessão democrática contemporânea faz com que pululem novas obras sobre os “ismos”. A política no real influencia na política da ficção, logo *1984* não voltou a ser *best-seller* sem motivo (MATOS, 2019, n. p.).

Assim, mesmo com necessárias comparações entre políticas da realidade, entre fascismos que existem e existiriam e, tanto mais, entre as interseções entre política e literatura, a intenção aqui será trabalhar com fascismos possíveis, com aparições de fascismos na literatura, isto é, com a forma com que a literatura brasileira contemporânea, por meio das duas obras que são objetos de análise deste trabalho, vem apresentando versões desses fascismos. Apreendendo uma estética da destruição nas duas obras escolhidas, pretende-se analisar, à luz das principais características apontadas, o formato que essa metodologia política adquire em cada uma. Com a ciência de que os fascismos da literatura não podem ser uma imitação absoluta dos fascismos reais, ainda assim essas interpretações literárias são úteis para assimilar o que o fascismo pode ser. De acordo com

Cass Sunstein, em *Can it happen here?*, uma coletânea de artigos e ensaios que discutem a atual fragilização democrática global:

Uma história de ficção especulativa pode nos dizer algo importante e até profundo sobre nós mesmos. Ela se apodera de alguma característica de nosso caráter nacional - pequeno ou grande, oculto ou aberto - ou de alguma inclinação que algumas pessoas têm, e mostra o que poderia ter acontecido se essa característica ou tendência tivesse de alguma forma florescido. O livro de Roth, *Complô contra a América*, é uma obra-prima dessa corrente. A ficção especulativa nos avisa: dentro de cada coração humano, há um fascista esperando para sair. (SUNSTEIN, 2018, p. IX, tradução nossa).

Entendendo um conceito polissêmico

Em *Can it happen here?*, Jack M. Balkin argumenta que o fascismo não poderia acontecer atualmente nos Estados Unidos, porque o “governo americano é muito largo e descentralizado” (SUNSTEIN, 2018, p. 36, tradução nossa). Longe de ser inédito, o mesmo argumento pode ser visto repetidas vezes, utilizado principalmente por pesquisadores que preferem trabalhar com conceitos como “populismo”, como Yascha Mounk (2018). David Runciman (2018, p. 8), por exemplo, sugere que o fascismo não pode reaparecer em 2020 porque “nossas sociedades são diferentes demais - prósperas demais, idosas demais, interligadas demais -, e trazemos profundamente arraigado um conhecimento histórico coletivo do que deu errado àquela altura.” É no mínimo ingênuo acreditar que um fascismo não pode surgir em uma democracia consolidada e até outrora estável; isso sem expandir a discussão à leviandade de acreditar que a sociedade absorveu as lições do século XX, em um momento em que manifestações neonazistas e antissemitas crescem em algumas partes do mundo como na própria Alemanha (ANTISSEMITISMO, 2019, n. p.). No entanto, o fascismo, em

mais uma de suas dissonâncias em relação ao autoritarismo, atua justamente por lentas etapas, passo por passo, depenando uma galinha pena por pena, como dizia Mussolini (ALBRIGHT, 2018, p. 124). Ele não surge de uma ruptura, mas de um processo gradual. Na verdade, se certamente Estados como Estados Unidos e Brasil não se tornariam fascistas da noite para o dia, nada impede que isso aconteça após um longo período de sucessivos esvaziamentos democráticos. Um exemplo contemporâneo pode ser visto em Viktor Orbán, que, há pelo menos uma década, vem cerceando o espaço cívico na Hungria, tornando a nação progressivamente mais autoritária e concentrando cada vez mais poder. Desde a eleição de líderes antidemocráticos, tanto o Brasil quanto os Estados Unidos decaíram em alguns índices de democracia, como o da *Freedom House* (NEW REPORT, 2020) e o da *The Economist* (GLOBAL, 2020, n. p.), evidenciando que há, de fato, um processo de fragilização democrática que pode ou não evoluir para uma *fascistização* do Estado.

Com efeito, conforme mostra Evguiéni Pachukanis (2020, p. 52), desde o início, o fascismo italiano e o alemão foram apontados por teóricos liberais como equivalentes ao bolchevismo. De fato, o fascismo surge paradoxalmente como um movimento antiliberal e anticomunista, uma tentativa de terceira via personificada por um ex-socialista, com uma retórica populista de retomar o poder das mãos de uma elite corrupta e concedê-lo de volta à nação; ou, em outras palavras, tornar a nação grande novamente. O próprio fascismo se dizia “nem de esquerda nem de direita”, afirmando que teria “transcendido essas divisões arcaicas e unido a nação” (PAXTON, 2007, p. 28). Todavia, conforme os anos se passaram, a retórica anticapitalista foi arrefecendo, ao passo que a perseguição a comunistas se manteve constante, e o movimento foi gradualmente guinando cada vez mais à direita (FELICE, 1976, p. 72).

No outro lado do espectro, teóricos marxistas, desde 1920, tratam o fascismo e o Nazismo como o último espasmo de um capitalismo

moribundo, um contra-ataque de uma democracia liberal prestes a morrer (FELICE, 1976, p. 74). A posição marxista sobre o fascismo, adotada já no Terceiro Congresso da Internacional Comunista e reforçada por pensadores como Togliatti, foi, em parte, inclusive, responsável por relativa apatia da esquerda em relação ao fascismo, adiando uma reação por considerar que fascismo e democracia liberal eram a mesma coisa. A Internacional publicou uma resolução, ainda em 1923, que reforçava que “o fascismo é um fenômeno de decadência característico do nosso tempo e expressão da progressiva dissolução da economia capitalista e da corrupção do Estado burguês” (FELICE, 1976, p. 75). Não ajuda que os comunistas classificassem a social-democracia como social-fascismo (BRAY, 2019, p. 74-75), dando início a um longo processo histórico de banalização do conceito de fascismo. Tanto a análise liberal quanto a análise marxista são insuficientes para compreender no âmago um movimento contraditório e polissêmico que transcende a política e atinge esferas até mesmo psicológicas, como Adorno (1964) e seus companheiros de pesquisa evidenciaram em *Authoritarian personality*.

Umberto Eco (2018), entendendo essas diferenças entre as reconstruções do fascismo, criou o conceito de “ur-fascismo”, ou fascismo eterno, isto é, um fascismo que se atualiza conforme suas aparições, ao mesmo tempo em que mantém algumas características em destaque. Enquanto existir sociedade de massas, seu bacilo estará sempre presente (SCHARGEL, 2020). Pode estar adormecido, entorpecido, mas espera apenas uma oportunidade para retornar. Nesses retornos, manifesta características distintas, dissimuladas, escondidas, mas mantém alguns dos velhos hábitos que o permitem ainda ser identificado. Essa é a principal razão pela qual o termo se torna tão elástico: não há apenas um fascismo. Mesmo o Nazismo, que não deixava de ser por si só um fascismo elevado exponencialmente, era distinto do fascismo italiano. Considerando outros movimentos como fascistas, essas diferenças se tornam ainda mais

acentuadas (ECO, 2018, p. 42-43).

Esse aspecto, inclusive, seria posteriormente retomado por outros autores que se dedicaram ao estudo do fascismo, como Madeleine Albright e Jason Stanley, que defendem que o fascismo “deva ser visto menos como ideologia política e mais como forma de se tomar e controlar o poder” (ALBRIGHT, 2018, p. 17). Isso é algo que Foucault já havia, de certa forma, percebido, ao afirmar que “as massas, no momento do fascismo desejam que alguns exerçam o poder, alguns que, no entanto, não se confundem com elas, visto que o poder se exercerá sobre elas” (FOUCAULT, 1979, p. 77). Isto é, o Fascismo italiano e os demais fascismos europeus da mesma época, e, posteriormente, a sua versão ampliada, o que se entende aqui por “ur-fascismo”, caracterizam-se essencialmente pela relação direta com o poder, que, supostamente usurpado, seria resgatado e trazido de volta à nação e à seita escolhida. São movimentos cuja centralidade, ainda mais do que a ideia de nação, consiste no desejo de atingir, controlar e manter o poder e, para tanto, constituem-se como um método com características que mesclam estratégias populistas, nacionalistas, autoritárias e reacionárias.

Em parte devido à fragilidade de sua ideologia - o poder veio primeiro, a ideologia depois -, torna-se difícil entender o fascismo como um sistema com ideologias claras e definidas. Mesmo o Nazismo, por si próprio uma ramificação do fascismo, possuía o *Mein kampf* como manifesto de uma doutrina que antecede uma movimentação política de fato, ao menos se for ignorado o desorganizado *putsch* da cervejaria de Hitler. O fascismo, ao contrário, surge primeiro para ser pensado depois. Mussolini apenas nomeou um movimento que já existia. O fascismo italiano rotulou um movimento internacional inevitável que existiria com qualquer nome que lhe fosse dado.

É preciso ressaltar que não necessariamente uma metodologia fascista conduz a um Estado fascista (STANLEY, 2018, p. 14). Diversos fatores, incluindo a receptividade e o caldo cultural da população, a

estabilidade democrática e a força da oposição e das instituições, podem impulsionar ou frear um processo de *fascistização*. Em outras palavras, há inúmeras variáveis que podem influenciar na ascensão do fascismo, em especial após a sua tomada do poder.

Sobre ur-fascismos na literatura

Após as eleições de 2018, dezenas de novos livros surgiram no país pensando seu resultado, tanto no plano teórico quanto no ficcional. Pode-se pensar em livros como *Teocrasília*, de Dênis Mello, *Essa gente*, de Chico Buarque e *A nova ordem*, de Bernardo Kucinski, lançados entre em 2018 e 2019, são exemplos de como algumas ficções contemporâneas retratam aspectos do bolsonarismo ao mesmo em que se lhe opõe.

É nesse contexto fértil que Bernardo Kucinski, ex-professor de Jornalismo da USP, publicou seu terceiro romance, *A nova ordem*. Seu primeiro romance, *K.*, viajou nas fronteiras entre a realidade e a ficção, ao abordar as tentativas desesperadas de seu pai de encontrar o corpo de sua filha, sua irmã assassinada durante a ditadura militar. O próprio autor foi preso e forçado ao exílio durante o mesmo período. O romance seguinte, *Os visitantes*, mais uma vez colocando a realidade em diálogo com a ficção, imagina uma série de visitantes chegando à casa de Kucinski para reclamar de seu último livro, principalmente amigos e conhecidos de sua irmã, acusando-o de modificar o real em favor do literário. Em *A nova ordem*, entretanto, Kucinski distancia-se de seus trabalhos anteriores. A novela imagina um Brasil distópico e totalitário, com traços identificáveis do bolsonarismo, incluindo um personagem secundário que compartilha o segundo nome de Bolsonaro e sua posição no exército, Capitão Messias. A lógica dessa distopia, porém, é semelhante à nossa. Não existem criaturas fantásticas, robôs assassinos, televisores que assistem às pessoas vinte e quatro horas por dia ou drogas que mudam a percepção humana. O

universo criado por Kucinski é crível, verossímil, uma mistura da ditadura militar brasileira com o Nazismo, uma ideia do que poderia ser um totalitarismo brasileiro.

O livro constitui-se de pequenos contos em formato de romance. Cada capítulo contém uma história independente, lidando com diferentes personagens e sua reação a esse contexto. Entretanto, a história principal é sobre a tentativa obcecada de um dos principais governantes, um psicanalista, de criar um *chip* que possibilite o controle mental - o que, na prática, facilitaria o extermínio da população indesejada. Esse é o único detalhe que escapa ao que se poderia chamar de mimese perfeita, uma pequena dose de fantasia sobrenatural que intensifica a representação política. No entanto, nada mais é do que a transposição para a ficção do que Hannah Arendt chama a atenção em *Origens do totalitarismo*. Como ela mostra, o totalitarismo é obcecado com a ideia absurda de controle da mente: “Na verdade o raciocínio simplório que existe por trás do uso desse mecanismo só pode ser explicado pelo desejo irracional de que, afinal de contas, seja possível a leitura da mente” (ARENDDT, 1978, p. 195). Na obra de Kucinski, o sonho totalitário do controle mental é posto em prática literalmente: “Obtido um chip eficaz, seria possível fazer das novas gerações uma população dócil, passiva, que aceitará tudo o que lhes for dado e fará o que lhes for ordenado sem contestar” (KUCINSKI, 2019, p. 150). O fantástico, em *A nova ordem*, portanto, ilumina a teoria política e contribui para a crítica não apenas a um fascismo da ficção, mas ao fascismo da realidade.

A nova ordem transforma a violência política e a repulsa dela decorrente em humor. Embora apresente um enredo extremamente violento, é permeado por uma comicidade sarcástica. Por exemplo, em dado momento do livro, após revelar planos de genocídio, extermínio racial, deportações em massa, esterilização humana, entre outras violências, o General Lindoso Fagundes afirma que, por permitir que algumas das

crianças feitas órfãs nessas operações sejam enviadas para orfanatos católicos, eles, afinal, não são desumanos (KUCINSKI, 2019, p. 129). O riso de Kucinski é baseado no absurdo: o totalitarismo ur-fascista é tão inacreditável por si só, que suas contradições, mesmo diante do horror, acabam tomadas pela ironia.

Longe de ser totalitário, mas ainda em um regime que se utilizou de medidas de poder ur-fascistas, o na época Ministro da Casa Civil brasileiro, Onyx Lorenzoni, realizou um expurgo em massa assim que tomou posse, demitindo todos os funcionários que tivessem ideologias contrárias à da situação. Lorenzoni, porém, demitiu tantos trabalhadores que, ao querer demitir mais, chegou ao ponto de não conseguir, porque havia demitido quem demitia (APÓS ‘DESPETIZAÇÃO’, 2019, n. p.). Conta Sérgio Porto uma anedota de que, na Ditadura, censores enviados pelo DOI-CODI invadiram um teatro com a intenção de prender o subversivo autor de uma peça, Sófocles (VIANNA, 2006). Longe de serem casos isolados, essas anedotas mostram a ironia que se faz presente em movimentos antidemocráticos, sejam eles de caráter autoritário, ur-fascista ou totalitário. O absurdo gerado pela tentativa de controle social acaba por gerar um humor mórbido baseado na obscuridade e megalomania.

Outro ponto importante de *A nova ordem é o conspiracionismo* paranoico. No livro, qualquer um que questione, mesmo que minimamente, a Nova Ordem é classificado como “utopista”. Nisto consiste a ironia de Kucinski: os utopistas não são grandes revolucionários ou rebeldes violentos, mas cidadãos comuns. O nome do “bode expiatório” não poderia ser mais apropriado: em uma terra totalitária e planejada, o pensamento é utópico por si só. Onde só há espaço para o total, o menor desvio somente pode ser tomado como utópico.

Para lidar com a ameaça imaginária, a alta cúpula do poder da Nova Ordem utiliza tecnologias de vigilância sobre redes sociais como *WhatsApp*, identificando supostos subversivos com o auxílio de palavras-

chave (KUCINSKI, 2019, p. 64-65). Longe do processo idealizado que as redes sociais assumiram em movimentos como a Primavera Árabe, na qual eram tomadas como ferramenta de mudança de paradigma, em *A nova ordem*, elas contribuem para o controle totalitário, desdobrando-se e tornando-se ferramenta de manipulação. Assim como a teletela em 1984, o *WhatsApp* em *A nova ordem* se torna Argos, o olho que tudo vê, tornando possível ao regime, em primeiro momento, identificar e esmagar qualquer mínimo pensamento crítico ou, para usar os termos do livro, utópico.

Ao passo que os utopistas de classes médias ou baixas são desumanizados e tratados como criminosos comuns, os de famílias tradicionais são tratados apenas como crianças mimadas e rebeldes, mas recuperáveis. Em mais uma característica verossímil do que seria um totalitarismo brasileiro, o Estado em *A nova ordem* é essencialmente paternalista - para os que estão dentro da cúpula do poder, claro. Assim como no patrimonialismo do Estado brasileiro em nossa realidade, na realidade da ficção o Estado “tem significação análoga à da autoridade paterna, em especial, porque estamos falando de famílias patriarcais” (KUCINSKI, 2019, p. 68). O Estado patrimonialista, como o grande pai, deve castigar os seus filhos rebeldes, mas sempre com a ciência de que são seus filhos e, portanto, a eles não cabe a eliminação. A ciência é deturpada e, dessa vez, a psicanálise é utilizada como justificativa:

“A raiz do delito político do utopista de família rica é edipiana; o poder do pai, que ele substitui pelo poder do Estado, precisa ser destruído pela ação revolucionária, para que a pátria, que ele identifica com a mãe, seja possuída.” (KUCINSKI, 2019, p. 68).

É mais fácil imaginar uma distopia quanto mais mimética ela for. No caso brasileiro, em que política e religião são sinônimos e o Estado laico é uma maquiagem, não é difícil imaginar uma involução da democracia para uma teocracia de fato. A bancada evangélica na Câmara é maior

do que qualquer partido, contendo 20% do Congresso (VEJA, 2020). Foi uma das maiores forças por trás da eleição de Bolsonaro em 2018, que, embora católico, é bastante simpático ao protestantismo. De fato, o fundamentalismo religioso, como sugere Luís Felipe Miguel (GALLEGO, 2018, p. 14), é um dos três principais eixos da extrema-direita brasileira, junto do libertarianismo e da histeria do perigo vermelho.

Nesse contexto, o artista Dênis Mello lançou a história em quadrinhos *Teocrasília*, uma distopia teocrática localizada em um Brasil de um futuro próximo. Na obra, as igrejas evangélicas assumiram o poder e transformaram o país em uma nação “temente a Deus”, isto é, autoritária e sem espaço para qualquer tolerância religiosa. *Teocrasília* prevê uma teocracia em que não há mais espaço para a ciência. Nesse universo, as bolsas de ciência e tecnologia foram cortadas e as pós-graduações completamente extintas (MELLO, 2018, p. 45). Em época de “contingenciamento” da educação e cortes quase mensais nas bolsas de pesquisa, de crescimento do pentecostalismo e ur-fascismo, este cenário pode não ser tão improvável.

A história segue o tradicional modelo da jornada de herói, descrita por Joseph Campbell (2013). O protagonista precisa passar por uma série de provações consecutivas para tornar-se o herói e seguir o destino que estava guardado para si. Só quando perde sua noiva grávida e sua utopia, na destruição do santuário promovido pelos Templários, é que efetivamente se embrenha na resistência e volta a lutar contra o regime de forma aberta. É preciso a motivação da perda, portanto, para que o personagem se transforme em herói.

Um dos aspectos mais interessantes em *Teocrasília* é que se trata não apenas de uma distopia, mas também de uma utopia. Durante parte do livro, grupos contra o regime, em vez de lutar contra ele, estabelecem uma comuna utópica voltada para a subsistência. Por certo, embora a utopia de uma comunidade paralela seja esmagada, o seu processo de nascimento e morte é o que faz com que os personagens comecem a lutar contra o

regime. É necessária a morte da utopia espacial, para que passem a buscar uma utopia temporal, pois resistir de forma direta a um regime totalitário, que controla as pessoas por meio do puro terror, é, por si própria, uma forma de utopia. Somente o desejo da utopia, da tentativa de criar um futuro ideal, é capaz de motivar um grupo a resistir e se debater de todas as formas possíveis.

Teocrasília, no mesmo estilo de *1984*, oferece uma esperança ao leitor, o retiro utópico socialista em que uma pequena comunidade sobrevive sob os ideais do humanismo, onde há liberdade de pensamento, religião e arte. Entretanto, assim como *1984*, essa esperança é esmagada não muito depois. Ao contrário de *1984*, essa destruição não é absoluta: o protagonista ainda permanece vivo. A história não termina no volume de lançamento, já que permanece em aberto para as cinco continuações que o autor pretende desenvolver (SCHARGEL; UCHOA, 2020).

Com a ciência de que a ficção dobra o real, criando, no processo, seu próprio real, e na impossibilidade de apreender o nível de impacto da política do real na política da ficção, ainda assim é seguro afirmar que os desmontes democráticos impactam diretamente na ficção distópica. Não é algo novo: a influência da política na ficção ocorre desde a criação das primeiras manifestações desse subgênero da ficção científica, como *Nós*, de Zamiatin, ou *Admirável mundo novo*, de Huxley. O possível futuro impossível, a ideia de que o presente caminha à destruição, é a força motriz por trás da distopia, assim como a divinização do ideal é o que está por trás das utopias. A distopia, apesar de se passar no futuro, é consequência do presente. Entretanto, tanto a utopia quanto a distopia imprimem um descontentamento com a realidade, um desejo de mudá-la. A desilusão com o presente cria o futuro esvaziado ou idealizado.

É significativo, portanto, que ficções brasileiras que lidam com traços ur-fascistas, como *Teocrasília* e *A nova ordem*, tragam o anti-intelectualismo como força motriz de seus respectivos autoritarismos. Se

em *Teocrasília* teatros e cinemas foram fechados, alguns deles inclusive apropriados e transformados em abrigos para festas clandestinas, em *A nova ordem* eles foram apropriados e tornaram-se templos evangélicos (KUCINSKI, 2019, p. 110). Em ambos, a cultura, a arte, a ciência e a tecnologia são marginalizadas pelos respectivos regimes, não apenas tomados por supérfluos, mas, tanto mais, classificados como doutrinação ideológica comunista. Logo nas primeiras páginas do livro de Kucinski, acadêmicos são massacrados na Operação Cátedra.

Em *A nova ordem*, concretizam-se as ameaças que o setor artístico-cultural brasileiro vem sofrendo há muito tempo, mas intensificadas após 2018. Se na realidade brasileira a Lei Rouanet não foi, ao contrário da ficção de Kucinski (2019, p. 110), extinta em absoluto, ela foi modificada em sua essência. A Ancine em Kucinski também é extinta, mas, no Brasil de 2020, ela, assim como a Secretaria Especial de Cultura, torna-se plataforma para uma “guerra cultural”, conforme Roberto Alvim prometeu, disposta a premiar “artistas nacionalistas e conservadores” e a censurar “obras ideológicas” apenas quando a ideologia é contrária à ideologia do censor. O mesmo Roberto Alvim, antes de se travestir de Goebbels – no mínimo indicativo de aproximação ideológica com o ur-fascismo –, afirmou que pretendia criar um “exército de artistas espiritualmente comprometidos com nosso presidente e seus ideais” (BOGHOSSIAN, 2019, n. p.). Em *A nova ordem*, o édito que extingue a Ancine e a Lei Rouanet afirma que “constatou-se que incentivos fiscais à produção artística e cultural vinham sendo distribuídos a artistas que se opunham à Nova Ordem ou cujas obras afrontavam a Família e os Valores Morais da Nova Ordem, inclusive obras pornográficas” (KUCINSKI, 2019, p. 110). Em 2019, o Ministro da Cidadania do governo Bolsonaro afirmou que “80% dos filmes brasileiros são feitos de doutrinação política”, “os filmes brasileiros não podem ser só pornográficos” e “Obra de arte é obra de arte. Se for arte e não for só pornografia, vai ser respeitado” (TRINDADE, 2019). Em sua apreensão do

real brasileiro para dobrá-lo na criação de um novo real, Kucinski intensifica ao ficcionalizar, por conseguinte, discursos e movimentos perceptíveis na política contemporânea brasileira.

Importante notar como Kucinski, não por acaso, coloca tanto família quanto valores morais em letras maiúsculas: como um movimento reacionário, o ur-fascismo adota instituições basilares do poder hegemônico e as eleva a um patamar divino, apenas rivalizados pelo Messias. Tanto a política da ficção quanto a política do real se entrelaçam no que tange ao discurso anti-intelectual, e em ambas a arte crítica é uma célula cancerígena a ser extirpada, uma afronta e um perigo ao diamante do poder. A Nova Ordem também cria o seu próprio *Index Prohibitorum*, proibindo a circulação de qualquer obra que o regime julgue como crítica ou que possa suscitar um pensamento crítico (KUCINSKI, 2019, p. 110).

Além da arte, também não há espaço para a ciência e tecnologia. A pesquisa é extinta, com o fim de instituições como CNPq e a Capes (KUCINSKI, 2019, p. 89). A pesquisa, com exceção da agropecuária e de áreas úteis à manutenção do poder, é considerada desperdício de dinheiro. De forma semelhante, em *Teocrasília*, as instituições de pesquisa também são aniquiladas pelo mesmo motivo. Ambos os autores imaginaram realidades em que os constantes ataques à ciência e tecnologia foram levados às últimas consequências, quando a mesma justificativa é utilizada para cortes de verbas em programas, em particular na área de humanidades. Como autores de distopias, cujas ideologias são opostas ao bolsonarismo, tanto Kucinski quanto Dênis Mello intensificam em suas respectivas ficções os atos negacionistas do ur-fascismo e levam-nos à última consequência.

O autor de *Teocrasília*, Dênis Mello, define seu livro e sua arte, em geral, como uma “arte antifa”. Em evidente simbiose com a popularização de movimentos antifascistas em todo o mundo, como inevitável resposta de setores progressistas e democráticos ao crescimento do próprio ur-fascismo em si, o autor deixa claro que sua arte é, sim, militante, e que

não há nenhum problema nisso, rechaçando o estigma de que a boa arte deve evitar ser explícita e panfletária. O seu trabalho é assumidamente um trabalho contra o ur-fascismo, uma forma de luta pela criação:

Fico triste com essa aproximação escabrosa do mundo real com meu trabalho. Já fui muito pra rua, até que em determinado ponto tive o braço quebrado pela polícia e entendi que eu poderia fazer muito mais da prancheta quando pudesse voltar a desenhar. [...] entendi que a minha forma de atuação no cenário que se aproximava seria através da arte permeada de conteúdo político, que mostra de forma “prática” os perigos de cedermos a determinados interesses na esfera política. (SCHARGEL; UCHOA, 2020, p. 4).

Considerações finais

Gestado pelo medo, é compreensível o retorno do ur-fascismo com suas novas roupagens contemporâneas. Diferente do autoritarismo, que impõe o seu poder de cima para baixo, o melancólico medo é, inclusive, o que faz o ur-fascismo se alastrar por todas as camadas sociais: entre aqueles que têm muito a perder, mas também entre os que não têm nada (ALBRIGHT, 2018, p. 17). O ur-fascismo surge do sentimento mesquinho e humano de tentar apegar-se a algo quando o mundo nos frustra, daí ser tão disseminado durante e após épocas de crises. Cresce novamente ao redor do mundo com a crise de 2008, que intensificou a recessão democrática global, absorvendo o ressentimento e o rancor e traduzindo-os em políticas antidemocráticas (BRAY, 2019, p. 15).

Para retornar à utopia regressiva, o ur-fascismo emprega quaisquer meios que julgar necessário. Mais do que apenas melancólico, é um movimento essencialmente maniqueísta. O mundo, para o ur-fascismo, é simplificado entre os “bons” e os “maus”, sendo os “bons” aqueles que pertencem à seita do poder hegemônico e os “maus” qualquer um que

se oponha a ele. Esses termos podem ser substituídos por outros, sem prejuízo de valor. Em geral, qualquer ideologia oposta - e sendo o ur-fascismo um alveário de contradições, conforme definiu Umberto Eco (2018, p. 32), qualquer ideologia política democrática é oposta a ele, até mesmo o conservadorismo democrático - é tomada como “mau”, mas com particular apreço àqueles que o fascismo considere como comunista, socialista, ou simplesmente progressista. O comunista não precisa ser de fato um comunista, basta que seja um simples democrata para que essa metodologia de poder o classifique como tal, se assim for conveniente.

Isso se deve em parte porque, e aqui há outro pilar de qualquer ur-fascismo, esse movimento precisa de um inimigo. É evidente que a necessidade de inimigos é insuficiente para diferenciar ur-fascismo de autoritarismo, ambos lidam com oposições binárias e maniqueístas. Em um resumo simples que permite compreender de forma geral a diferença da questão do inimigo no autoritarismo, no ur-fascismo e no totalitarismo: no autoritarismo, os inimigos são perseguidos, porque se opõem politicamente ao regime; no ur-fascismo os inimigos são perseguidos, porque são grupos aleatórios desumanizados e, no totalitarismo, todos são inimigos. Em suma, o ur-fascismo só existe se houver um inimigo a ser combatido e, na ausência de um inimigo real, é necessário exercitar a imaginação e criá-lo. Mais ainda: o inimigo precisa sofrer um processo de desumanização. O inimigo não é humano, é um monstro. A ele recai toda a maldade do mundo.

Qualquer ur-fascismo se coloca contra o inimigo monstruoso. Ao passo que o pilar de uma democracia liberal é um sistema de tolerância mútua entre adversários políticos, o dissenso é intolerável ao ur-fascismo (ECO, 2018, p. 49). O que explica esse movimento ser antidemocrático em sua essência: na metodologia ur-fascista não há espaço para divergência, para o diferente. O diferente é o monstro, o desumano. O monstro pode ser de uma cultura ou etnia diferente, ou, mais conveniente, de uma ideologia

política oposta, ou mesmo tudo isso amalgamado. O monstro pode ser o judeu, o comunista, o muçulmano, o etíope, o cigano, o homossexual, não importa. A escolha é arbitrária e varia de nação para nação, conforme as características culturais que o ur-fascismo absorve em cada localidade. Importa apenas que algum grupo específico seja desumanizado e perseguido.

Tanto a obra de Kucinski quanto a de Dênis Mello absorvem fragmentos do ur-fascismo brasileiro e, pela hipérbole distópica, recriam versões totalitárias desse ur-fascismo. Embora possuam dissensos notáveis, em particular em respeito à construção e foco narrativo – *A nova ordem* se dispõe a explorar com mais atenção a cúpula do poder, enquanto *Teocrasília* se detém sobre a resistência armada –, ambos trazem aspectos essenciais do ur-fascismo: a desumanização do inimigo objetivo, o reacionarismo, o belicismo, entre outros. Dada a religiosidade do país e o crescimento das religiões neopentecostais, é natural que ambas tratem de teocracias, como o próprio título do livro de Mello já indica, pois, como apontou Paxton (2007, p. 72-73), o ur-fascismo absorve idiosincrasias do tempo e local em que aparece, motivo pelo qual jamais poderá ser compreendido como um fenômeno hermético.

Referências

ADORNO, Theodor *et al.* *The authoritarian personality*. New York: Science Editions, 1964.

ALBRIGHT, Madaleine. *Fascismo: um alerta*. Tradução de Jaime Biaggio. São Paulo: Planeta, 2018.

ANTISSEMITISMO cresce na Europa. *Deutsch Welle Brasil*, Bonn, 15 fev. 2019. Disponível em: <https://p.dw.com/p/3DRO5>. Acesso em: 15 jul. 2021.

APÓS ‘DESPETIZAÇÃO’ de Onyx na Casa Civil, faltaram funcionários para demitir e contratar. *O Dia*, Rio de Janeiro, 10 jan. 2019. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/brasil/2019/01/5610221-apos-despetizacao-de-onyx-na-casa-civil-faltaram-funcionarios-para-demitir-e-contratar.html>. Acesso em: 27 nov. 2020.

ARENDDT, Hannah. *As origens do totalitarismo: totalitarismo, o paroxismo do poder*. Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1978.

BOGHOSSIAN, Bruno. Na cultura, governo asfixia críticos e monta máquina de propaganda. São Paulo, *Folha de S.Paulo*, 06 out. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/bruno-boghossian/2019/10/na-cultura-governo-asfixia-criticos-e-monta-maquina-de-propaganda.shtml>. Acesso em: 09 dez. 2020.

BRAY, Mark. *Antifa: o manual antifascista*. Tradução de Guilherme Ziggy. São Paulo: Autonomia Literária, 2018.

BUARQUE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BURGESS, Anthony. *Laranja mecânica*. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2019.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2013.

ECO, Umberto. *O fascismo eterno*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2018.

FELICE, Renzo de. *Explicar o fascismo*. Edições 70: Lisboa, 1976.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GALLEGO, Esther Solano. *O ódio como política: a reinvenção das direitas*

no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2018.

GLOBAL democracy has another bad year. *The Economist*, London, 22 jan. 2020. Disponível em: <https://www.economist.com/graphic-detail/2020/01/22/global-democracy-has-another-bad-year>. Acesso em: 04 out. 2020.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Tradução de Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 2010.

HUXLEY, Aldous. *Retorno ao admirável mundo novo*. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.

KUCINSKI, Bernardo. *A nova ordem*. São Paulo: Alameda, 2019.

_____. *K.*: relato de uma busca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Os visitantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LEPORE, Jill. A golden age for dystopian fiction. *The New Yorker*, New York, 29 may 2017. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/05/a-golden-age-for-dystopian-fiction>. Acesso em: 09 dez. 2019.

MATOS, Thais. '1984' e 'A revolução dos bichos': por que George Orwell é o único clássico na lista de mais vendidos de ficção no Brasil? *G1*, Rio de Janeiro, 20 maio 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/05/20/1984-e-a-revolucao-dos-bichos-por-que-george-orwell-e-o-unico-classico-na-lista-de-mais-vendidos-de-ficcao-no-brasil.ghtml>. Acesso em: 30 jun. 2019.

MELLO, Dênis. *Teocrásia*. Rio de Janeiro: CJT Comunicação e Tecnologia, 2018.

MOUNK, Yascha. *El pueblo contra la democracia: por qué nuestra libertad*

está em perigo y cómo salvarla. Tradução de Albino Mosqueira. EspasaLibros: Barcelona, 2018.

NEW REPORT: Freedom in the world 2020 finds established democracies are in decline. Freedom House, Washington, 04 mar. 2020. Disponível em: <https://freedomhouse.org/article/new-report-freedom-world-2020-finds-established-democracies-are-decline>. Acesso em: 06 jul. 2020.

ORWELL, George. 1984. Tradução de Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PACHUKANIS, Evgeni B. *Fscismo*. Tradução de Paula de Almeida. São Paulo: Boitempo, 2020.

PAXTON, Robert. *A anatomia do fascismo*. Tradução de Patrícia Zimbres e Paula Zimbres. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

RUNCIMAN, David. *Como a democracia chega ao fim*. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Todavia, 2018.

SCHARGEL, Sergio. “Fascism is once more at our doors, and we still refuse to see and treat it by its name”: an interview with Cultural Philosopher Rob Riemen. *Revista Cantareira*, [S.I.], n. 33, p. 97-107, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cantareira/article/view/40711>. Acesso em: 14 jan. 2021.

SCHARGEL, Sergio; UCHOA, Camila W. Teocrasília: distopia de um Brasil possível. *Revista Escrita*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 1-8, 2020. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/49685/49685.PDF>. Acesso em: 31 mai. 2021. DOI:10.17771/PUCRio.escrita.49685.

STANLEY, Jason. *Como funciona o fascismo: a política do “nós” e “eles”*. Tradução de Bruno Alexander. Porto Alegre: L&PM, 2018.

SUNSTEIN, Cass R. (org.). *Can it happen here?* Authoritarianism in America. HarperCollins: New York, 2018.

TRINDADE, Naira. Osmar Terra: ‘Para dirigir a Ancine tem que entender de cinema, sendo evangélico ou não’. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 set. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/osmar-terra-para-dirigir-ancine-tem-que-entender-de-cinema-sendo-evangelico-ou-nao-23925074>. Acesso em 21 nov. 2021.

VEJA quais deputados e senadores fazem parte da bancada evangélica. Brasília, *Congresso em foco*, 15 set. 2020. Disponível em: <https://congressoemfoco.uol.com.br/legislativo/veja-quais-deputados-e-senadores-fazem-parte-da-bancada-evangelica/>. Acesso em: 17 mar. 2021.

VIANNA, Luiz Fernando. As besteiras do Brasil estão de volta. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 21 out. 2006. Crítica/crônicas. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2110200622.htm>. Acesso em: 27 nov. 2020.

ZAMIÁTIN, Ievguêni. *Nós*. Tradução de Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017.

Portraits of brazilian fascisms: relationship between Teocrasília and a nova ordem with bolsonarism

Abstract: Dystopia is one of the most political forms that literature can assume, since it absorbs traces of the politics of real to distort it in a nightmare. In this scope, it is symptomatic that novels such as Teocrasília, published in 2018, and A nova ordem, in 2019, are launched during the rise of an “ur-fascist” movement in Brazil, to use the concept created by Umberto Eco. Both absorb fragments of bolsonarism and, in the process of falsifying the real, create a literary reality in which a Brazilian version of ur-fascism became totalitarian. This work will put the political theory about ur-fascism into dialogue with the two objects, in order to understand how traces of this political movement are apprehended by fiction. In this way, it will contribute

to the state of the art by making it possible to understand ur-fascism in several of its potentialities, as well as the ways in which political literature recreates political theory.

Keywords: Political theory. Dystopia. Ur-fascism.

Recebido em: 01/06/2021

Aceito em: 20/09/2021

Ambivalências da maternidade na literatura brasileira contemporânea: a derrocada do mito da boa mãe em *Com armas sonolentas*, de Carola Saavedra

Gabriela Dal Bosco Sitta¹

Gabriel Pinezi²

Resumo: Neste artigo, analisamos como a maternidade é narrada no romance *Com armas sonolentas*, de Carola Saavedra (2018a), cujo enredo enseja uma reflexão a respeito da derrocada do mito do amor materno, o qual postula a bondade inata da mãe (BADINTER, 1980). No romance, a bondade materna é contestada, já que a reação de uma mãe à sua gravidez e às tarefas implicadas no cuidado da criança é narrada a partir de uma disjunção entre dar à luz e amar a prole. Com base nesses aspectos, concluímos que no romance a ambivalência do amor materno se apresenta a partir de uma tensão entre dois polos de significação: o primeiro, trágico (SZONDI, 2004); o segundo, formador (MAAS, 2000). Palavras-chave: Ambivalência. Maternidade. Amor materno. Literatura brasileira contemporânea.

Em dada altura de *Com armas sonolentas*, romance de Carola Saavedra, uma das protagonistas menciona o nascimento dos filhotes de uma cadela que conheceu na infância:

[...] minha mãe disse que eles haviam voltado para a barriga de Diva, minha mãe não queria dizer que Diva havia devorado os próprios filhotes, mas também não queria mentir, então disse aquilo, que os cachorrinhos haviam voltado para a barriga, mas

1 Mestranda em Letras pela Unicentro, *campus* Guarapuava (PR).

2 Doutor em Letras pela UEL e professor colaborador da Unicentro, *campus* Guarapuava (PR).

eu não me convenci [...] e eu ia tirar satisfações com a minha mãe quando vi na expressão de Diva algo que não soube identificar, mas que me provocou um arrepio de pavor (SAAVEDRA, 2018a, p. 185).

No contexto da obra, esse trecho é emblemático, pois sintetiza, com base em uma versão feminina do mito trágico do Saturno devorador — o progenitor que devora seus próprios filhos —, uma das questões centrais abordadas por Saavedra: o amor da mãe pela sua progênie. Esse assunto é bastante caro a diversas escritoras contemporâneas, aliando-se a outras temáticas relacionadas à maternidade, como o feminino, a entrega e a abdicação da mãe em favor dos filhos, o imaginário social a respeito da maternidade, a suposta naturalidade da tarefa materna etc. Todos esses tópicos, e outros mais, percorrem *Com armas sonolentas*.

Carola Saavedra, autora da obra, nasceu no Chile, mas mudou-se para o Brasil ainda criança. Considerada pela revista britânica *Granta* uma das 20 melhores escritoras contemporâneas brasileiras em 2012, Carola é autora de cinco romances, incluindo *Com armas sonolentas*. Suas obras foram traduzidas para diversos idiomas e conquistaram prêmios, entre eles o de melhor romance concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte a *Flores azuis*, de 2008. Em uma entrevista concedida ao *blog* da editora Companhia das Letras, a autora afirmou que *Com armas sonolentas* representa uma ruptura em relação aos seus livros anteriores:

Não uma ruptura total, mas uma ruptura com o realismo, com a primazia da razão. Eu sempre tive muito medo da loucura, e via no mundo racional uma espécie de antídoto, um lugar seguro. Porém, uma série de acontecimentos, entre eles um longo processo de análise e o nascimento da minha filha, me fizeram perceber que se eu não adentrasse o lugar do mistério, do inconsciente, ficaria à salvo, mas nunca conseguiria me aproximar desse outro saber, essa verdade do corpo, essa verdade que escapa nas

entrelinhas. Por isso, o processo de escrita foi muito diferente. (SAAVEDRA, 2018b).

O livro narra a história de três gerações de mulheres de uma mesma família. A primeira das mulheres, não nomeada na trama, é uma migrante nordestina que aos 14 anos se muda para o Rio de Janeiro a fim de trabalhar como empregada doméstica em Copacabana. A inocência e o desamparo da personagem lembram os de Macabéa, personagem de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. O destino da personagem de Saavedra, contudo, não é uma morte tragicômica: a nordestina engravida do filho do patrão — uma situação quase caricaturalmente brasileira, que remete às relações entre escravizadas e proprietários de terra sobre as quais Gilberto Freyre (2003) discorre em *Casa grande & Senzala*. No momento em que perde a virgindade, a personagem tem seus gestos conduzidos pelo filho do patrão, que dá “alguns grunhidos abafados”. Ela, por sua vez, fica “sem coragem até de olhar” (SAAVEDRA, 2018a, p. 145), numa atitude digna de Macabéa, “moça que nunca se viu nua porque tinha vergonha” (LISPECTOR, 1998, p. 22). Sobre a gravidez, a avó da personagem, que depois de morta retorna para fazer companhia e aconselhar a neta, sentencia: “agora você vai ter essa filha, porque é menina, infelizmente” (SAAVEDRA, 2018a, p. 150). O teor do advérbio indica a conotação trágica que a avó dá ao nascimento de uma neta, como se, experiente, ela ficasse já de sobreaviso em relação aos sofrimentos e desgostos intrínsecos à vida de quem nasce mulher. Por outro lado, a fala da avó também pode ser lida como um lamento pela tarefa que cabe à neta: maternar uma menina ao invés de um garoto em um mundo patriarcal.

Conduzem a trama as relações ambivalentes entre mães e filhas, além do esforço das mulheres para tecer elaborações a respeito de si mesmas, de seus desejos, decisões e destinos. Em última instância, tal como Odisseu, as personagens empreendem uma jornada “de volta para casa”, um lugar em “que o lado de dentro é ao mesmo tempo o lado de fora”, como em uma

fitas de Möebius (SAAVEDRA, 2019). A ambivalência percorre *Com armas sonolentas* como uma categoria na qual se incluem diferentes situações e componentes: o dentro e o fora do corpo da mulher grávida, a vida e a morte, a viagem e a chegada, o natural e o sobrenatural. Com relação a este último par, o romance de Saavedra, embora realista, vale-se de alguns elementos sobrenaturais. O retorno da avó morta é um deles. Outro é a aparição de uma capivara em diversos momentos da narrativa. O animal funciona como uma espécie de guia em episódios importantes do enredo, indicando as ações que as personagens devem desenvolver ou tranquilizando-as com sua presença, como um signo de bom agouro. Além disso, é um elo entre o lado de lá e o de cá, o lado de dentro e o de fora. A capivara entra em cena, por exemplo, quando Anna, que nasce do relacionamento da nordestina com o filho do patrão, abandona sua própria filha — um dos momentos mais dramáticos da obra, ambientado na Alemanha:

[...] pode ir, Anna, eu cuido da sua filha, a capivara parecia sussurrar ao seu ouvido, além disso, tenho experiência, já tive muitas ninhadas, ela vai ficar bem. Anna encostou o carrinho perto de uma árvore, acionou os freios, a capivara tinha razão, em pouco tempo estaria escuro, e ela precisava ir, durma bem, ela disse em voz muito baixa, enquanto ajeitava o gorro e cobria a filha com a manta. (SAAVEDRA, 2018a, p. 61-62).

A terceira personagem central de *Com armas sonolentas* é Maike, filha de Anna, que foi adotada por uma família alemã. Se os conflitos da sua avó giram em torno da relação com os patrões e com a filha, enquanto a grande questão que mobiliza a sua mãe é a própria maternidade, Maike passa por um processo de descoberta de sua identidade sexual e também de formação.

A trajetória das três personagens — avó, mãe e neta — guarda semelhanças com o processo pelo qual passam os heróis dos romances

de educação, gênero também conhecido como *Bildungsroman* (MAAS, 2000). De acordo com Bakhtin (1997, p. 238), nesse tipo de romance, “a imagem do herói já não é uma unidade estática, mas, pelo contrário, uma unidade dinâmica. Nessa fórmula de romance, o herói e seu caráter se tornam uma grandeza variável”. Tal como no protótipo criado por J. W. Goethe (2006), *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, a passagem do tempo no romance de Saavedra modifica a psicologia das personagens, que atravessam complexos processos de autoconhecimento e de choque com a realidade. Na leitura de Lukács, o que está em jogo no *Bildungsroman* goetheano é precisamente o impacto que a cultura aberta da modernidade e a mobilidade social da era burguesa operam sobre a identidade e a subjetividade humanas. O herói do romance burguês — que tem no romance de Goethe um dos seus mais altos modelos — é problemático, para Lukács, na medida em que sua posição no mundo é móvel, dependendo de suas ações e decisões, isto é, da forma que dá ao seu próprio destino.

Desse modo, o que está em jogo no *Bildungsroman* é o sentido da vida humana, que não é dado pelo nascimento nem pela tradição, mas por meio de um processo doloroso de adaptação do indivíduo ao tecido social. Cabe ao herói *construir* por suas próprias mãos o sentido de sua existência a partir de um conjunto de experiências traumáticas que, ao fim, tornam possível sua integração social. Nesse contexto, a forma do *Bildungsroman* pode ser entendida como produto de uma sociedade burguesa em conflito com os valores aristocráticos: tanto a posição social quanto a psicologia profunda das personagens não são mais determinadas por laços de sangue ou de parentesco. O trabalho do tempo sobre os personagens, nesse tipo de narrativa, denota precisamente que o sujeito moderno, por não nascer integrado, vê na integração uma tarefa, um trabalho, uma aventura; suas relações de parentesco não se dão como formas *a priori*, mas como formações *a posteriori*.

Daí que mãe, filha e neta, embora estejam conectadas por laços tanto

sanguíneos quanto sociais e culturais — na medida em que estão envoltas por questões ligadas à feminilidade, aos papéis atribuídos socialmente à mulher e aos impasses da maternidade, por exemplo —, vivenciem a parentalidade como algo cujo sentido — que passa pelo amor, pelo ódio e por suas intersecções — precisa ser trabalhosamente construído, e não como algo desde sempre significado. Assim, acompanhamos no romance a problematização do elo familiar que reúne avó, mãe e filha em uma corrente histórica e afetiva: estão em jogo reflexões, como pontua a avó da personagem nordestina, a respeito da infelicidade de se nascer mulher, mas também discussões sobre as dificuldades de estabelecer uma cadeia de solidariedade, tradição, bondade e compreensão que ligue as mulheres umas às outras.

Com armas sonolentas não é um texto linear. O romance é dividido em partes, duas para a história de cada personagem. É só ao longo da leitura que se percebe que todas as personagens centrais integram uma mesma família. Além disso, há diferentes focos narrativos. A trajetória de Anna, por exemplo, é narrada tanto em terceira quanto em primeira pessoa. Outro ponto interessante da obra é o intertexto com Sor Juana Inés da la Cruz, freira e poeta mexicana que atuou no período barroco e que é considerada a primeira intelectual da América espanhola (PAZ, 2017). O próprio título do livro de Saavedra é retirado do poema “Primeiro Sonho”, de Sor Juana. Além disso, ao longo da narrativa, a avó da personagem nordestina lê trechos da obra da freira à neta, que não entende de primeira o que as palavras significam nem o intuito da leitura.

Dito isso, o que nos interessa aqui é compreender como o amor da mãe é abordado por Saavedra e como essa abordagem se relaciona ao que sabemos a respeito de tal amor enquanto construção histórica e discursiva. A proposta, aqui, na linha do que propõe Foucault (1988), é prestar atenção ao que se diz em cada momento histórico e verificar por que tal coisa é dita, sempre atentando ao fato de que os discursos servem não apenas para

registrar o pensamento de uma era, mas para incitá-lo, ordená-lo e plasmá-lo de acordo com os diversos micropoderes que percorrem o âmbito social. É dessa perspectiva que pretendemos encarar o amor materno: não como uma condição naturalmente dada, mas como uma construção discursiva por vezes normalizadora do comportamento feminino, por outras ponto de partida para a constituição de uma individualidade. Nesse empreendimento, atentamos ao que assinala Kehl (2016, p. 39), para quem “o esquecimento da dimensão simbólica que nos determina tende a criar um sentido de permanente ‘naturalização’ (imaginária) quanto às instituições, aos conceitos e aos discursos que presidem nossa vida”. É necessário, desse modo, lembrar que os discursos são produzidos em determinadas circunstâncias históricas, por sujeitos com intuítos específicos e direcionados a certos interlocutores.

Apenas provas de amor

O amor materno é um mito: tal é a interpretação de Badinter (1980) a respeito do discurso sobre a maternidade estabelecido a partir do século XVIII, em especial com a obra de Rousseau. Desde então, como a autora destaca, o amor incondicional da mãe pela sua prole foi propagado como algo instintivo, a tal ponto que ainda hoje é difícil desmistificar essa noção. Contudo, se remontarmos ao período anterior aos anos 1700, poderemos acompanhar a gênese do conceito de amor materno que conhecemos hoje. Para começar, é interessante considerar que diversas instituições caras à Modernidade estavam ausentes da sociedade pré-Iluminismo. É o caso da família nos moldes contemporâneos e, conseqüentemente, do amor familiar. Badinter (1980, p. 43) chama a atenção para a “ausência do amor como valor familiar e social” antes da metade do século XVIII. A ideia e os sentimentos da infância, por exemplo, só começam a aparecer na iconografia a partir do início do século XVII. Tal aparecimento se vincula

à importância crescente do núcleo familiar no período posterior à Idade Média. Esse é um dos passos para a formatação do amor materno e a sua inserção no seio familiar.

Até então, em grande parte das famílias, às crianças era atribuída escassa relevância, e muitas vezes elas representavam mesmo um empecilho. Isso é notável nas estatísticas de mortes de bebês e crianças, bem como naquelas relativas à contratação de amas de leite: grande parte das mães, embora ciente da alta taxa de mortalidade entre as crianças entregues a amas, ainda assim não pensava duas vezes antes de atribuir a responsabilidade pelo aleitamento de seus filhos a outra mulher. “O primeiro sinal da rejeição do filho está na recusa materna a dar-lhe o seio. E isso sobretudo numa época em que esse gesto significava uma possibilidade muito maior de sobrevivência para a criança” (BADINTER, 1980, p. 55). Outro indício da pouca importância dada às crianças pode ser encontrado na literatura. Até a metade dos anos 1700, a criança é representada como tediosa, objeto que não é digno de receber atenção: “Mais do que o mal, a criança é antes o nada insignificante ou o quase nada” (BADINTER, 1980, p. 70).

Essa situação relaciona-se com o fato de que, nos séculos XVII e XVIII, na França e na Inglaterra, começaram a se multiplicar os casos de mulheres vinculadas à intelectualidade e à vida mundana. Badinter (1980, p. 85) fala da “arte de viver sem filhos”. Entre as mulheres que se empenharam em tal arte, destacam-se as “preciosas”, ávidas de cultura. A autora também menciona diversos textos que circulavam nessa época na França cujo teor era contrário à maternidade. Ela cita, por exemplo, este poemeto do historiador positivista Coulanges (*apud* BADINTER, 1980, p. 82), que certamente tinha grande apelo junto a muitas mulheres:

Haverá algo mais triste
que um bando de meninos que choram?
Um grita papai, outro, mamãe,

e outro ainda pede pão.
E para ter esse prazer,
ficamos marcados como um cão.

Kehl (2016, p. 43) destaca que, no século XVII, houve um esboço de desordem social que se maximizou com a Revolução Francesa: a atuação das mulheres na revolução “tem sua origem nos ideais de emancipação feminina do Antigo Regime, fomentadas indiretamente pelas ideias filosóficas do Iluminismo”. Essa corrente, ao valorizar “a autonomia do sujeito, liberto dos grilhões da religião, atingia também as mulheres”. Assim, do ponto de vista masculino, era necessário conter o ímpeto feminino de sair às ruas e de ganhar o espaço político. É então que começam a aparecer discursos sobre a maternidade, a natureza da mulher e a relevância da instituição familiar. A disseminação de tais discursos, que vêm, por exemplo, das áreas médica e filosófica, indica que, desde o Iluminismo, as mulheres se afastavam de determinações relacionadas com o que se entendia como sua feminilidade. Era preciso, portanto, reafirmar tais determinações, apontar o lugar a ser ocupado socialmente pelas mulheres e o que se esperava delas. Nesse sentido, “A enorme produção teórica entre os séculos XVIII e XIX destinada a fixar a mulher no lugar ao qual sua verdadeira natureza a destinou nos faz desconfiar da ‘naturalidade’ desse lugar” (KEHL, 2016, p. 49).

Entre os principais pensadores que se puseram a definir o homem e a mulher adequados ao progresso vislumbrado a partir do século das luzes, Rousseau se sobressai. Em *Emílio ou da educação*, de 1762, o filósofo suíço conformou os ideais que deveriam ser perseguidos pela família moderna, na qual a mãe ganhava funções bastante específicas. Na configuração familiar almejada, “o foco ideológico ilumina cada vez mais a mãe, em detrimento do pai, que entrará progressivamente na obscuridade” (BADINTER, 1980, p. 122). Já o mito construído em torno das mães, do instinto e da bondade, continuará vivo e ressoando nos séculos posteriores. Em síntese, o mito

do amor materno é construído em torno de três discursos principais: o econômico e o filosófico, a serem ouvidos por homens e mulheres, e um terceiro dirigido especificamente às mulheres.

O discurso econômico é resultado de uma demanda própria do Iluminismo e do capitalismo nascente. Embora seja possível localizar outros momentos históricos em que a criança foi valorizada,³ no contexto iluminista, ela se torna um investimento, já que constitui mão de obra e gera, conseqüentemente, lucro e prosperidade. Era necessário cuidar dos filhos da nação, evitar a perda de crianças. A responsabilização por tal tarefa coube à mãe. Com relação aos discursos econômicos, Badinter (1980, p. 135) faz a seguinte ressalva:

O imperativo econômico e social não teria tido nenhuma possibilidade de ser compreendido pelas mulheres se não fosse corroborado, ao mesmo tempo, por um outro discurso, mais gratificante e exaltante, que tocava ao mesmo tempo os homens e suas mulheres. Não falava a linguagem do dever, das obrigações e do sacrifício, mas a da igualdade, do amor e da felicidade.

O discurso filosófico girava em torno de alguns valores caros à família e à sociedade modernas. O advento do casamento por amor — invenção burguesa desconhecida até então no Ocidente, como mostrou Denis de Rougemont (2003) —, havia-se conjugado com uma “obsessão da filosofia das Luzes: a busca da felicidade” (BADINTER, 1980, p. 145). Ao amor e à felicidade, soma-se a igualdade, para a qual o equilíbrio familiar é fundamental.

3 Na *República* de Platão (2014, p. 87; 377b-c), por exemplo, a preocupação de Sócrates com o controle do teor moral das narrativas deixa entrever o valor que se dava à educação da prole na Grécia clássica: “devemos começar por vigiar os autores de fábulas, e selecionar as que forem boas, e proscriver as más. As que forem escolhidas, persuadiremos as mães e as crianças a contá-las às crianças, e a moldar as suas almas por meio das fábulas, com muito mais cuidado do que os corpos com as mãos”.

Se no curso do século XVIII discutiu-se muito a definição e as condições da felicidade, chegou-se em geral a um acordo sobre uma teoria da felicidade razoável. Um corpo são, uma consciência tranquila, uma condição satisfatória: eis o que o homem sensato pode esperar. Mas se a felicidade é possível neste mundo, é em primeiro lugar na microssociedade familiar que ela deve encontrar lugar. É por isso que a aspiração à felicidade vai modificar sensivelmente as atitudes familiares. Ela explica não só a evolução dessas atitudes como também, em parte, a modificação da ideologia política. (BADINTER, 1980, p. 146).

A busca pela felicidade de que fala Badinter se associa, portanto, a uma modificação de costumes. Nos discursos destinados especificamente ao público feminino, a mulher, que antes era relacionada com a serpente do *Gênesis*, converte-se em alguém repleto de doçura e boa vontade, além de restrita ao ambiente do lar. No espaço doméstico, a procriação é uma das delícias. Aliada ao amor materno e à entrega da mãe ao aleitamento e aos cuidados com o bebê, aparece nos discursos a responsabilidade dos pais, em especial da mãe, pelo futuro da prole, o que dá origem mais tarde à noção de culpa materna. A mãe culpada, devedora, é aquela que não está à altura das suas incumbências e também aquela que é responsabilizada pelo fracasso da sua descendência.

Fala-se muito para convencer as mulheres a respeito de sua própria aptidão à maternidade, seu instinto maternal e sua demanda por completude, só possível por meio da reprodução. A persistência da incitação à maternidade deixa entrever, como aponta Badinter (1980), que, apesar de todos os supostos prazeres de se tornar mãe, as mulheres ainda relutavam em assumir uma tarefa tão demandante. Entre os argumentos usados para convencê-las, avultam os relativos à saúde, à beleza, à felicidade, à glória. Contudo, há também ameaças, como de doenças que atacam as mulheres e secam artificialmente o seu leite. Em suma, o amor da mãe pelo filho

é forjado discursivamente menos como um sentimento desinteressado e instintivo e mais como algo que só existe por meio de evidências: provas de amor — o aleitamento, o devotamento, a presença constante.

Naturalmente, nem todas as mulheres responderam da mesma forma aos chamados à maternidade: “Curiosamente, as mulheres que se conformaram em massa ao modelo rousseauiano não foram as mais sofisticadas, mas as da burguesia abastada, que não tinham ambições mundanas, nem pretensões intelectuais, nem necessidade de trabalhar ao lado do marido” (BADINTER 1980, p. 181). Elas foram “as primeiras a considerar a criança como seu encargo pessoal, aquele que dava um sentido à sua vida de mulher”. Contudo, no século XIX, não se identifica ainda um comportamento materno homogêneo. Ainda assim, os discursos sobre a mulher ideal de Rousseau e seus seguidores se propagam com efeitos significativos mesmo entre as mulheres que não são mães. Em *Emílio*, o filósofo discorreu acerca do dever materno nos seguintes termos:

Da boa constituição das mães depende inicialmente a dos filhos; do seio das mulheres depende a primeira educação dos homens; das mulheres dependem ainda os costumes destes, suas paixões, seus gostos, seus prazeres, e até sua felicidade. Assim, toda a educação das mulheres deve ser relativa ao homem. Serem úteis, serem agradáveis a eles e honradas, educá-los jovens, cuidar deles grandes, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a vida mais agradável e doce; eis os deveres das mulheres em todos os tempos e o que lhes devemos ensinar já na sua infância. (ROUSSEAU, 1979, n. p.).

A maternidade passa a ser compreendida como uma espécie de sacerdócio, de abdicação do eu em favor do outro. Como resume Badinter (1980, p. 208), “há algo de Cristo nessas mulheres”. É o masoquismo da mãe em sua dedicação incondicional à prole e ao marido, posteriormente assumido por Freud (2010, p. 291-292) em suas reflexões sobre os destinos

das pulsões femininas:

A mãe pode transferir para o filho a ambição que teve de suprimir em si, pode esperar dele a satisfação de tudo o que lhe ficou do seu complexo de masculinidade. Mesmo o casamento não está assegurado, até que a mulher tenha conseguido fazer de seu marido também seu filho, agindo como mãe para com ele.

Como estamos vendo, o amor materno que conhecemos hoje é um mito construído discursivamente a partir do século XVIII na Europa, em um esforço para conformar as mulheres ao novo papel social que se esperava que desempenhassem: o de mães de sujeitos capazes de promover avanços sociais e econômicos. Contudo, é necessário pontuar que antes desse período, no século XVI, havia teólogos precavendo as mulheres acerca dos cuidados excessivos com os filhos, o que indica que o amor materno enquanto sentimento ou construção discursiva é anterior ao século XVIII. Logo, os discursos sobre o amor materno não surgem, mas ressurgem nesse século. O contexto em que isso acontece — isto é, os séculos XVII e XVIII — foi um momento de exceção. Como pontua Badinter (1980), as mulheres que se desacomodavam das posições sociais que vinham ocupando até então precisaram ser reconduzidas a elas. Em outras palavras, a criação do mito do amor materno esteve associada a certa desestabilização da ordem social devida ao Iluminismo, que demandou a contenção de um nascente ímpeto feminino à maior participação social e política.

A partir da segunda metade do século XX, o que os discursos em circulação nos mostram — e que fica evidente pela própria publicação da obra de Badinter (1980) — é que as mulheres estão trabalhando pela desmitificação de tal amor. Não existe amor, as mulheres parecem dizer, mas apenas provas de amor, que são talvez condições para o nascimento de qualquer sentimento.

Será absurdo dizer que à falta de ocasiões propícias ao apego, o sentimento simplesmente não poderia nascer? Responder-me-ão que levanto a hipótese discutível de que o amor materno não é inato. É exato: acredito que ele é adquirido ao longo dos dias passados ao lado do filho, e por ocasião dos cuidados que lhes dispensamos. (BADINTER, 1980, p. 13).

Na obra de Carola Saavedra, é esse amor materno desmistificado e complexo que aparece. As relações de mães e filhas retratadas no romance não são descritas como devoção e apego natural, mas como lento processo conflituoso e desprendido. Os personagens se inserem numa busca inacabada — apesar do término do romance — por si mesmos, pelo seu lar e pelo lugar a ser ocupado pelo outro em suas vidas.

O amor materno em *Com armas sonolentas*

É possível refletir sobre o amor materno por meio da observação das três personagens centrais de *Com armas sonolentas*, que, à exceção de Maike, são tanto filhas quanto mães. Precisamente porque esta personagem não teve filhos, ela não será nosso foco nas próximas páginas, de modo que nos dedicaremos apenas à personagem nordestina e a Anna. Um avanço cronológico, que não corresponde à ordem dos fatos no romance, parece ser o mais adequado aqui. A personagem nascida no Nordeste do país que migra para o Rio de Janeiro, em um movimento típico do século XX no Brasil, tem uma relação conflituosa tanto com sua mãe quanto — e talvez conseqüentemente — com sua filha, Anna. As duas partes do livro que correspondem à sua história são intituladas “(Avó)”, termo que pode se referir tanto à própria personagem — que, das três mulheres centrais da trama, é a avó — quanto à sua avó morta — que, como já apontamos, retorna para guiar a trajetória da neta.

A mudança do Nordeste para o Sudeste não ocorre de modo pacífico.

A mãe da personagem nordestina é que a incita a trabalhar no Rio, em um emprego obtido por meio de uma conhecida da família. Na hora da partida, a filha resiste, agarrando-se às roupas da mãe: “ela teve [...] raiva da mãe que a expulsava, eu já fiz o meu papel, já te criei, te alimentei, sacrifiquei minha vida por sua causa, agora suma daqui que eu já tenho peso suficiente para carregar” (SAAVEDRA, 2018a, p. 134). Seria infrutífero e inadequado o empenho de identificar se há ou não amor materno em jogo em um trecho como esse. Como estamos vendo, além de ser uma construção discursiva, o amor materno é um sentimento que costuma surgir em decorrência da convivência, do apego, da relação mesma entre mães e filhos. Ainda assim, não é possível postular que tal amor, quando existente, seja incondicional ou tenha apenas uma face. A noção de que “o lado de dentro é também o lado de fora” é útil aqui: o amor e o ódio podem ser dois aspectos de uma mesma construção simbólica. A psicanalista Maria Homem (O MITO [...], 2017) resume essa ideia:

[...] [algo] que Freud ajudou a iluminar e a psicanálise escuta e que está em todas as relações é a ambivalência, conceito mestre [...]. Não existe amor puro, assim como não existe ódio puro. [...] A gente tenta resolver a ambivalência básica de toda relação com fantasias e com pactos compartilhados inconscientemente.

Ao mesmo tempo que a mãe da personagem nordestina age de modo insensível, sem abrir brechas para o sentimentalismo, as suas ações indicam uma preocupação com o futuro da jovem. Paralelamente a isso, há o intuito de livrar-se da filha, dar por concluído o árduo trabalho de criá-la. Ademais, é preciso considerar que as personagens pertencem a uma classe social pobre, de modo que a autonomia de um filho significa, mais do que o desprendimento em relação aos pais, uma boca a menos para alimentar. São esses entendimentos que a filha parece assimilar na segunda parte da sua história, quando, muitos anos depois da mudança para o Rio de Janeiro,

fica sabendo da morte da mãe:

[...] tantos anos sem notícias até que um dia dona Neusa já velhinha lhe dizendo que a mãe tinha morrido, e umas lágrimas que teimavam em aparecer, porque mesmo com aquele jeito estourado que ela tinha era sua mãe, e mãe a gente tinha que respeitar, mesmo que batesse na gente com cabo de vassoura e mesmo que expulsasse a gente de casa e não quisesse mais saber da gente, porque mãe só queria o melhor para o filho. (SAAVEDRA, 2018a, p. 246).

A ideia de que a mãe quer sempre o melhor para os seus filhos é bastante recorrente no imaginário popular e está ligada à mitologia construída em torno do amor materno. Como é que alguém doce e benevolente não pensaria no melhor para a sua estirpe? Essa mesma perspectiva aparece quando a personagem nordestina lida com a sua própria filha, Anna, que vive com ela no quartinho de empregada do apartamento em que trabalha. Como é afilhada dos patrões, Anna é atraída pelos presentes e experiências oferecidos a ela pela madrinha, que contrastam com o simplório sorvete e a modesta sessão de cinema que a mãe pode proporcionar-lhe aos domingos. Assim, cria-se uma espécie de disputa pelo amor da criança: de um lado, a sua mãe; do outro, os seus padrinhos. O trecho a seguir apresenta em detalhes o que está em jogo em tal conflito e ainda reforça a ambivalência das relações de amor:

[...] [a mãe] sentiu uma raiva tão grande, como nunca havia sentido, e disse que ia de qualquer forma [ao cinema], afinal, eu sou sua mãe, mesmo que você não goste, e a discussão foi aumentando e aumentando e ela disse coisas para a filha que até então nunca tinha dito, mas que estavam agarradas na garganta, e a filha também disse coisas para ela que nunca tinha dito, até que só ficou a última frase, as palavras da filha, que começou a chorar e disse, eu não quero ser sua filha,

eu tenho vergonha de você, do seu rosto que é só osso, dos seus cabelos grudados na cabeça, dos dentes que faltam na sua boca, das suas unhas todas roídas, você parece uma velha, uma mendiga, e eu não quero ser sua filha, não quero ser filha da empregada, eu queria ser filha da dinda, por que eu não sou filha da dinda?, a filha chorava, e ela sentiu vontade de nunca ter existido. (SAAVEDRA, 2018a, p. 158).

Um dos tópicos mais recorrentes em torno da maternidade é a sua irrevogabilidade. Isso é notável, por exemplo, nas discussões sobre o aborto. Um dos principais argumentos contrários à sua legalização é a noção de que uma vida surgiu e não pode ser encerrada. No caso da maternidade e da paternidade, também se entende que são condições definitivas. Exceto, naturalmente, quando ocorre a morte prematura da sua descendência, os homens e as mulheres que têm filhos serão sempre pais e mães. O caráter definitivo da maternidade se liga à impossibilidade de voltar atrás depois de ter um filho e ao conseqüente arrependimento que permeia o discurso de muitas mães (MERUANE, 2018; DONATH, 2017), indícios, novamente, do quanto há de mito na noção de amor materno incondicional. Quando a personagem de Saavedra sente “vontade de nunca ter existido” depois de um conflito determinante com a filha, é como se desejasse anular-se a fim de extinguir a possibilidade da experiência dramática e dolorosa pela qual passara na condição de mãe.

Como se sabe, não é possível voltar atrás na experiência materna. Daí, inclusive, o sentido trágico da maternidade, que será explorado com frequência por Saavedra. Entretanto, há saídas às quais mães arrependidas ou impossibilitadas de criar os seus bebês vêm recorrendo. O exemplo mais óbvio são as rodas dos enjeitados, mecanismos criados por instituições de caridade no final da Idade Média para que as mulheres pudessem abandonar os seus filhos. Atualmente, esse tipo de dinâmica se dá, em grande parte, por meio dos processos de adoção. Uma matéria divulgada pela *Folha de S.*

Paulo em 2018 informa que no Brasil uma mulher vai à Justiça a cada três dias para entregar o seu bebê para adoção (UMA MULHER [...], 2018). Badinter (1980) recolhe em Marbeau-Cleirens (1966 *apud* BADINTER, 1980) falas de diversas mães arrependidas e/ou insatisfeitas:

“Os filhos são um fardo, eles nos consomem a vida.”
“Há dias em que daríamos tudo para não tê-los; mataríamos todos eles.”
“Durante anos, vivi apenas por dever, a tal ponto que já nem sequer sabia o que me agradava. Viver para si deve ser excitante.” [...]
“Certos dias sinto-me tão esgotada e nervosa que o que me impede de bater neles é saber que isso não mudaria nada, que ainda pioraria as coisas.”
“A mãe é uma vaca leiteira que se ordenha sem parar até que se esgote.”

O discurso pronunciado pela personagem Anna tem parentesco com o dessas mulheres. A história dela é contada em duas partes. Na primeira, narrada em terceira pessoa, o leitor conhece as condições em que a personagem, que aspira a se tornar atriz, viaja à Alemanha. Além disso, fica a par da situação em que ela engravida: em um casamento infeliz, sentindo-se deprimida e deslocada culturalmente, contexto que certamente influencia o modo como lida com a chegada da filha. Ainda nessa primeira parte, Anna abandona o seu bebê em um parque. Além disso, o leitor já se depara com diversas reflexões, em discurso indireto livre, a respeito da experiência materna, grande parte delas relacionadas às modificações físicas provocadas pela gravidez. Entre as considerações acerca do amor, destaca-se a seguinte: “Anna olhou para o bebê e não viu nada, só um pacote que poderia conter qualquer coisa, uma almofada, um pedaço de pão [...] ela via apenas uma demanda, como se o bebê soubesse algo sobre ela, como se quisesse roubar algo de indispensável que fazia dela uma pessoa” (SAAVEDRA, 2018a, p. 57).

Entre Anna e a filha, há uma lacuna. Nesta, poderiam emergir o interesse, o cuidado, o amor. Contudo, a personagem só percebe demandas que não deseja suprir. A ligação com a filha não é constituída por meio da amamentação e do contato físico, que, como aponta Badinter (1980), poderiam ser caminhos até o amor materno. A impossibilidade que Anna sente de conectar-se com sua filha após anos de distância deixa entrever a desnaturalização da ligação entre a mãe e o seu bebê: a maternidade é um processo intersubjetivo, e não algo dado pelo nascimento.

Quando assume as rédeas da narrativa, na segunda parte do romance que trata de sua história, Anna, que realiza o sonho de ser atriz, encena um monólogo no qual conta como e por que decidiu abandonar a filha. O monólogo de Anna tem um tom confessional e expiatório. Entra em cena uma mulher que vai confessar a história do abandono de sua filha, oferecendo-se enfim ao olhar e ao juízo dos outros. Além disso, Anna narra outros eventos da sua trajetória, como a violência sofrida em seu segundo casamento, a saída da casa dos patrões de sua mãe e a sua relação com esta última: “Quando eu nasci, olhei para a minha mãe e não reconheci o seu rosto. Quando eu nasci, olhei para o rosto da minha mãe e não me reconheci em seu rosto. Éramos tão estrangeiras uma à outra” (SAAVEDRA, 2018a, p. 173).

A fala da personagem, assim como o restante da narrativa de *Com armas sonolentas*, não é linear: Anna avança e recua no tempo; faz, por exemplo, uma longa digressão a respeito do ato sexual que culminou na sua gravidez. As idas e vindas temporais provocam interrupções frequentes nas partes mais dramáticas e densas do monólogo, como as que giram em torno do abandono da filha e dos sentimentos de Anna em relação a ela. Além disso, a repetição de algumas frases indica tanto a recorrência dos dilemas que a personagem enfrenta quanto o modo como interpreta determinados termos e sentimentos. Uma dessas frases ecoadas, retirada da novela *A doença da morte*, da escritora francesa Marguerite Duras (*apud*

SAAVEDRA, 2018a, p. 180), é: “O amor, o amor é uma súbita falha no universo”.

Ora, se o amor é uma falha, sua existência no universo é o sinal de um desequilíbrio, de uma exceção, de um milagre. É esse milagre que não acontece na relação entre Anna e sua filha: o amor não surge, não se impõe. Há apenas o distanciamento, o desejo de livrar-se daquele ser parasitário, que suga a vida pelo cordão umbilical, tomando a liberdade e o espaço do Eu de dentro para fora. É o que fica claro no seguinte trecho:

Eu fiz tudo isso: gastei, pari e vesti e alimentei um pedaço de carne, chamado também de “outro ser humano”, e limpei suas secreções e excrementos e o coloquei num berço a salvo de intempéries e predadores, eu fiz tudo isso que minha mãe e minha avó e minha bisavó e minha tataravó e minha tatarataravó haviam feito, mas nem por isso tornei-me mãe. (SAAVEDRA, 2018a, p. 176).

Fidalgo (2000) afirma que a construção de uma intimidade entre mãe e filho é bastante valorizada em sua dimensão simbólica. Tal intimidade implica amor, proteção, afeto. A importância atribuída a essa simbologia é marcante inclusive “no discurso das mulheres sem filhos ou com problemas reprodutivos e cuja privação do amor dos filhos é sentida como uma diminuição enquanto mulheres”. Para a autora, isso indica que “a maternidade é mediada por desejos, sonhos e anseios que a constroem, fazendo dela um acontecimento muito mais complexo que um ato puramente biológico” (FIDALGO, 2000, p. 187). No caso de Anna, tal intimidade não vem à tona nem na relação com a mãe, nem naquela com a filha. Isso indica tanto a dificuldade que a personagem tem de estabelecer os vínculos necessários ao surgimento de tal proximidade quanto a não naturalidade desta: “nada é natural na natureza!” (SAAVEDRA, 2018a, p. 177), afirma ela em outro trecho do monólogo, citando uma fala do filme *Medeia*, de 1969, do italiano Pier Paolo Pasolini, que adapta a tragédia de

Eurípedes (2010).

A distinção entre cultura e natureza é essencial nos estudos feministas, em especial porque uma das justificativas mais repetidas ao longo do tempo para explicar o lugar social submisso destinado às mulheres diz respeito à sua natureza inferior. No caso da maternidade, os discursos sobre o instinto e o amor maternos reverberam ainda na contemporaneidade. Butler (2003, p. 55) declara que, “se a sexualidade é construída culturalmente no interior das relações de poder existentes, então a postulação de uma sexualidade normativa que esteja ‘antes’, ‘fora’ ou ‘além’ do poder constitui uma impossibilidade cultural e um sonho politicamente impraticável”. É a partir daí que podemos considerar a proposição reiterada por Anna em seu monólogo: “nada é natural na natureza”, na medida em que o sentido que se dá à natureza é sempre discursivo; o que se diz e o que se sabe sobre ela são produções culturais. Para além disso, a noção de natureza, na fala da personagem, tem a ver com a dimensão física da gravidez, com as mudanças no corpo da gestante: por meio da descrição pormenorizada que faz da relação sexual e do parto, Anna mostra que é possível encarar com estranhamento algo supostamente tão natural quanto a reprodução de mamíferos. Ela diz:

Eu gastei “outro ser humano” dentro das minhas entranhas, nesse lugar chamado útero, esse órgão-casa, órgão-universo, e assim, de um instante a outro, surgiu alguém que antes não existia. [...] E que instante zero é esse [...]. O exato segundo ou talvez o exato milionésimo de segundo em que um amontoado de células recebe esse estranho sopro de vida? (SAAVEDRA, 2018a, p. 175).

A vida aparece aqui como um elemento inusitado, complexo, inapreensível. Em um instante ela não existe; no instante seguinte, sim. “Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida”, escreve Clarice Lispector (1998, p. 11).

No caso de Anna, embora a vida da filha se realize naturalmente, o amor materno fica marcado como uma chaga do irrealizado: essa é “A tragédia do saber que não é possível voltar atrás” que ela lamenta ao relembrar os momentos em que observava o próprio ventre, a filha crescendo lá dentro. No que consiste esse caráter trágico da maternidade que Anna invoca, não por acaso, sobre um palco? Segundo Szondi (2004, p. 84), “é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável”. Ao abandonar sua filha, Anna experimentou a maternidade como algo que tendia a um declínio, mas de que, ao mesmo tempo, não podia escapar.

Tal como nos *Édipos* de Sófocles (2012; 2016), os laços de parentesco se apresentam no monólogo de Anna como algo de simultaneamente incontornável e aniquilador: é impossível revogar a maternidade e, ao mesmo tempo, ela é uma força capaz de nos destruir. Também aqui, como na tragédia, o humano e a natureza estão em perpétuo conflito, como polos opostos de numa dialética sem síntese. Do alto de seus 21 anos, Anna abandona a filha tal como Laio a Édipo, numa tentativa de sobrepor-se à natureza. Mas, no final do romance, aquilo que a consciência quer esquecer retorna inconscientemente: a tragédia de Édipo se dá na impossibilidade de reconhecer, no rosto do rei de Tebas, seu pai biológico; a de Maike é ser conduzida pelo acaso, ao fim de *Com armas sonolentas*, aos pés do palco de Anna. No registro trágico, os laços de parentalidade são irrevogáveis, como a parte de natureza que habita o homem. Os filhos, mesmo ausentes, acompanham os pais como uma cicatriz invisível. Daí a culpa trágica que a personagem carrega ao longo da vida e que seu monólogo, de certa forma, tenta exorcizar. Contra a culpa trágica, restam o tempo, que ruma as feridas, e a memória, que ressignifica o destino — seja para o velho Édipo em Colono, seja para Anna sobre os palcos brasileiros.

Considerações finais

A fala, tão cara à psicanálise, desempenha um papel importante na trajetória de Anna. Além disso, numa conjuntura que extrapola as páginas do romance de Saavedra, o monólogo da personagem se insere numa corrente de discursos contemporâneos sobre a maternidade que contribuem para adicionar novas concepções à figura da mãe (e da mulher). Nesse sentido, com Kehl (2016, p. 85, grifo da autora), consideramos

[...] a literatura portadora de um saber sobre o presente, capaz *ao mesmo tempo* de compor um painel sobre o “estado das coisas” em crise ou em transformação em determinado período e de abrir espaço para as falas emergentes, para a expressão do recalcado, do que ainda não tem lugar no discurso.

Quando trata da difusão do gênero literário confessional feminino no século XIX, Kehl (2016) menciona que esse tipo de texto promovia nas leitoras a identificação com as autoras. Se considerarmos que tais leitoras, em sua maioria, eram mulheres burguesas restritas ao ambiente doméstico que costumavam se debruçar sobre obras leves e açucaradas, fica clara a relevância de tal identificação, dado que as autoras, por sua vez, revelavam fantasias, desejos e decepções femininas bastante emergentes. Falava-se, nesses textos confessionais, dos “sentimentos de isolamento, de frustração de expectativas amorosas depois do casamento, de dificuldades de expressar emoções e conflitos, [d]a luta por manter alguma autoestima quando os filhos cresciam”. A disseminação de tais questões produziu um “campo de identificações” significativo, levando as mulheres a “*se reconhecer, assim como reconhecer suas diferenças em relação aos ideais de feminilidade produzidos a partir do suposto saber masculino*” (KEHL, 2016, p. 81, grifo da autora).

A circulação de discursos sobre a maternidade, parece-nos, tem o mesmo potencial que a propagação dos textos confessionais no século XIX, ou seja, o de constituir um campo de identificação entre as mulheres.

Em acréscimo, as obras contemporâneas que desmistificam a experiência materna e ultrapassam as noções de bondade e maldade promovem um novo campo de discussões, produzindo reflexões que podem levar as mulheres (e os homens) a assumir posturas mais críticas em relação às mães e à maternidade, construções que, como aponta Meruane (2018), ainda estão longe de ser desmistificadas de todo.

No final de seu monólogo, Anna menciona a morte iminente de sua mãe: “Eu penso, quando ela deixar de existir e seu corpo-morada deixar de existir, restarão apenas as palavras, palavras de amor e ódio gravadas no meu corpo, palavras-flores, palavras-faca, palavras-furacão” (SAAVEDRA, 2018a, p. 188). Ao fim e ao cabo, a personagem parece dizer que o significativo é a herança indestrutível da relação entre mães e sua prole. Não o amor, não o ódio, mas as marcas simbólicas desses sentimentos. Se, como nos mostra Badinter (1980), o amor materno enquanto instinto é um mito, isso não impede que as construções simbólicas em torno da maternidade, as provas de amor e os sentimentos decorrentes delas permeiem as relações de mães e filhos. Nesse contexto, a palavra tem função fundamental: ela é o que fica (o que resta?), é aquilo com que os sujeitos têm de lidar.

Referências

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COM ARMAS sonolentas: Carola Saavedra fala sobre a temática do livro.

[S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Companhia das Letras. Disponível em: <https://youtube.com/watch?v=Rj4h3HvJ9S8>. Acesso em: 12 mar. 2021.

DONATH, Orna. *Mães arrependidas: uma outra visão da maternidade*. Tradução de Marina Vargas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

EURÍPEDES. *Medeia*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.

FIDALGO, Lurdes dos Anjos. *(Re)Construir a Maternidade numa Perspectiva Discursiva*. 2000. Tese (Doutorado em Ciências Biomédicas) – Universidade do Porto, Porto, Portugal, 2000. Disponível em: https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/64564/2/87781_W_4_FID_001_01_C.pdf. Acesso em: 12 mar. 2021.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FREUD, Sigmund. Novas conferências introdutórias à psicanálise: a feminilidade. In.: FREUD, Sigmund. *Obras Completas, v. 18: O Mal-Estar na Civilização, Novas Conferências Introdutórias à Psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 263-293.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. São Paulo: Boitempo, 2016.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2009.

MAAS, Wilma Patrícia. *O Cânone Mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

MERUANE, Lina. *Contra os filhos*. São Paulo: Todavia, 2018.

O MITO do amor parental. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal Casa do Saber. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qAlsO1hHCWE>. Acesso em: 12 mar. 2021.

PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés De La Cruz ou As Armadilhas Da Fé*. São Paulo: Ubu, 2017.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou da Educação*. São Paulo: Difel, 1979. E-book. Disponível em: <http://www.ensinarfilosofia.com.br/wp-content/uploads/2017/03/Rousseau-Emilio-Ou-Da-Educacao.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2019.

SAAVEDRA, Carola. “A palavra é a única coisa que pode nos salvar de nós mesmos”, diz em entrevista Carola Saavedra. [Entrevista concedida a] Raimundo Neto. *São Paulo Review*, 2019. Disponível em: <http://saopauloreview.com.br/a-palavra-e-a-unica-coisa-que-pode-nos-salvar-de-nos-mesmos-diz-em-entrevista-carola-saavedra/>. Acesso em: 12 mar. 2021.

SAAVEDRA, Carola. *Com armas sonolentas*. São Paulo: Companhia das

Letras, 2018a.

SAAVEDRA, Carola. Uma conversa com Carola Saavedra. [Entrevista cedida a] *Blog da Companhia das Letras*. 18 jul. 2018b. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Uma-conversa-com-Carola-Saavedra>. Acesso em: 12 mar. 2021.

SÓFOCLES. *Édipo em Colono*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2016.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

UMA MULHER vai à Justiça a cada três dias para entregar bebê a adoção. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 jun. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/06/uma-mulher-vai-a-justica-a-cada-tres-dias-para-entregar-bebe-a-adocao.shtml>. Acesso em: 12 mar. 2021.

*Ambivalences of motherhood in contemporary Brazilian literature: the fall of the myth of the good mother in *com armas sonolentas*, by Carola Saavedra*

*Abstract: In this paper, we analyze how motherhood is approached in the novel *Com armas sonolentas*, by Carola Saavedra (2018a), whose plot permits a reflection on the fall of the myth of mother love, which postulate mother's innate goodness (BADINTER, 1980). In the novel, the will of mothers to sacrifice in favor of their children are denaturalized, since the reaction of a mother to her pregnancy and to the works demanded by child care reveals the disjunction between giving birth and loving their children. Based on this trait, we conclude that, in the novel, the ambivalence of mother love follows the tension between two significative poles: the first, a tragic one (SZONDI, 2004); the second, formative (MAAS, 2000).*

Keywords: Ambivalence. Motherhood. Mother love. Contemporary brazilian fiction.

Recebido em: 18/05/2021

Aceito em: 27/10/2021

Vida, morte, paixão e processo em Clarice Lispector

*Luiz Antonio Mousinho*¹

Resumo: Procuraremos rastrear algumas das representações do tema da morte em narrativas de Clarice Lispector, seja no seu sentido mais básico, com o *topos* da finitude da vida, seja noutro motivo recorrente, o da vida mal vivida, automatizada, alienada, imersa em solidões desnaturadas. Num esforço sobretudo narratológico de leitura, daremos atenção especial às categorias narrador, focalizador e personagem. As relações entre ficção e sociedade também nos servirão como amparo teórico, com o rastreamento das vozes sociais entranhadas nas narrativas trazendo o social (em sentido amplo) para a fatura literária.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Vida. Morte. Narratologia.

“[...] e ouve-se a voz de Clarice: Vamos voltar a falar na morte?”

Contam de Clarice Lispector – João Cabral de Melo Neto

Os aniversários de nascimento e morte de Clarice Lispector ocorrem em dezembro e seu último livro lançado em vida, *A hora da estrela*, saiu no mesmo mês em que a escritora partiu. A novela confirma a presença de um dos temas mais recorrentes na obra da autora: a morte. Seja no seu sentido mais básico, com o *topos* da finitude da vida, seja noutro motivo recorrente, o da vida mal vivida, automatizada, alienada, a morte-em-vida de relações sociais rotinizadas e imersas em solidões desnaturadas. Em alguns de seus textos, a visão da morte revelada pela construção literária corre paralela a uma percepção da vida a ser vivida

¹ Professor Titular da Universidade Federal da Paraíba, onde atua como professor do Departamento de Comunicação, do Programa de Pós-Graduação em Letras/ PPGL (mestrado de doutorado) e do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Culturas Mídiaicas/ PPGC (mestrado).

como um processo interminável e inevitável, no qual a morte e a dor são elementos intrínsecos.

Daremos especial atenção no artigo à novela *A hora da estrela*; aos contos *Feliz aniversário*, *Os laços de família* e *O jantar*, do volume *Laços de família*; e ao romance *A paixão segundo G.H.*, trazendo remissões a outros romances, contos e crônicas da autora. Buscaremos observar as estruturas narrativas para ver como são construídos textualmente os temas abordados, investigando assim de maneira pontual as narrativas, com atenção aos campos semânticas da morte e vida. Ao mesmo tempo, observaremos como o constructo ficcional vai dialogando com o tecido contextual, com a série social.

Vamos rastrear algumas das representações do tema da morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020) em interface com a vida nos textos referidos da escritora, procurando realizar uma leitura sobretudo narratológica, com atenção às categorias narrador e focalizador (GENETTE, 2017), personagem (CANDIDO et al.), entre outras, tomadas de maneira bem mais pontual (como tempo e espaço). As relações entre ficção e sociedade também nos servirão como amparo teórico, com o rastreamento das vozes sociais entranhadas nas narrativas, trazendo o social (em sentido amplo) para a fatura literária.

Conforme assinalam Ella Shohat e Robert Stam (2006, p.264) a “literatura [...] não se refere ao ‘mundo’ mas representa suas linguagens e discursos”. Dialogando com o pensamento de Mikhail Bakhtin, os autores lembram que a arte é inegavelmente social não porque representa o real, mas porque “constitui uma ‘enunciação’ situada historicamente – uma rede de signos endereçados por um sujeito ou sujeitos constituídos historicamente para outros sujeitos constituídos socialmente”. (SHOHAT; STAM, 2006, p.265).

No interesse da crítica e tomando a lição de Antonio Candido (2000, p.8), o elemento social deve observado nas obras “não exteriormente [...]

mas como fator da própria construção artística”. Conforme a formulação do autor, “[...] o externo (no caso, o social), importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2000, p. 6). Ressaltamos que no presente texto, o termo social não se referirá exclusivamente aos *outros* sociais (pobres e miseráveis), tão evidentes num país abissalmente desigual como o Brasil, mas também às relações familiares em extratos de classe média, tema de boa parte das narrativas abordadas.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2020) rastreiam alguns sentidos culturalmente construídos em torno das noções de vida e morte. Para os autores, se a morte “designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo”, ela “também é a introdutora aos mundos desconhecidos [...] o que revela a sua ambivalência [...] e a aproxima, de certa forma, dos ritos de passagem”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p.694). Assim ela “é revelação e introdução. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova”. Conforme Chevalier e Gheerbrant, “nesse sentido, ela tem um valor psicológico: ela liberta das forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito. Se ela é, por si mesma, filha da noite e irmã do sono, ela possui, como sua mãe e seu irmão, o poder de regenerar”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p.694).

Ainda segundo os autores, se “o ser que ela abate vive apenas no nível material ou bestial, ele fica na sombra dos Infernos; se, ao contrário, ele vive no nível espiritual, ela lhe revela os campos da luz”. Assim, os “místicos [...] notaram que em todo ser humano, em todos os seus níveis de existência, coexistem a morte e a vida, isto é, uma tensão entre duas forças contrárias. A morte em um nível é talvez a condição de uma vida superior em outro nível”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p.694).

A ambivalência e a coexistência das pulsões de vida e morte estão

densamente discutidas por Freud em *Além do princípio do prazer* (1987) e são apontadas no trecho citado acima como afins a outros campos de conhecimento. Levando em conta a presença de um misticismo não sectário nem dogmático em Clarice Lispector², vamos procurar observar em momentos de algumas de suas obras como se corporificam em linguagem literária aspectos dessa ambivalência, buscando rastrear alguns de seus mecanismos de produção de sentido, com base na narratologia.

Sangue e música, vida e morte

Em *A arte como procedimento*, V. Chklovski (1976), um dos formalistas russos, resgata trechos de um diário de Leon Tolstói, onde é sentido o encobrimento do mundo apequenado na automatização da vida cotidiana banalizada. Nele, Tolstói, se vê num momento sufocado pelo hábito, na rotina de repetir gestos mecânicos. A “vida complexa de muita gente se desenrola [...] como se esta não tivesse sido”, escrevia Tolstói, vendo a vida perdida em movimentos não percebidos, embotada na morte-em-vida da banalidade diária. (CHKLOVSKI, 1976, p.44).

Concluía Chklovski (1976, p.44): “assim a vida desaparecia, se transformava em nada. A automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra”. E, completava, no trecho talvez mais conhecido do famoso ensaio: “E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte”. O autor complementa defendendo que o “objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento, o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade

2 Conforme sugestão de Suzi Frankl Sperber, em diálogo de orientação de projeto de doutorado, ocorrido em 2000.

e a duração da percepção”. (CHKLOVSKI, 1976, p.45).

Poderíamos invocar o pensamento de Mikhail Bakhtin como contrapeso para este viés interpretativo que contempla a questão da *desautomatização* como ainda estimulante e operativa. Como assinala Robert Stam, Bakhtin não deixava de saudar a noção de arte como procedimento, “onde a vida social é expressa no interior de um material semiótico definido e na linguagem específica de um meio” (STAM, 1992, p.25). No entanto, havia divergências. O afastamento, como percebe Stam, entre Bakhtin e os formalistas, estava na hierarquização e separação total, não aceita por Bakhtin, entre linguagem prática e linguagem poética. Por outro lado, a noção formalista de linguagem como luta entre dois tipos de discurso se chocava com a noção bakhtiniana de “heteroglossia, a ideia de que cada língua nacional compreende, na realidade, um sem número de sublinguagens”. (STAM, 1992, p. 26). A “hostilidade mecânica em relação ao velho” também estaria fora do mapa de Bakhtin. Assim como a simples inversão de valores existentes, com a excessiva valorização dos meios técnicos, em resposta ao gesto do realismo ingênuo de apenas olhar o conteúdo (STAM, 1992, p. 25).

Na novela *A hora da estrela*, a lida da linguagem no rumo de reacender a vida e desentorpecer os sentidos se coloca de maneira tensa, mas sem rompimentos com a tradição. Como assinala Roberto Corrêa dos Santos, não se pode ligar a obra de Clarice às “retóricas da destruição literária. Não lhe interessa zerar o texto, e sim dispará-lo. Fazer a língua ela mesma, nausear-se”. Por essa via, “desse imenso vômito, dessa convulsão do corpo por ter de se expressar, resulta um gasto e um uso. Gasto e uso de energia, gasto e uso dos detritos, que enfim ganharão a forma devida”. (SANTOS, 1991, p.60). Assim, para Santos, a

forma aí exacerba a sua característica de ser um movimento em direção ao exterior. Torna-se o próprio exterior, a exposição que não esconde os andaimes, o

‘antes da obra, nem o trabalho, nem o suor. O prazer e a beleza implicam a história do fazer. O ofegante exercício de ir dispondo, acertando, corrigindo. A beleza recusa o sentimento plácido das artes finidas. A beleza é registro do tumulto. É a sombra da mesa cheia de papéis soltos. (SANTOS, 1991, p.60).

A hora da estrela desvela o processo de construção literária como uma *via-crucis* similar ao processo de vida. O narrador Rodrigo SM coloca em cena os papéis soltos à mesa (1990, p.31), assume sua dificuldade no entendimento dos outros sociais os quais aborda em sua escrita e, conseqüentemente, os entraves na redação (“sei que estou adiando a história e brinco de bola sem bola [...] Mas desconfio que toda essa conversa é feita apenas para adiar a pobreza da história, pois estou com medo”).

Rodrigo SM desenha o seu exílio existencial que se delinea, vagarosa e penosamente, ao lado do desterro dos personagens que cria – Olímpico e Macabéa e toda uma horda de seres à margem, parafusos sociais “facilmente substituíveis” (LISPECTOR, 1990, p.28) e despídos até mesmo de “pobreza enfeitada” (LISPECTOR, 1990, p.35), posto que o narrador se recusa a promover uma glamourização da desgraça, exibindo uma miséria em meio-termo: “A moça [...] pelo menos comida não mendigava, havia toda uma subclasse de gente mais perdida e com fome”. (LISPECTOR, 1990, p.45).

A agônica aproximação do escritor Rodrigo S.M. com seus personagens se fará pela intuição e, sobretudo, pelo reconhecimento do estado de deserdados que compartilham, em esferas diversas, com S.M. tendo consciência de seu desterro e de suas criaturas. “Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens. Escrevo porque sou um desesperado e estou cansado [...] e se não fosse a sempre novidade de escrever, eu me morreria simbolicamente todos os dias”. (LISPECTOR, 1990, p.35-36). E ainda: “Mas preparado estou para

sair discretamente pela saída da porta dos fundos. E agora só queria ter o que eu tivesse sido e não fui”. (LISPECTOR, 1990, p.36). Essa identificação com esse *outro* social – na errância, na perda, na solidão, vai levar o narrador personagem ao espanto e à náusea ao refletir, no final do livro, sobre a morte da personagem Macabéa. “- Meu Deus, só agora me lembrei que a gente morre/ Mas - mas eu também?!” (LISPECTOR, 1990, p.106).

Em *A hora da estrela* vários elementos apontam para o inevitável movimento de vida e morte. A música, por exemplo, aparece no texto (1990-b, p.68) como possibilidade intuitiva de entendimento (“através da música, adivinhava talvez que havia outros modos de sentir, havia existências mais delicadas e até com um certo luxo de alma”); e como prenúncio de vida e prolepse (antecipação narrativa) do advento da morte: “o violino é um aviso. Sei que quando eu morrer vou ouvir o violino do homem e pedirei música, música, música”. (LISPECTOR, 1990, p.101).

Outro elemento recorrente na novela literária é o sangue, que aparece na obra como elemento vivificador e como indiciador de morte, síntese de vida e morte. Sua presença vem na dedicatória (1990, p.21) assinada por Clarice Lispector (“à cor rubra e escarlate como o meu sangue de homem em plena idade e portanto dedico-me a meu sangue”); no impulso criativo do encontro do narrador Rodrigo S.M. com a vida de Macabéa: “sangue arfante de tão vivo”. (LISPECTOR, 1990, p.26); com o “sangue pálido” (menstrual) (1990, p.39) disfarçado nas roupas da personagem de vida desbotada; no pavor de vampiros impingido pela tia na infância (1990, p.40); no gosto de Olímpico por sangue: “Uma vez fora ao cinema e estremeceu da cabeça aos pés quando vira a capa vermelha. Não tinha pena do touro. Gostava era de ver sangue”. (LISPECTOR, 1990-b, p.62).

Em Macabéa, o nariz sangra após uma queda e ela fala no seu horror de ver sangue no cinema (LISPECTOR, 1990, p.70), enquanto o sangue da carne no açougue estimula Olímpico: (“meter a faca na carne o excitava”) (LISPECTOR, 1990, p.70). Já Glória, colega de trabalho de Macabéa,

tinha “no sangue um bom vinho português e também era amaneirada no bamboleio do caminhar por causa do sangue africano escondido”. (LISPECTOR, 1990, p.70). Isso além do batom vermelho que borra a boca de Macabéa à maneira de sangue, como se “grosso sangue lhe tivesse brotado dos lábios”. (LISPECTOR, 1990, p.79). Essas e várias outras ocorrências se fazem presentes na narrativa, incluindo a hora da morte da protagonista caída na sarjeta. “E da cabeça um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico. O que queria dizer que apesar de tudo ela pertencia a uma resistente raça anã teimosa que um dia vai talvez reivindicar o direito ao grito”, pulsão de vida brotando na hora da morte. (LISPECTOR, 1990, p.98-99).

A presença da morte como decorrência da vida está posta ainda em *A hora da estrela*, desde a “Dedicatória autor”: “Pois que dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, ai de nós”. (LISPECTOR, 1992, p.21). Já o nome da personagem Macabéa, em um de seus sentidos, reforça essa noção. A expressão macabra é derivada de macabeu, numa referência aos Macabeus, povos guerreiros representados na Bíblia. Sabe-se, porém, que a expressão dança macabra se referia, na Idade Média, a pinturas murais “em que se via enorme cortejo de pessoas de ambos os sexos, de todas as idades e condições sociais, dirigidas pela figura da morte”. (BUENO, 1965, p. 70). Assim, dança macabra seria originada de dança dos Macabeus. No livro, a coreografia mórbida de Macabéa, da vida reificada.

A receptividade ao existir

O tema da morte também vai ser uma constante no volume de contos *Laços de família*. Em Amor, se na natureza o que há de selvagem é sentido como parte harmônica do funcionamento daquele mundo que não nega a violência nem a morte como parte do processo da vida, o ambiente da cultura parece firmar sentidos unívocos e opositivos. Enquanto na natureza

as coisas estão postas de forma crua, a crueldade inatural existente na civilização é maquiada, envernizada, garantindo a superfície, com a morte e a violência submersas sob o peso de uma naturalização que assoma na vida automatizada.

O conto Feliz aniversário sintetiza bem uma das facetas da tematização da morte na obra. Trata-se da revelação de como as relações familiares se tecem, no mais das vezes, como algo sem sentido, estagnado, estéril. Tal desnudamento se dá no espaço-tempo da comemoração dos 89 anos da “mãe de todos”, da “matriarca” da família.

Na narrativa, o trato com o tempo revela muito desse processo de embotamento da vida. No conto, o tempo é visto como algo a ser afritivamente vencido, ultrapassado, durante o ritual convencional da festa. Assim, os personagens se esbatem em cena numa angustiada espera do seu tenso fluir em meio à reunião familiar e, ao mesmo tempo, buscam valorizá-lo como algo dotado de sentido após consumado, mal vivido quando se cumpre.

Teso, lento, o tempo é empregado em pequenas ocupações e dissimulações que evitam o enfrentamento de diferenças e ressentimentos entre os pares familiares que pairam no espaço-tempo de convívio do aniversário da matriarca da família. A figura ruínosa da velha é vista posta no centro da sala como um marco e uma lembrança do tempo fossilizado de que “cada ano vencido era uma vaga etapa da família toda”. (LISPECTOR, 1983, p.64).

Ao cortar seu bolo de aniversário, a aniversariante expõe cacos de vigor, dando “a primeira talhada com punho de assassina”. (LISPECTOR, 1983, p.64). A violência com a qual a velha manipula a faca assinala sua oscilação entre a *potência* e a *ruína*. (SANTOS, 1986). O gesto surpreendente choca a sua nora de Ipanema, sem saber se ficava “escandalizada ou agradavelmente surpreendida. Estava um pouco horrorizada”. (LISPECTOR, 1983, p.87). A reação dos parentes de D. Anita não tarda e na narrativa é mostrado como

eles avançam em força dominadora para o bolo: “Dada a primeira talhada, como se a primeira pá de terra tivesse sido lançada, todos se aproximaram de prato na mão, insinuando-se em fingidas acotoveladas de animação, cada um para sua pazinha” (LISPECTOR, 1983, p.67).

O enunciado “como se a primeira pá de terra tivesse sido lançada”, remete a ritos fúnebres e demonstra a agressividade com a qual cada um assume sua posição em relação à velha em ruínas e, a exemplo das frases “punho de assassina” (LISPECTOR, 1983, p.67) e “como um morto se levanta devagar” (LISPECTOR, 1983, p.68), convergem para campos semânticos que cruzam prenúncio de morte com relações de poder postas em cena.

O estado do bolo da festa vai marcando a passagem do tempo do ritual em família no conto. O “bolo inteiro”, o “enorme bolo açucarado” passa a ser visto como o “bolo apagado, grande e seco”, se dispersa em “farelos secos” e termina como “o bolo desabado”. Mas o movimento do bolo entre a integridade e a ruína vai sobretudo metaforizar o percurso entre a vida e a morte. Isso não só como marcação de início e fim e sim visto em um processo de coexistência, ressaltando-se aí a valorização do processo, aspecto bastante caro e recorrente na obra de Clarice Lispector.

A variação de estados do bolo é posta em estranha simbiose com o poder que aos poucos vai sendo percebido emanando da figura ruínosa da velha. A inteireza do bolo anima a recomposição do que resta de potência nela, animada pela reiteração dos filhos de que “ela era a mãe” (“Hoje é o dia da mãe!”). Tal lembrança vai sendo absorvida e assumida aos poucos, o que é apontado em passagens saltadas da narrativa. Assim, o bolo desaba (“o bolo já desabado”), mas entre seus escombros a velha percebe que “ela era a mãe”, “Ela era a mãe”, “Ela, a forte”. “E se de repente não se ergueu, como um morto se levanta devagar e obriga mudez e terror aos vivos, a aniversariante ficou mais dura na cadeira e mais alta”. (1983, p.68).

A marcação do elemento seco é recorrente em vários contos de

Laços de família e aqui se faz presente na descrição do bolo da festa. Em seu aspecto negativo, o elemento seco dissemina o sentido de infertilidade, criado no texto pelo recorrente uso de lugares-comuns, signo de automatização e mecanicismo nas relações entre pares familiares durante a festa de aniversário. Isso se faz mesmo a partir do título do conto, grafado sem a exclamação que traduz (ou simula) entusiasmo. O próprio título do livro, *Laços de família*, encerra um lugar-comum. Os diálogos e as posturas encenadas durante o aniversário, guardam o tom de coisa desgastada, clichêizada. Porém a forma como tais elementos que perderam o viço são ativados com várias facetas do texto, afiam uma visão em torno da morte-em-vida estabelecida na convivência. O uso de lugares-comuns denuncia o que há de artificial e morto na vida familiar, vista em sua banalização cotidiana.

A inserção na narrativa do olhar dos personagens também acontece com a pergunta reiterada “E Cordélia?”, que lembra esta indagação interiorizada da velha, pensando no seu neto eleito e na sua nora, posta em toda a narrativa a guardar o silêncio, em meio ao jogral de frases feitas, não-ditos, palavras vazias proferidas ininterruptamente pelos outros parentes. O neto Rodrigo vai permanecer presente na indagação da velha e em sua certeza de que ao menos aquele “seria um homem”. (1983, p.68). Já a mãe do garoto será vista sempre meio distante, discretamente alheia a toda aquela encenação que paira na festa: “Cordélia olhava ausente para todos, sorria”. (LISPECTOR, 1983, p.67).

Ela será, aliás, a única personagem no conto a experimentar o privilégio e o desespero da epifania, tão recorrente em outros contos de Clarice Lispector. Este instante de descoberta vai se dar num olhar dirigido à velha, encerrada naquela

mudez que era sua última palavra. Com um punho fechado sobre a mesa, nunca mais ela seria apenas o que ela pensasse. Sua aparência afinal a ultrapassara e,

superando-a, se agigantava serena. Cordélia olhou-a espantada. O punho mudo e severo sobre a mesa dizia para a infeliz nora que sem remédio amava talvez pela última vez: é preciso que se saiba. É preciso que se saiba. Que a vida é curta. Que a vida é curta. (LISPECTOR, 1983, p.73).

A verdade profunda atinge Cordélia num átimo e se esvai, “Porque a verdade era um relance”. (1983, p.73). O luxo da percepção privilegiada se mostra como uma chance rara, o que aumenta a angústia de Cordélia, que olha “para trás implorando à velhice ainda um sinal de que uma mulher deve, num ímpeto dilacerante, enfim, agarrar a sua derradeira chance de viver”. Assim, “mais uma vez Cordélia quis olhar./ Mas a esse novo olhar a velha era uma velha à cabeceira da mesa”. (LISPECTOR, 1983, p.73). A última frase do período citado já vem noutro parágrafo, assinalando de maneira forte, na linguagem, a oportunidade já perdida quando Cordélia tenta olhar mais uma vez.

Cordélia também é a eleita da velha, ela, “a nora mais moça”. Aí, percebe-se, por inversão, um forte intertexto com o *Rei Lear* de Shakespeare. Na tragédia, a filha mais nova do rei é deserdada pelo amor sincero e sem palavras devotado ao pai, amor desarmado dos ardis adormecidos nas palavras fáceis das irmãs Goneril e Regane, que lhe amealham os bens. Aflita por não conseguir explicitar este amor silencioso e profundamente sincero (“Que poderá fazer Cordélia? ...Amar e ficar calada”) a filha Cordélia debate-se na dor da impossibilidade de outra forma de procedimento na demonstração de amor ao pai (“estou mais do que certa de que meu amor é mais rico do que a minha linguagem”). (SHAKESPEARE, s/d, p.138-139).

No conto Feliz aniversário, embora seja nora, e não filha, a personagem da mesma forma preserva o silêncio de seu amor profundo, seu sentido de afirmação, contra o falseamento das palavras codificadas e embaciadas - mortas -, proferidas pelos parentes. O neto Rodrigo, tem na etimologia de seu nome o sentido de “senhor da glória”, tendo origem na

palavra germânica *Roderico* (*rik*= senhor + *hrod* = da glória), transformado na forma popularizada na língua portuguesa (BUENO, 1965). O sentido do nome do personagem confirma seu papel de um dos mais fortes elementos de reafirmação da vida.

A palavra glória é destacada por Benedito Nunes como uma das mais recorrentes na obra da autora.

A palavra *glória* — uma das mais frequentemente empregadas em Clarice Lispector — também marca, na *concepção do mundo* da autora, o limite do dizível [...] A sensação das coisas sem interferência do entendimento, “dissolvendo seu mistério”, têm uma “qualidade de *glória*” [...] Epifania do ser ou sua perfeição, a ‘glória’ que assinala a receptividade ao que existe, está relacionada a outros termos de sentido teológico: “júbilo e estado de Graça”. Convém lembrar as acepções de glória no Antigo Testamento: poder, refulgência, esplendor, majestade, sintetizando aparição, a manifestação ou a epifania do ser divino. (NUNES, 1989, p.125).

O nome de Rodrigo confirma sua posição de detentor da senha para a vida, a ser vivida em suas profundezas, sentido consagrado na obra de Clarice Lispector nos momentos epifânicos, de descortínio silencioso (NUNES, 1976, p.94). A presença silenciosa do personagem e de sua mãe, Cordélia, selam como que um convite à possibilidade de se viver algo além do ritual de repetir gestos mecânicos.

Roberto Corrêa dos Santos percebe uma simetria fundamental na relação entre o neto, a velha e Cordélia, a simbolizar a passagem de vida e morte e, mais ainda, os caminhos possíveis entre a vida e a morte.

o neto escolhido, filho de Cordélia, simboliza o outro extremo da velhice, a infância. No centro desta nova relação, encontra-se Cordélia por decidir. Assim, pode-se rerepresentar o seguinte fio a estruturar as

forças entre as quais se encontra a figura ausente de Cordélia: Velha (morte) - Cordélia - Rodrigo (vida). Através da imagem da morte, a personagem Cordélia, a nora mais moça recebe e lê a mensagem de vida, estreitamente ligada à de amor. Mensagem não expressa pelas palavras, mas pelo gesto inscrito no punho da aniversariante [...] Cordélia, entre os dois polos (a morte e a vida), é a única a decifrar o mistério da velha. (SANTOS, 1986, p.70).

O autor ressalta ainda que a personagem opta pelo caminho da vida, representado pelo filho. Filho que, com um gesto, a arrasta pela mão, “paciente e insistente”. (LISPECTOR, 1983, p.73).

Como já se assinalou aqui, Feliz aniversário ativa vários campos semânticos, notadamente o ligado à noção de morte (em oposição ao elemento vida) revelada ora pelo elemento *seco*, ora por palavras como *desabar* (e sinônimos), indiciando ruína, o que aparece em referência ao bolo, à velha e ao filho José (“sua altura parecia desmoronável”) (LISPECTOR, 1983, p.76). Reforçando o campo semântico da vida, estão palavras e situações que acentuam o sentido de potência, de ímpeto, como a ocasião do vigor do neto ao soprar o bolo e sobretudo da velha, vista “com a mão fechada sobre a toalha como se ela encerrasse um cetro” (p.72). “Ela a forte” (LISPECTOR, 1983, p.68), se “agigantava serena” (LISPECTOR, 1983, p.72). Misto de *potência e ruína*, a velha sintetiza bem a luta entre a vida e a morte e oscila entre o exercício e o despojamento absoluto do poder.

Seu mutismo de esfinge perturba pelo que introduz de misterioso e indecifrável no que se quer domado, familiar. Assim, na hora da saída, cada um dos beijos que lhe é dado pelos parentes se arma de cautela, “como se sua pele tão infamiliar fosse uma armadilha”. (LISPECTOR, 1983, p.72) Essa duplicidade entre o *familiar* e o *estranho* é o que torna a presença da velha por vezes tão embaraçosa para os parentes, perplexos e temerosos

ante o desconhecido, traduzido nesse alheamento e em sua forma mais radical na morte, espelhada na sua figura ruínosa. Afinal, a “morte era seu mistério” (LISPECTOR, 1983, p.76).

Liberdade e náusea, potência e ruína

No conto *Os laços de família* o tema da morte vai ser tocado de viés, pela percepção do envelhecimento e da passagem do tempo sem que a vida seja vivida em plenitude, com a impossibilidade de que se intercambie em experiência (BENJAMIN, 2012), que se expresse “aquilo que é mais verdadeiro”, como é dito no prólogo de *A hora da estrela* (LISPECTOR, 1990, p.22). O envelhecimento da mãe da protagonista é sutil e lentamente esboçado, até ser percebido e filtrado na narrativa pela percepção da filha, personagem focalizadora. Lembramos que a focalização se refere à representação da informação “que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, seja do narrador, seja de um personagem”. (REIS; LOPES, p.246-47). É o olhar do personagem ou do narrador, como ele percebe e filtra a história (como percebe a história para além do sentido da visão). No episódio da freada do táxi, Catarina percebe sua mãe “de repente envelhecida e pobre” (LISPECTOR, 1983, p.119), envelhecimento também notado na janela do trem e, em seguida, quando da queda do seu chapéu, “deixando aparecer apenas a nova dentadura” (LISPECTOR, 1983, p.122).

Noutro momento, Catarina torna a notar a fragilização de sua mãe de “rosto usado”, experimentando um esboço de inversão de papéis na dependência que as liga e submete. Se sua independência em relação à mãe chega a lhe causar um certo prazer, este logo se transforma em náusea: “Ninguém pode te amar senão eu, pensou a mulher rindo pelos olhos; e o peso da responsabilidade deu-lhe à boca um gosto de sangue”. (LISPECTOR, 1983, p.120).

No caminho para a estação para a despedida da mãe que estivera

hospedada com a protagonista Catarina (e seu marido e filho), após um fluir tenso e lento do tempo na viagem de táxi, a narrativa ganha velocidade e tremenda dramaticidade com o apito do trem que anuncia a despedida. Além dessa aceleração narrativa (GENETTE, 2017), aparece aí um forte apelo visual que marca um tom cinematográfico inequívoco, com planos que captam a aflição das duas personagens pela urgência do não dito e, ao mesmo tempo, colhem imagens do que se passa em volta e está alheio e indiferente àquele átimo de intensa e angustiada ligação entre mãe e filha.

mamãe! disse a mulher. Catarina! disse a velha. Ambas se olhavam espantadas, a mala na cabeça de um carregador interrompeu-lhes a visão e um rapaz correndo segurou de passagem o braço de Catarina, deslocando-lhe a gola do vestido. Quando puderam ver-se de novo, Catarina estava sob a iminência de lhe perguntar se não esquecera de nada.../ —...Não esqueci de nada? perguntou a mãe. (LISPECTOR, 1983, p.121).

A ansiedade das duas mulheres é entrecortada por imagens de personagens e situações exteriores ao drama da despedida, com a aflição ressaltada por um tratamento espacial (e temporal também) que mostra pessoas apressadas e indiferentes, atentas apenas ao chamado da saída do trem. A configuração do espaço (LINS, 1976) é marcada pela indiferença dos figurantes e sua pressa, no momento mesmo em que as duas personagens do conto vivem algo indefinível e fundamental, no instante em que acham que poderiam parar finalmente para dizer alguma coisa uma à outra. Isso amplia a angústia de um tempo subjetivo descompassado com a súbita urgência supérflua assumida pelo mundo em volta. A dramaticidade do momento se agrava na impossibilidade de dizer algo. No final desta passagem do conto, mais uma frase banal quebra a expectativa, indicando a insuficiência da linguagem num instante crucial, indiciando o fracasso das relações e a inversão dos papéis familiares.

Também a Catarina parecia que haviam esquecido de alguma coisa, e ambas se olhavam atônitas — porque se realmente haviam esquecido, agora era tarde demais. Uma mulher arrastava uma criança, a criança chorava, novamente a campainha soou... Mamãe, disse a mulher. Que coisa tinham esquecido de dizer uma à outra, e agora era tarde demais. Parecia-lhe que deveriam um dia ter dito assim: sou tua mãe Catarina. E ela deveria ter respondido: e eu sou tua filha”. / — Não vá pegar corrente de ar! gritou Catarina” (LISPECTOR, 1983, p.121).

“- Ora menina, sou lá criança”, é a frase com a qual a mãe responde à filha, nessa carinhosa, aflita e sintomática troca de papéis. Em poucas linhas adiante, a intensa impossibilidade de comunicação entre as duas é exposta com impacto na revelação da cisão entre o que se passa na mente de Catarina e nas palavras que lhe vem aos lábios (“Catarina teve subitamente vontade de lhe perguntar se fora feliz com seu pai: / — Dê lembranças a titia! gritou”). (LISPECTOR, 1983, p.121).

Nesse momento a pontuação confere uma força extrema à narrativa. Os dois pontos levam a expectativa ao leitor de que a personagem irá desabafar disparando a delicadíssima pergunta que subitamente lhe aparece atravessada na garganta. No entanto, sua fala (“- Dê lembranças a titia”) quebra violentamente tal expectativa. A pontuação amplia ao máximo, expressivamente, a percepção da angustiada impossibilidade da personagem em recuperar o tempo de dizer o não-dito. No lento percurso do táxi e na pressa da despedida vê-se um tempo que se arrasta para além do ter algo a dizer e outro que parece faltar no momento do se ter o que dizer, mesmo sem se saber como e o quê.

Roberto Corrêa dos Santos (1986, p.54) percebe no conto O jantar, também de *Laços de família*, a tensão entre vida e morte construída no olhar nauseado do narrador-personagem, posto durante toda a narrativa a observar um homem maduro comendo, suas pausas, suas vacilações, seu

vigor, sua falta de fôlego, seus suores, o abandono do ato de comer com o repouso dos talheres, sua força nas retomadas, seus engasgos durante o ato, seus signos de poder inscritos no corpo. E a morte desenhada no envelhecimento, no enfrentamento vacilante do comer a carne, do beber o vinho.

Expressões do campo semântico (RASTIER, 1975) do poder, da força e do vigor predominam no conto. O homem é visto sob a focalização (GENETTE, 2017) do narrador-personagem, como chegando ao restaurante certamente vindo de ocupações com “grandes negócios”. Percebido como sendo “alto, corpulento”, de cabelos brancos, “sobrancelhas espessas e mão potentes”, trazendo no dedo “o anel de sua força”, se sentando “amplo e sólido”. O “velho engrandecido”, o “velho comedor de crianças” por vezes vacila no ato de se alimentar, mas volta sempre “refeito e duro”. De “mão pesada e cabeluda”, “queixo ativo”, visto “em plena glória do jantar, mastigando de boca aberta, passando a língua pelos dentes”. (LISPECTOR, 1983, p.88).

Entremeando o campo semântico da solidez, da força, da potência, tem-se o da fraqueza, do desmoronamento, da ruína. O que é indiciado pela queda de um talher, pelo respirar com dificuldade, o mastigar devagar de um “ancião”, um “velho [que] se imobiliza” com o “peito contraído e barrado”, adiante “respirando, acabado”, noutra instante com “traços caídos e dementes” ou de olhos cerrados: “o patriarca estava chorando por dentro”. (LISPECTOR, 1983, p.92).

Ao final, a oscilação entre potência e ruína (SANTOS, 1986) se acirra na hora da saída do restaurante quando, enxugando os olhos “fazendo caretas e inúteis e penosas”, alisa os cabelos brancos “com poder” e se levanta “segurando o bordo da mesa com as mãos vigorosas”. Porém, “liberto de um apoio ele parece mais fraco, embora ainda enorme”. (LISPECTOR, 1983, p.92).

O sentido etimológico da palavra epifania tem origem religiosa,

significando “aparecimento ou manifestação reveladora de Deus ou de divindade”, sendo em sentido laico “manifestação ou percepção da natureza ou do significado essencial de uma coisa” ou “apreensão da realidade por meio de algo geralmente simples e inesperado”. (HOUAISS; VILLAR, 2001, p.1178). Em literatura e especificamente na obra de Clarice Lispector epifania “é expressão de um momento excepcional, em que se rasga para alguém a casca do cotidiano, que é rotina, mecanicismo e vazio” (SÁ, 1979, p.106). São os súbitos vislumbres de realidades recalçadas, adormecidas, que eclodem não raro em meio à modorra e à banalidade cotidianas.

Em *O jantar*, o desestabilizar-se do narrador protagonista provém de uma “inquietante estranheza – estado que resulta da mudança de percepção sobre algo, antes familiar, tornado agora subitamente absurdo” (SANTOS, 1986, p.55). No caso, a visão do viver em sua rotina embaciada e finitude, do poder e sua derrocada, da vida e suas muitas mortes.

Configura-se assim o trânsito entre o estranho e o familiar tão recorrente em *Laços de família* e em vários outros momentos da prosa clariceana. Ainda em *O jantar*, observa Roberto Corrêa dos Santos (1986, p.55), a brusca recusa de comer e o sentimento de perda no narrador personagem (pela lágrima vista no rosto do velho), indicam angústia e o impasse pelo reconhecimento no outro do “dilema do homem, a permanente batalha entre viver e morrer” (1986, p.54). Por outra via, o autor também indica, com argúcia, a indagação da possibilidade de leitura complementar do conto pela senda do “desmoronamento de um poder de autoridade masculina”. (SANTOS, 1986, p.57).

No conto, num dos momentos de maior agudeza perceptiva e de inscrição do estranho na normalidade, a amplificação de luzes e sons, recorrente em outros textos de Clarice, assoma quando o “restaurante parecia irradiar-se com dupla força sob o tilintar dos vidros e talheres; na dura coroa brilhante da sala os murmúrios cresciam” (1983, p.90). No fechamento do texto, o homem observado pelo narrador-focalizador

“atravessa o aspecto luminoso do salão, desaparece”. (LISPECTOR, 1983, p.93).

E o narrador protagonista, para além da desestabilização que o tomara por toda a narrativa, sintetiza, numa atitude provisória de recusa, sua postura perante a existência, sua rejeição temporária do caminhar, seu jejum viável, pausa para ser possível retomar a vida. Com a certeza de um caminho a ser trilhado. “Mas sou um homem ainda”, diz o personagem numa frase que forma um parágrafo. E, no seguinte, a narrativa se conclui: “Quando me traíram ou assassinaram, quando alguém foi embora para sempre, ou perdi o que de melhor me restava, ou quando soube que vou morrer - eu não como. Não sou ainda esta potência, esta construção, esta ruína. Empurro o prato, rejeito a carne e seu sangue”. (LISPECTOR, 1983, p.92).

Considerações finais

As narrativas clariceanas oscilam com frequência entre um sentido de afirmação ou negação da vida em sua finitude, em sua precariedade e seus impasses. O protagonista de *O jantar* diz não por instantes (ao ato de comer, ao mundo, à vida), pois não aguenta vislumbrar o destino comum da morte, ao observar os engasgos de um velho numa refeição. A personagem de *Os obedientes*, conto de *Felicidade clandestina*, não suporta o dente quebrado e diz não definitivamente ao viver, assim como a mulher que vaga pelo zoológico em *O búfalo*, procurando seu ponto de ódio, e só achando amor derramado em volta. Rodrigo SM, narrador-protagonista de *A hora da estrela*, se farta de tudo e diz não ao processo de vida, mas diz sim de novo, no princípio e ao final. Ana, do conto *Amor* entrega-se à vitalidade infernal do Jardim e depois volta para casa: não e sim, à vida comum, à vida em comum.

Cordélia, de *Feliz aniversário*, guarda um sentido de afirmação da

vida que está em seu silêncio, na recusa humilde do que no solo seco e certo das palavras é traição e morte, sugerida que está no conto a rejeição da palavra-clichê e também uma “visão da morte apontando para a urgência de viver”, para falar com Cleusa Passos (1991, p.173). Martim, do romance *A maçã no escuro*, se isola em rejeição à profissão, à família, a todos os vínculos anteriores, mas se expande em desejo quanto ao mundo lá fora, ao silêncio das plantas, ao ruminar das vacas, ao sexo possível, à volta para casa. Catarina, de *Os laços de família*, se recolhe na presença do marido e da mãe, tolhe-se, mas depois expande seu ser em trânsito pelas ruas sentidas em suas larguezas, corpo aberto para a vida e o espaço, em intenso flerte com as coisas do mundo.

Já em *A paixão segundo G.H.*, a valorização da vida como processo vai se dar de maneira estritamente ligada à visão do específico humano da linguagem, vista a um só tempo como fracasso e glória, ao indiciar a impossibilidade de fusão com o ilimitado. Após a desistência da busca de identidade com o *outro* representado pela barata, a personagem GH percebe que existe “a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-crucis não é apenas um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela” (LISPECTOR, 1986, p.172)

Num momento anterior da narrativa, G.H. já propusera a “aceitação cruel da dor, a solene falta de piedade pelo próprio destino, amar mais o ritual de vida que a si próprio” (1986. p.116)³. É só através do “malogro da voz”⁴ que a personagem vai chegar a assinalar a aceitação da sua natureza,

3 João Camillo Penna assinala que a barata se apresenta a G.H. como “possibilidade [da] atualidade absoluta” representada pelo “acasalamento entre Deus e o Homem de que fala Hoelderlin” (Penna, 1987, p.2) e em “oposição à estrutura de adiamento da ‘esperança’ sobre a qual se organiza sempre sua vida anterior, projetando o presente para um momento futuro”. O autor defende que, “num mundo sem Deus a única forma de divindade é o próprio tempo enquanto espera e diferimento do instante para mais tarde.” (PENNA, 1987. p.4).

4 Camillo Penna também afirma que G.H. “termina por aceitar o limite imposto pela sua espécie que reduz o campo da fusão amorosa ao âmbito humano, fazendo-a desistir de querer ser o outro e aceitar sua essência limitada humana – a linguagem – o que a levará a escrever a experiência”. (PENNA, 1987, p.3).

“onde a dor não é apenas uma coisa que nos acontece mas o que somos” e “vivê-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo” (1986, p.171).

Na crônica Menino à bico de pena, publicada no Jornal do Brasil em 1968, as negociações de afeto entre mãe e filho, com seus acordos e ciladas, vão sendo assumidas no olhar da mãe mirando o mistério da criança em formação, no sondar da narrativa da interioridade do menino, com variação da focalização: “farei a barganha de ser amado, é inteiramente mágico chorar para ter em troca: mãe”. (1992, p.257). E assinala o laço que prende e une, a senha para a sobrevivência, a vida e o amor, em suas várias feições: “o ruído familiar entra pela porta e o menino, mudo de interesse pelo que o poder de um menino provoca, para de chorar: mãe. Mãe é não morrer”. (LISPECTOR, 1992, p.257).

No ensaio A paixão de Clarice Lispector, Benedito Nunes (1987) assinala que a obra clariceana “ultimar-se-á em *A hora da estrela* na identificação da narradora com Macabéa”, marcando um retorno do místico ao ético. (NUNES, 1987, p.279). Em *A hora da estrela* a crueza ante a lembrança da morte pede como resposta a reflexão da vida como um processo inevitável e a ser vivido como processo. A morte-em-vida de Macabéa e a solidão de Rodrigo S.M. esperam uma “resposta que espero que alguém no mundo ma dê. Vós?” (LISPECTOR, 1990, p.22).

A última palavra do livro, que forma o último parágrafo, é: Sim. Isso remete à primeira frase da novela que lembra que “tudo começou com um sim”. (1990, p.25). Antes dessa afirmação final, porém, o narrador se debate mais uma vez com a visão da morte. A náusea do momento revelador, no entanto, leva a uma visão aguda das contingências da vida e de sua urgência de ser vivida como um processo inevitável e interminável que, enquanto se dá, não pode ceder à não-vida, à vida imersa em morte, exilada. “Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. Sim”. (LISPECTOR, 1990, p.106).

Chevalier e Gheerbrant (2020, p.695) lembram que a “morte tem inúmeras significações. Liberadora das penas e preocupações, ela não é um fim em si; ela abre o acesso ao reino do espírito, à vida verdadeira; *mors janua vitae* (a morte, porta da Vida)”. Para os autores, no “sentido esotérico, ela simboliza a mudança profunda por que o homem passa sob o efeito da Iniciação [...] A décima terceira lâmina do Tarô simboliza a morte em seu sentido iniciático de renovação e de nascimento”. Além disso, “depois do Enforcado místico, inteiramente oferecido e abandonado, que retomava forças ao contato com a terra, a Morte nos lembra que é preciso ir ainda mais longe e que ela própria é a própria condição para o progresso e para a vida”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, p.695).

Clarice morreu após escrever *A hora da estrela*. Benedito Nunes (1988, p.280) vê a novela como “momento de verdade” onde a “paixão de Clarice Lispector torna-se compaixão; o *pathos* solitário converte-se em simpatia como forma de padecimento comum, unindo até o extremo da morte, *in extremis*, a narradora com a moça nordestina anônima”.

Em Clarice, a vida é vivida como busca, numa procura que se sabe interminável. Fadada ao fracasso, tal demanda também se reveste de glória, que reside na própria busca. Assim a vida é uma procura a ser vivenciada sem objetivos finalistas, como processo que vale por si, como busca. Nas páginas finais de *A hora da estrela*, o narrador sugere: “Mas que não se lamente os mortos: eles sabem o que fazem”. (LISPECTOR, 1992, p.104). Um pouco adiante na jornada da narrativa, o narrador ousa garantir, num tom trivial que revitaliza o lugar-comum cotidiano, que “o melhor negócio é ainda o seguinte: não morrer, pois morrer é insuficiente, não me completa, eu que tanto preciso”. (1990, p.105). Por enquanto é tempo de morangos: sim.

Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BUENO, Francisco da Silveira. *Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa*. São Paulo: Saraiva, 1965. vol. 3.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Tradução Vera da Costa e Silva et al. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como Procedimento. In: EIKHENBAUN, B. et al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Tradução Antnio Hohlfeldt et al. Porto Alegre: Globo, 1973. p.39-56.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Tradução Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

NUNES, Benedito. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: *O dorso*

do tigre. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 93-139.

NUNES, Benedito. Introdução e nota filológica. LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH/ Clarice Lispector*. Ed. Crítica/ Benedito Nunes, coord. Paris, Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe.; Brasília, DF, CNPq, 1988. p.XXIV-XXXVIII.

PASSOS, Cleusa. Clarice Lispector: os elos da tradição. *Revista USP*, n. 10, p. 167-174, jun./jul./ago. 1991. Disponível em: www.revistas.usp.br/revusp/article/view/52192. Acesso em: 24 jun. 2017.

PENNA, João Camillo. A imitação da barata. Folha de S Paulo, São Paulo, 18 set. 1987. Folhetim, Caderno B, nº 567, p.2-4.

RASTIER, François. Sistemática das isotopias. In: GREIMAS, A.J. *Ensaios de semiótica poética*. São Paulo: Cultura/ Edusp, 1975.p.96-125.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes/ Faculdades Integradas Tereza D'Avila, 1979.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Artes de fiandeira. In: *Laços de família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p. 5-14.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Clarice Lispector*. São Paulo: Atual, 1986. (Série *Lendo*).

SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Tradução J. Costa Neves. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W.M. Jackson, s/d. (Col. Clássicos Jackson).

SHOAHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

Life, death, passion and process in Clarice Lispector

Abstract: We aim to track down some of the representations on the theme of death in Clarice Lispector's narratives, whether it is in its most basic sense, with the topos of life's finiteness, whether it is in another recurring motif, the poorly lived life, automatized, alienated, immersed in unnatural solitudes. In an effort above all narratological of reading, we will pay special attention to the categories of narrator, focalizer and character. The relations between fiction and society will serve as theoretical support to us, with the tracking down of social voices intermingled in narratives leading the social (in a broad sense) to the literary fortune.

Keywords: Clarice Lispector. Life. Death. Narratology.

Recebido em: 10/04/2021

Aceito em: 16/09/2021

Legítima defesa, vingança privada e providência: as faces da justiça em “Os irmãos Dagobé” de Guimarães Rosa

*Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro*¹

Resumo: Dos principais temas presentes na obra de Guimarães Rosa, o da justiça foi elaborado de maneira muito peculiar e permanece atual ainda hoje. No espaço sertanejo da maioria das histórias escritas por ele, não há a presença do Estado e a justiça é realizada pelas próprias personagens ou pela providência divina. O cerne deste trabalho é verificar a construção de tal tema no conto “Os irmãos Dagobé” de *Primeiras estórias*, livro de narrativas curtas publicado em 1962. Interessa averiguar também se o tratamento dessa matéria se coaduna com o ambiente sócio-histórico representado na composição. Para tanto, partimos da análise de elementos narrativos, como a história, o narrador, as personagens e o espaço social, com base nos postulados de Genette em *O discurso da narrativa*, para observar como essas categorias constroem o tema em pauta. Finalmente, conclui-se que a ausência do Estado no espaço rural de Minas Gerais, onde acontece a história, leva as personagens a fazerem justiça pelas próprias mãos em busca de vingança, em legítima defesa, e que, nesse percurso, temos uma ação providencial que leva a paz ao espaço representado através da inversão da lei do mais forte. O embasamento teórico do trabalho, além da obra estruturalista já citada, consiste na crítica sobre nosso *corpus* como, por exemplo, *Lugar do mito* de Ana Paula Pacheco. Além disso, lançamos mão de teorias filosóficas e jurídicas da justiça, como *Filosofia do direito*, de Paulo Nader.

Palavras-Chave: Literatura brasileira. Guimarães Rosa. Justiça.

Na obra de Guimarães Rosa, o Estado, detentor legítimo do poder de promover a justiça, quase não aparece, e a justiça surge desdobrada em duas faces: a de mão própria, realizada pelo indivíduo para assegurar um direito que julga ter, e a divina, vista como a providência de Deus. Aliás, esse é, justamente, um dos motivos da disseminação da

1 Professor substituto de literatura portuguesa na UFRJ, pesquisador de pós-doutorado na UFSCar e Doutor em Estudos Literários pela UNESP de Araraquara-SP.

violência no sertão: a ausência do Estado nos logradouros afastados das cidades maiores.

As histórias de *Sagarana*, primeiro livro publicado pelo escritor mineiro, ambientam-se na Primeira República, quando imperava o coronelismo que, segundo Boris Fausto (2014, p. 149, grifo nosso), era uma relação contida no clientelismo que já marcava o país desde os tempos coloniais, em que os coronéis eram detentores de bases locais de poder: “[...] essa relação resultava da desigualdade social, da *impossibilidade de os cidadãos efetivarem seus direitos*, da precariedade ou inexistência de serviços assistenciais do Estado, da inexistência de uma carreira no serviço público.”. Dentre os direitos de que o cidadão era privado nesse período, está o do acesso à justiça estatal. Como bem assinala o historiador, o que acontecia na República Velha era reflexo da herança colonial com que o Brasil sofria - e, em certos pontos, ainda hoje sofre. Por isso, embora as *Primeiras estórias*, de 1962, estejam localizadas num momento posterior ao dos contos de *Sagarana*, os espaços onde as histórias se desdobram são lugares que não se desenvolveram economicamente e permaneceram muito similares àqueles da época da antiga República.

Vemos também, nos contos rosianos de modo geral, o descrédito da instituição judiciária, seu afastamento do espaço onde se passam as histórias. Os membros da comunidade - representados pelas personagens - resolvem, individualmente, seus litígios por meio da justiça de mão própria, que é mais próxima, culturalmente mais acessível e, além de tudo, mais rápida. Portanto, podemos aproximar o que ocorre, em regra, nos contos de Guimarães Rosa o que Boaventura de Sousa Santos (2015, p. 30) aponta como tipo de justiça popular identificada “[...] como forma de suprir a carência na atuação estatal em algumas áreas dos territórios.”

Nessa esteira, Lévi-Bruhl (2010, p. 14), ao analisar o pensamento de Savigny e seus discípulos da Escola Histórica do Direito, afirma que “Cada comunidade elabora seu próprio direito, e este se exprime adequadamente

em costumes que, melhor que as leis, lhe traduzem as exigências, as aspirações profundas²”

Essa manifestação da justiça está disseminada em toda a obra rosiana. Outro exemplo possível de ser tomado é “Corpo fechado” de *Sagarana*, conto em que se vê uma sociedade regida por normas dos chamados valentões. De maneira mais complexa, em *Grande sertão: veredas*, encontra-se um sistema normativo convencionado pelos jagunços, que são regidos “[...] por um código bastante estrito, um verdadeiro *bushidô*, que regula a admissão e a saída, os casos de punição, os limites da violência, as relações com a população, a hierarquia, a seleção do chefe” (CANDIDO, 2006, p. 120).

Flávia Lages de Castro (2011, p. 4) ensina que o Direito, como produção humana, é cultura e, sendo cultura, “[...] é produto histórico no qual a sociedade que o produziu ou produz está inserida [...], se parece com a necessidade histórica da sociedade que o produziu; é, portanto, uma produção cultural e um reflexo das exigências dessa sociedade.” Por isso, Candido (2006, p. 117) afirma que o sertão condiciona a rudeza dos jagunços, obrigando-os a criar uma lei própria para seu grupo, diferente daquela das grandes cidades, onde o Estado se faz mais presente. Se partirmos do pressuposto de que qualquer conjunto de normas e regras em uma sociedade é considerado direito, podemos afirmar que todas as comunidades humanas produziram e produzem direito (CASTRO, 2011, p. 7).

Aspectos gerais das *Primeiras estórias*

2 Lévi-Bruhl ressalta ainda que, em nenhum momento, Savigny ignora que há leis e normas que interligam todas as nações, mas sua teoria abalou muito as doutrinas mais espiritualistas. O mais interessante é que, em Guimarães Rosa, encontramos as duas formas de se ver a justiça em harmonia.

O conto “Os irmãos Dagobé” faz parte da coletânea *Primeiras histórias*, publicada em 1962, e apresenta elementos muito marcantes na obra rosiana, como o anticlímax e a inversão da lógica da lei do mais forte. O primeiro ponto importante a ser considerado é a forma singular do livro. As vinte e uma histórias são elencadas geometricamente, num movimento cíclico em que o primeiro conto se comunica com o último, o segundo com o penúltimo e assim sucessivamente até chegar a um centro “[...] tanto físico como metafísico [...]” (FINAZZI-AGRÒ, 2009, p. 148), consistente em “O espelho”, conto sem qualquer contexto espaço-temporal em que o narrador faz intensa reflexão sobre o tema da identidade. É esse centro que reflete os demais contos na formação da estrutura da coletânea.

Existe um contexto histórico, apresentado no primeiro e no último conto como “[...] o lugar onde as muitas mil pessoas faziam a grande cidade” (ROSA, 1967, p. 201). Afirma Ettore Finazzi-Agrò (2009, p. 148), entre outros estudiosos, que a atenção que o autor chama para o presente da escrita remete o leitor ao momento que Guimarães Rosa e o Brasil viviam em 1962, e, portanto, a cidade em construção seria Brasília. Walnice Nogueira Galvão (2008, p. 233) aponta, porém, para a possibilidade de essa cidade ser Belo Horizonte, capital do estado natal do escritor e também planejada. Nada obsta, entretanto, que ambas as capitais se reflitam, pensando em Minas Gerais como um microcosmo do Brasil. Afinal, o que há de mais notório é o fato de, na maioria dos contos da coletânea, o autor se afastar do moderno e rápido centro urbano, preferindo o interior do país, o sertão, os pequenos arraiais que ainda existiam em Minas Gerais na época. O espaço em que se passam as histórias é eminentemente rural, lugarejos pequeninos e marginais (GALVÃO, 2008, p. 233).

Também merecem destaque as peculiaridades das personagens de *Primeiras histórias*. Lenira Covizzi (1978, p. 65) as nomeia como “seres de exceção”, normalmente crianças, idosos, estrangeiros, portadores de “anormalidades físico-psíquicas”, realizadoras de condutas que

surpreendem o leitor e, em especial para este trabalho, aquelas que se ligam à “transgressão às regras sociais”, como as personagens de “Os irmãos Dagobé”, “Famigerado” e “Fatalidade”, contos que apresentam sujeitos “valentes malvados que fazem justiça própria” (COVIZZI, 1978, p. 69). Essas personagens, para Walnice Nogueira Galvão (2008, p. 234), são “excêntricas”, ou seja, fora da centralidade: são seres incomuns, que vivem às margens, inclusive, do desenvolvimento social e econômico que o Brasil vivia na época..

Para nosso estudo, é também importante a predominância do suspense (GALVÃO, 2008, p. 233) que envolve grande parte das narrativas. Muitas vezes o clima de tensão apresentado por meio das categorias narrativas leva o leitor a esperar desfechos que não acontecem, instaurando o anticlímax de alguns contos da coletânea. Essa característica é de fundamental importância para a análise das manifestações da justiça, conforme veremos.

A justiça em “Os irmãos Dagobé”

Tomemos, então, os acontecimentos do conto que é objeto deste estudo. Em resumo, narra-se a história do funeral de um valentão, Damastor Dagobé, o mais velho, mais temido e o líder dos quatro irmãos que dão título à narrativa e os quais agiam com desmandos na região sertaneja onde se passam os fatos. O falecido havia sido assassinado por Liojorge, um homem visto por todos como muito honesto e que só cometera aquele ato porque o outro havia ameaçado cortar suas orelhas, não lhe restando outra saída senão agir em defesa própria.

O narrador envolve o leitor no clima tenso do funeral, em que os habitantes do arraial esperavam que, após o enterro, os outros três Dagobé, - Doricão, Dismundo e Derval - vingariam o irmão, matando Liojorge. Entretanto, algumas situações que as personagens ali presentes estranham

são relatadas, como: a aparente serenidade - e, por vezes até, felicidade - com que os irmãos se comportavam no funeral: “Eles, os Dagobés vivos, faziam as devidas honras, serenos, e, até, sem folia mas com a alguma alegria.” (ROSA, 1967, p. 27); o fato de não terem obrado vingança mais cedo e, por fim, o comportamento de Liojorge que, não obstante sua imprudente permanência no arraial após o assassinato de Damastor, ainda ousara ir ao cerimonial de sua morte e se oferecera para ajudar a levar o caixão, o que fez o povo do lugarejo desconfiar de que estivesse ficando doido.

Mais estranho, porém, foram os três irmãos aceitarem que o assassino do primogênito ajudasse na condução do caixão. Entretanto, o fato de Liojorge segurar a alça esquerda dianteira fez com o que as pessoas imaginassem que era plano dos Dagobé o matar pelas costas, o que não acontece; procede-se o enterro e, quando acaba, Doricão faz o inesperado: “Levou a mão ao cinturão? Não. A gente, era que assim previa, a falsa noção do gesto. Só disse, subitamente ouviu-se: - ‘Moço, o senhor vá, se recolha. Sucede que o meu saudoso Irmão é que era um diabo de danado...’” (ROSA, 1967, p. 30) e completa afirmando que iriam mudar para a cidade grande. Assim, opera-se o anticlímax, após o leitor esperar a vingança dos irmãos, que não é realizada.

O que se evidencia nesse conto de Guimarães Rosa e em outros, como o já mencionado “Corpo fechado” de *Sagarana*, é a presença da justiça dos valentões nas comunidades sertanejas, desafiada por um homem comum, mais fraco, mas que consegue êxito no final. Em “Os irmãos Dagobé”, a tensão perdura em toda a extensão da narrativa, a começar pela primeira frase: “Enorme desgraça” (ROSA, 1967, p. 26). A tensão permeia o relato do começo ao fim: ocorreu uma enorme desgraça, que foi o assassinato de Damastor Dagobé, e o leitor aguarda outra, que seria a vingança dos outros três irmãos contra Liojorge. Os habitantes do vilarejo não esperavam o semblante sereno dos irmãos no funeral e o comportamento de Liojorge após o assassinato do valentão, sendo sempre surpreendidos pela quebra

de expectativa.

A justiça pelas próprias mãos é elemento temático central da história narrada: primeiramente, com a morte de Damastor que, segundo Liojorge, fora em legítima defesa, necessária para afastar um ataque do vilão; e, em seguida, pela espera da vingança dos irmãos em retribuição à morte de seu líder.

O juízo de valores que o leitor pode fazer na interpretação da narrativa é baseado na antítese da construção dos dois lados do conflito: Damastor Dagobé vs. Liojorge. O primeiro é um homem “[...] tão sordidamente avaro, ou mais, quanto mandão e cruel [...]” (ROSA, 1967, p. 27). Sua caracterização traz sempre as marcas da maldade, do egoísmo, dos desmandos e do despotismo, além de seu nome poder ser relacionado ao do temido gigante Adamastor de Camões, em *Os Lusíadas*, que, no Cabo das Tormentas, impedia a passagem dos portugueses que almejavam ir às Índias, da mesma forma que a presença de Damastor impedia a liberdade dos demais irmãos e, conseqüentemente, a paz no arraial. O narrador chega a, ironicamente, dizer que o defunto deixara um “[...] inventário de maldades” (ROSA, 1967, p. 26). Os quatro irmãos, como grupo, são apresentados como “[...] absolutamente facínoras” (ROSA, 1967, p. 26), “Demos [...]” (ROSA, 1967, p. 26), “[...] gente que não prestava” (ROSA, 1967, p. 26) e que “Viviam em estreita desunião, sem mulher em lar, sem mais parentes, sob a chefia despótica do recém-finado” (ROSA, 1967, p. 26).

Os irmãos são vistos, assim, como contrários àquilo que a população valoriza, a começar pelo modo de vida que tinham, em desunião entre si, sem família, caracterizados como demônios e facínoras. Entretanto, é a figura de Damastor que pesa no julgamento dos demais, uma vez que “[...] todos temiam *mais ou menos* os três vivos” (ROSA, 1967, p. 26, grifo nosso), ou seja, o temor reverencial que tinham pelos Dagobé era principalmente devido à figura do falecido, já que o medo dos demais era incerto, ou, no

mínimo, em um grau menos intenso. Isso se evidencia na apresentação do modo como Damastor era visto em vida: “[...] o grande pior, o cabeça, ferrabrás e mestre, que botara na obrigação da ruim fama os mais moços - ‘os meninos’, segundo seu rude dizer” (ROSA, 1967, p. 26). Toda a maldade é personificada na figura do primogênito que, além de ser o pior, ter um dizer rude e ser o chefe do grupo, é visto como o responsável por obrigar os outros três à vida de crueldade. Por isso, ficaram os três, após a morte de Damastor, “mais ou menos” temidos, porque a vida que levavam era conduzida pela vultosa maldade do irmão, ninguém podendo assegurar se, depois da “enorme desgraça” (ROSA, 1967), viriam a continuar nessa “má fama” (ROSA, 1967).

Apesar de não se ter a certeza de que os três irmãos seguiriam os passos do mais velho, a visão demoníaca dos “perversos Dagobés” (ROSA, 1967, p. 29) não é dissociada deles ao longo do funeral, principalmente de Doricão, o mais velho entre os vivos, descrito como “[...] o demônio em modo humano” (ROSA, 1967, p. 29) e contemplado como aquele que iria assumir o lugar do finado na chefia dos demais irmãos; o do meio, Dismundo, era visto como “[...] formoso homem [...]” (ROSA, 1967, p. 27) e o mais novo, Derval, o mais “social e “diligente” para com os que chegavam ao funeral. Entretanto, como aponta Ana Paula Pacheco (2006, p. 83), sabia-se da “estreita desunião” em que viviam os irmãos, juntos apenas na maldade. A morte do mais velho possibilitou que os outros fossem libertados - inclusive na questão financeira, posto que a herança deixada fora de grande valor, devido à avareza de Damastor - e pudessem seguir a vida de maneira diferente daquela a que o primogênito os obrigava.

Quanto a Liojorge, a forma como é visto pela sociedade é oposta à reputação de Damastor. O protagonista é apresentado pelo narrador como “[...] um lagalhé pacífico e honesto, chamado Liojorge, estimado de todos” (ROSA, 1967, p. 26). Em sua personalidade estão as características valoradas como boas - a honestidade e a pacificidade -, sendo descrito,

ao contrário do outro, como alguém que convivia em harmonia com a sociedade, posto que por de todos era estimado. Parece ser esse o traço que mais aguça a diferença entre os dois: um, temido pela sociedade, incapaz de se socializar e de viver pacificamente; o outro, pelo contrário, ostentava os valores mais prestigiados pelas pessoas do lugar e tinha a estima de todos.

Talvez por isso mesmo, pela pacificidade e honestidade que compunham a fama de Liojorge, Damastor não pestanejou ao ameaçar cortar-lhe as orelhas, por não ter tido a malícia de imaginar que sujeito como ele poderia revidar com o tiro que acabou ceifando sua vida. Entretanto, o conflito que culminou na morte do mais velho Dagobé é narrado profusamente no conto e sem as necessárias informações que permitiriam analisar a razão de cada um no acontecimento. Sabe-se que a agressão partiu de Damastor, o qual “[...] *sem sabida razão*, ameaçara de cortar-lhe as orelhas” (ROSA, 1967, p. 26, grifo nosso). Logo, é justamente a forma pela qual cada um dos litigantes é visto pelo narrador - que tem sua voz misturada à das personagens presentes no velório - que induz o juízo sobre qual deles estava com a razão. Isso conduz o leitor a imaginar que ou o valentão, por ser cruel, rude e despótico, investiu contra o pacato Liojorge sem motivo algum, pelo mero deleite de fazer uma maldade, ou o fez por alguma razão irrelevante.

Já a expectativa de essa razão ter sido provocada por Liojorge parece ficar fora de possibilidade por parte do leitor, justamente pela inversa opinião pública de cada um, pois o lagalhé é reputado como honesto e pacífico. Todavia, não pode ser completamente refutada, pois é de se estranhar o fato de um homem tão pacífico ter em porte uma garrucha, o que pode ser explicado pelo fato de, no lugar, não haver autoridade (ROSA, 1967, p. 28), porém, é possível que ele já estivesse esperando a agressão que acabou sofrendo.

Além disso, é destacado também o sentimento - talvez por culpa ou por medo - de resignação que assolou o rapaz após a morte do Dagobé:

“[...] aquele pobre Liojorge permanecia ainda no arraial, solitário em casa, resignado já ao péssimo, sem ânimo de nenhum movimento.” (ROSA, 1967, p. 27). Seja como for, a própria escolha dos adjetivos atribuídos para as duas partes do conflito já demonstra que o assassino de Damastor foi absolvido pela comunidade local.

Inclusive, durante o funeral, as pessoas só falavam a respeito “[...] do rapaz Liojorge, criminal de *legítima defesa*, por mão de quem o Dagobé Damastor fizera passagem daqui” (ROSA, 1967, p. 28, grifo nosso). Chama a atenção o uso da expressão “*legítima defesa*”, um instituto jurídico que, segundo Luiz Regis Prado (2014, p. 330), é a “[...] mais saliente e antiga causa de justificação, que transforma uma ação típica em lícita, amparada pela ordem jurídica”. Segundo o artigo 25 do Código Penal, considera-se em *legítima defesa* quem “[...] usando moderadamente dos meios necessários, repele injusta agressão, atual ou iminente, a direito seu ou de outrem.” (BRASIL, 1940).

Nesse sentido, ensina o penalista Júlio Mirabete (2012, p. 168) que quatro são os requisitos que a ação de uma pessoa deve apresentar para a configuração da *legítima defesa*: a) reação a agressão atual ou iminente e injusta; b) defesa de um direito próprio ou alheio; c) moderação no emprego dos meios necessários à repulsa e d) elemento subjetivo, ou seja, o conhecimento de que está sendo agredido.

A análise desse instituto se faz necessária porque Liojorge defende-se apresentando exatamente os requisitos anteriores a seu favor: “Que o rapaz Liojorge, ousado lavrador, afiançava que *não tinha querido matar* irmão de cidadão cristão nenhum, puxara só o gatilho no *derradeiro instante*, por dever de *se livrar*, por destinos de desastre” (ROSA, 1967, p. 28, grifos nossos). Vários são os destaques dos trechos mencionados, a começar pela forma como são relatados, muito semelhantes a um relatório judicial de defesa.

Importe é que a defesa apresentada indiretamente no discurso por

Liojorge parece mesmo cumprir cada um dos requisitos apontados: sua atitude foi uma reação à investida de Damastor, que era atual, em defesa da própria integridade física (direito próprio) e mostrava-se necessária para afastar a agressão, uma vez que ele só puxou o gatilho no último instante, ao perceber que não haveria outra forma de repulsa ao agressor.

Porém, pode restar uma dúvida: Damastor atacou Liojorge com um punhal (ROSA, 1967, p. 26) e este o repeliu com um tiro de garrucha. Esse meio de defesa foi moderado? Segundo a essência da legítima defesa, sim: “[...] ‘meio necessário’ é aquele que o agente dispõe no momento em que rechaça a agressão, podendo ser até mesmo desproporcional com o utilizado no ataque, desde que seja o único à sua disposição no momento” (MIRABETE; FABBRINI, 2012, p. 171).

Logo, ao se defender, Liojorge é enquadrado perfeitamente na legítima defesa, o que garante a legalidade de seu ato no juízo do justo ou injusto naquele episódio. Ademais, o personagem ainda se apresenta desarmado perante os três irmãos vivos, para comprovar mais veementemente que tivera razão no ocorrido: “Que matara com *respeito*. E que, por coragem de prova, estava disposto a se apresentar, desarmado, ali perante, dar a fé de vir, pessoalmente, para declarar sua forte falta de culpa, caso tivesse lealdade” (ROSA, 1967, p. 28, grifo nosso). A apresentação pública de Liojorge provocou o estarcimento de toda a gente, e pode ter sido fundamental para a decisão dos Dagobé de não vingarem o irmão, principalmente pela reiterada posição de respeito que aquele apresentou em face do falecido. Afinal, os três irmãos, também por respeito, cuidaram primeiro do funeral de Damastor para, só depois, conversarem com Liojorge sobre o ocorrido.

Sobre isso, a opinião pública do arraial - que conhecemos pela voz do narrador - parece acompanhar tal costume. Há a consciência de que a lei do sertão obedece ao princípio de talião, e, portanto, sangue se paga com sangue. Atribui-se, porém, a cada um o direito natural de ter o cerimonial de seu falecimento, como se percebe no trecho: “Sangue por sangue; mas, por

uma noite, umas horas, enquanto honravam o falecido, podiam suspender as armas, no falso fiar. Depois do cemitério, sim, pegavam o Liojorge, com ele terminavam” (ROSA, 1967, p. 27). É esse respeito ao morto que se impõe como uma lei universal, que está acima da lei dos homens e que é absorvida pela opinião da comunidade em que o narrador se insere.

O narrador, como voz da população do arraial em que a história se passa, é o grande responsável pela tensão que perdura em todo o conto na expectativa da vingança que seria realizada pelos Dagobé, “Sendo o que se comentava, aos cantos [...]” (ROSA, 1967, p. 27). A justiça realizada pelas próprias mãos parece ser uma realidade assimilada e aceita pela sociedade local, até porque “[...] no lugar, ali nem havia autoridade (ROSA, 1967, p. 28), ou seja, temos o espaço sertanejo em que o Estado não está presente para assegurar a justiça. Aliás, não só o governo está ausente, mas, como se vê, a palavra autoridade remete a qualquer outra instituição que possa, de alguma forma, apresentar-se hierarquicamente acima do povo, o que contribui para a consolidação despótica dos valentões que, no conto em pauta, são os irmãos Dagobé. Nem mesmo uma autoridade religiosa poderia ser rogada no lugar: “Não ia passar na igreja? Não, no lugar não havia padre” (ROSA, 1967, p. 30).

Por conhecerem a fama dos irmãos e a lei do sangue por sangue, o narrador e as demais personagens interpretam a maioria das atitudes dos valentões como preparativos para a vingança, e, por vezes, parece que esse é o desejo dos moradores do arraial, como, por exemplo, na passagem “[...] os chefes de tudo, não iam deixar uma paga em paz: se via que estavam de tenção feita. Por isso mesmo, era que não conseguiam disfarçar o certo solerte contentamento, perto de rir. Saboreavam já o sangrar” (ROSA, 1967, p. 27). Ora, conhecendo o final da história, pode-se afirmar que o “certo contentamento” incontido no semblante dos Dagobé devia-se ao possível sentimento de libertação que tiveram após a morte do irmão, que os tinha posto na “má fama”, tratando-os como “meninos”. Com

o falecimento do líder, poderiam traçar os próprios rumos, indo para a cidade grande e deixando aquela vida para trás. Porém, a comunidade ali presente supõe, imagina, cria outras situações de acordo com a reputação das personagens centrais e do desencadeamento que presume lógico para os acontecimentos.

Por isso, também foi imputada a Liojorge a insanidade pela escolha que fizera de não ter ido embora dali: “O Liojorge, sozinho em sua morada, sem companheiros, de doidava? Decerto, não tinha a experiência de se aproveitar para escapar, o que não adiantava - fosse aonde fosse, cedo os três o agarravam. Inútil resistir, inútil fugir, inútil tudo” (ROSA, 1967, p. 28). Tanto é certo para o narrador, pela fama dos Dagobé, que eles não perdoariam o assassinato de um irmão, buscando vingança onde quer que fosse, como também a perda de juízo do assassino do líder ao não fugir.

A presença dessa “gente”, habitantes de lugares de margem do Brasil, que cria, supõe e imagina acontecimentos não é rara em *Primeiras histórias*, como, por exemplo, em “A terceira margem do rio”: “A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. *Aquilo que não havia, acontecia*” (ROSA, 1967, p. 33, grifo nosso). Ademais, “Os irmãos Dagobé” tem forte relação com “A benfazeja”: assim como a Mula-Marmela, Liojorge, apesar de cometer um assassinato, faz um bem para a comunidade em que vive, libertando-a de um homem sem escrúpulos, visto como um demônio, que, despoticamente, dominava o lugar. Além disso, sua atitude também foi vista como uma libertação para os outros três Dagobé, e, da mesma forma como no conto em questão, em “A benfazeja”, a opinião pública tem evidência na narrativa, mas, por seu turno, não se confunde com a visão do narrador, que a desafia - “Pensem, meditem nela, entanto” (ROSA, 1967, p. 134) -, julga-a - “A gente não revê os que não valem a pena” (ROSA, 1967, p. 125) -, uma vez que as pessoas do lugar enxergavam a protagonista de modo preconceituoso, e o narrador tenta provar que o bem que a mulher fizera ao lugar superava qualquer prejulgamento.

Em “Os irmãos Dagobé”, o leitor é conduzido pelas opiniões do narrador, que vão construindo a tensão da espera cada vez mais forte no conto. Conforme o enterro vai chegando ao final, a confirmação da vingança de mão própria vai ficando mais evidente: “Os três Dagobés, armados. Capazes de qualquer supetão, já estavam de mira firmada. Sem se ver, se adivinhava” (ROSA, 1967, p. 30). Esse trecho evidencia ainda mais que a tensão criada é fruto da imaginação do narrador, juntamente com as pessoas que participam do funeral, e os comentários continuam: “[...] baixado o caixão na cova, à queima-bucha o matavam; no expirar de um credo” (ROSA, 1967, p. 30). Tais comentários e imaginações acentuam a importância da justiça privada vingativa, que é esperada pelo leitor também, e isso vai dilatando o tempo do discurso na construção da tensão da história. Quanto mais se aguarda a atitude dos Dagobé contra Liojorge, mais se vai tendo a impressão de que o funeral demora muito para acabar: “Tinha caído outra chuva. O prazo de um velório, às vezes, parece muito dilatado” (ROSA, 1967, p. 29).

Outro elemento importante é a presença da chuva, que acompanha o conto do seu início - “Lá fora, a noite fechada; tinha chovido um pouco” (ROSA, 1967, p. 26), passando pelo momento do enterro - “E, nisso, caía uma chuvinha”(ROSA, 1967, p. 30) -, até o seu final - “E outra chuva começava”(ROSA, 1967, p. 30). A chuva constante contribui para aumentar o clima fechado e tenso da história, além de poder ser interpretada como uma água de renovação, que estava lavando aquele lugar, que teria um recomeço, após a partida dos três valentões e da morte do chefe deles, que tanto mal infringiam para os moradores daquele espaço. Além disso, a chuva não simboliza tão somente a libertação de quem ali morava, como também a dos próprios irmãos que se mudariam para cidade grande, encontrando outro rumo para sua vida.

É no clima tenso, elaborado pelo narrador, que ocorre o anticlímax: a espera do leitor para ver o desdobrar de uma vingança - portanto,

tentativa de justiça pelas próprias mãos - é frustrada pela surpreendente atitude dos rudes Dagobé que, absolvendo Liojorge, aceitam a culpa do irmão. O anticlímax pode ser visto também como conduzido pela ação providencial, uma vez que se arranja a desarmonia presente naquele espaço, consubstanciada na figura de Damastor Dagobé, partindo-se da aceitação que os demais irmãos tiveram da culpa deste e da não culpa do outro. Segundo Ana Paula Pacheco (2006, p. 82, grifos da autora): “[...] os irmãos concordam, numa *lógica de justiça* a que a família parece jamais ter aderido, ter sido necessário o ato de Liojorge; o Irmão, maiúsculo, endiabrado, fizera por merecer...”

A providência, justiça divina na obra rosiana, deixa sinais de sua atuação ao longo da narrativa. Em “Os irmãos Dagobé”, podemos ver na chuva que lava o lugarejo um de seus símbolos e, além disso, a frase constante no cemitério em que Damastor é enterrado: “Aqui, todos vêm dormir” (ROSA, 1967, p. 30). Sabe-se que escritos como esse são muito comuns em cemitérios, principalmente em cidades do interior, em que a presença do cristianismo é ainda muito marcante. Porém, tal enunciado não é colocado à toa no conto; sua mensagem se baseia no nivelamento de todos perante a morte, podendo ser visto, assim, como mais um sinal de que a justiça divina será realizada no final da narrativa. É assim que “[...] a graça toma o lugar da desgraça [...]” (PACHECO, 2006, p. 85).

Ademais, valores tidos como intrínsecos ao homem - pode-se dizer: leis divinas, ou universais - apresentam-se de maneira superior às convenções do sertão narrado; o respeito que tanto os irmãos quanto Liojorge dispensam ao morto são fundamentais na determinação dos acontecimentos finais da história. O cerimonial que honrava a morte de Damastor foi, afinal, visto como uma trégua às armas.

Considerações finais

Portanto, encontra-se, no conto em tela, a efetiva presença de duas manifestações da justiça. Começa-se com um caso de justiça de mão própria, que aparenta ser legítima. É mais uma situação de inversão da lei do mais forte, pois, aquele que era afamado como tal, rude, demoníaco e acostumado com a violência, sucumbe perante um João-Ninguém, pacato e honesto. A partir disso, espera-se pela vingança dos irmãos, “gente que não prestava” que, ao que tudo indicava, deveriam derramar o sangue de Liojorge pelo sangue derramado do primogênito. Toda a expectativa, porém, é quebrada; a providência divina organiza os acontecimentos, invisivelmente, mas deixando alguns sinais, como a chuva que libertava tanto o espaço quanto os Dagobé do despotismo violento do finado. Num espaço sertanejo de margem em que o Estado não se faz presente, a justiça fica a cargo das próprias personagens e, indiretamente, da mão divina.

Referências

BRASIL. *Código Penal*. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro, p. 2391, 31 dez. 1940.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Introdução e notas de Alexei Bueno. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 111-130.

CASTRO, Flávia Lages de. *História do direito: geral e Brasil*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011.

COVIZZI, Lenira. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2014.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. A memória bêbada: trauma e representação nas Primeiras estórias. In: CHIAPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel. (Org.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GENETTE, Gérard de. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-].

LÉVY-BRUHL, Lucien. *Sociologia do direito*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MIRABETE, Júlio Fabrini; FABRINI, Renato. *Manual de direito penal*. São Paulo: Atlas, 2012.

NADER, Paulo. *Filosofia do direito*. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

NUNES, Benedito. De Sagarana a Grande sertão: veredas. In: NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1996. p. 247-262.

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.

PRADO, Luiz Régis. *Curso de direito penal brasileiro*, São Paulo: RT, 2014.

RIBEIRO, Gustavo de Mello Sá Carvalho. *A “mão pronta” e a divina: manifestações da justiça em contos rosianos*. 134 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista. Araraquara, 2016.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A justiça popular em Cabo Verde*. São Paulo: Cortez, 2005.

Self-defense, private revenge, providence: the faces of justice

in “os irmãos dagobé” by Guimarães Rosa

Abstract: One of the main themes present in Guimarães Rosa’s work, the theme of justice, was elaborated in a very peculiar way and remains current today. In the sertanejo space of most of the stories he wrote, there is no presence of the State and the justice is performed by the characters themselves or by divine providence. The core of this work is to verify the construction of such a theme in the short story “Os Irmãos Dagobé” from Primeiras estórias, published in 1962. It is also interesting to find out if the treatment of this matter is consistent with the socio-historical environment represented in the composition. To do so, we started from the analysis of narrative elements, such as the story, the narrator, the characters and the social space, based on Genette’s postulates in O discurso da narrativa, to observe how these categories build the subject in question. Finally, it is concluded that the absence of the State in the rural space of Minas Gerais, where the story takes place, leads the characters to do justice by their own hands in search of revenge in self-defense and that, in this path, we have a providential action that takes peace to the space represented through the inversion of the law of the strongest. The theoretical basis of the work, in addition to the structuralist work already mentioned, consists of the criticism of our corpus, for example, O lugar do mito by Ana Paula Pacheco. In addition, we used philosophical and legal theories of justice, such as Filosofia do direito, by Paulo Nader.

Keywords: Brazilian literature. Guimarães Rosa. Justice.

Recebido em: 25/12/2020

Aceito em: 08/09/2021

Varia



Traduzir-da-tradução: do Urucuia ao Reno, do Reno ao Urucuia

*Jander de Melo Marques Araújo*¹

Resumo: O artigo analisa a correspondência entre João Guimarães Rosa e seu primeiro tradutor alemão, Curt Meyer-Clason, destacando trechos que exponham a concepção de tradução e linguagem dos dois missivistas. Ao longo da análise, o texto dialoga com reflexões sobre tradução de Walter Benjamin, Haroldo de Campos e Antoine Berman. Por fim, há um breve comentário sobre algumas soluções de Meyer-Clason, em alemão, para a ficção de Rosa, desde exemplos lexicais até um trecho já em forma de parágrafo.

Palavras-chave: Carta. Tradução. Alemão. Guimarães Rosa. Curt Meyer-Clason.

Viajar! – mas de outras maneiras: transportar o sim
desses horizontes!...

Guimarães Rosa

[...] quase sempre as dúvidas decorrem do “vício”
sintático, da servidão à sintaxe vulgar e rígida, doen-
ça de que todos sofremos. Duas coisas convém ter
sempre presente: tudo vai para poesia, o lugar-co-
mum deve ser proibida a entrada, estamos é desco-
brindo novos territórios do sentir, do pensar, e da
expressividade; as palavras valem “sozinhas”. Cada
uma por si, com sua carga própria, independentes, e
às combinações delas permitem-se todas as variantes
e variedades.

Guimarães Rosa

sermo riobaldinus traductus est.

Curt Meyer-Clason

1 Doutorando em Estudos de Literatura (Literatura Comparada) na Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Ciência da Literatura (Teoria Literária) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Licenciado em Letras (Português/Literaturas) pela UFF. Bacharel em Produção Cultural pela UFF.

As cartas impressas ainda guardam características muito próprias e originais, principalmente quando confrontadas com uma contemporaneidade hiperconectada e líquida, que se dessensibilizou física e mentalmente do manuscrito e do datiloscrito, desvalorizando-os até mesmo no campo da preservação e da memória. Apesar disso, diante do que o tempo e o trabalho dos pesquisadores preservaram nesses suportes tradicionais, uma característica valorizada nessas cartas mais antigas, embora nem tão antigas assim, é aquela relacionada à sua natureza privada, que tem como resultado, em termos de conteúdo, a presença da liberdade e da sinceridade instintivas que os escritores se oferecem na exposição de seus pensamentos. Assim, ao pensarmos em uma carta, não a imaginamos sendo divulgada. Ela nasce no ambiente privado, é envelopada, lacrada e lida de forma confidencial. Lembremos, como ênfase a tal aspecto, os meios pelos quais as cartas já foram enviadas. São os casos dos pombos-correio e dos pneumáticos, por exemplo. O pombo-correio, pelos céus, é mais particular ainda. Do remetente ao destinatário, apenas uma ave é testemunha. O pneumático, modo de envio antigo por meio de tubos com pressão a ar, enviava a carta pelos subterrâneos de uma cidade. Mais uma vez, temos aqui o destino privado e confidencial das cartas. Sobre o céu ou sob a terra, boa parte delas é escrita para ser lida apenas por dois missivistas.

Ao lado disso, podemos citar a importância que as cartas possuem para os estudos literários. Cartas – e também se incluem aqui os diários – são um suporte para a escrita bastante instigante e revelador da arte literária, inclusive são gêneros, como sabemos, que são utilizados pelos próprios escritores na composição de suas narrativas ficcionais. Entretanto, o que se ressaltará neste texto, por meio de uma análise detida de alguns fragmentos, é que, através das cartas, ficamos sabendo não só da vida privada dos autores mas também dos mecanismos e contextos de escrita das várias obras de um escritor. Se, por um lado, quem escreve uma carta

nem sempre quer torná-la pública, a ponto de queimá-la, por outro, há a importância desses documentos, muitas vezes com qualidade literária, para os que pesquisam literatura.

Como se sabe, um dos ramos dos estudos literários é a tradução e seu estudo, a tradutologia. Ela desdobra a obra em outra língua e, num estudo atento, acaba revelando camadas profundas da escrita do texto original. No entanto, boa parte das vezes, os leitores e o próprio escritor da obra original não conseguem ter contato com o texto traduzido. No caso do autor, seja porque já tenha falecido no momento da tradução, seja porque não tenham chegado às suas mãos as traduções, ou até mesmo devido ao desconhecimento do escritor da língua-alvo da tradução. Da parte do leitor, há, além da impossibilidade material de ter contato com a obra traduzida, o desconhecimento da importância do texto traduzido para melhor compreender, por meio de um ângulo distinto, a obra original.

A publicação da correspondência de João Guimarães Rosa (1908-1967) com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1910-2012) abriu uma importante perspectiva para a discussão dos estudos de tradução. Sua importância está não apenas em uma discussão sobre tradução que foi proporcionada a Guimarães Rosa em vida mas também na figura sensível de seu tradutor, com seu conhecimento e sua paixão pela literatura e cultura brasileiras.

Entre janeiro de 1958 e agosto de 1967 – portanto, num período de quase dez anos –, João Guimarães Rosa e Curt Meyer-Clason se corresponderam por meio de oitenta cartas. Nelas, discute-se a tradução das principais obras de Rosa para o alemão, sobretudo *Grande sertão: veredas*. Também temos, nessa correspondência, discussões sobre a editora que publicará os livros de Rosa na Alemanha e comentários sobre as traduções que estão sendo realizadas para outras línguas, como o inglês (Harriet de Onís), francês (Jean-Jacques Villard) e italiano (Edoardo Bizzarri), tendo em vista que Rosa se correspondia, ao mesmo tempo, com os outros

tradutores. Esse fluxo de contatos acontece, de fato, porque, no final década de 1950, e, sobretudo, na de 1960, o escritor brasileiro começa a discutir os direitos para a publicação de seus escritos no exterior, já que passa a receber muitos convites para a sua obra ser traduzida. Encontramos, nas cartas, muitas notas e pequenos comentários, por parte dos dois missivistas, sobre dúvidas de termos, dos neologismos e da sintaxe da obra de Guimarães Rosa. As cartas são um imenso mural tira-dúvidas e reflexivo, que, para o leitor de hoje, é um deleite, pois revela paralelamente os mecanismos de escrita e o projeto literário do escritor brasileiro, bem como a poética tradutória de seu correspondente alemão. Em suma, são cartas cujo conteúdo mostra que a tradução se processa como “uma experiência que pode se abrir e se (re)encontrar na reflexão” (BERMAN, 2007, p. 18).

Para entendermos um pouco o que significa o encontro desses dois escritores pelas cartas – visto que se encontraram pessoalmente pouquíssimas vezes –, temos que comentar um pouco tanto sobre Guimarães quanto, e principalmente, sobre Curt Meyer-Clason.

Sobre Guimarães Rosa, devemos, primeiramente, apontar a natureza poliglota de sua obra. Essa natureza torna o deslocamento português-alemão-português mais complexo e, ao mesmo tempo, mais rico para os estudos de tradução, para não dizer que estamos lidando com uma língua neolatina e outra germânica, ou seja, com uma tradução entre línguas de famílias linguísticas distintas. Por outro lado, a própria obra de Rosa se constitui no limiar da língua portuguesa, tornando a tarefa do tradutor mais desafiadora. Ele utilizou termos arcaicos da língua, além de ter criado milhares de palavras, como bem desvelou *O léxico de Guimarães Rosa*, de Nilce Sant’Anna Martins (2021). Como se sabe, muitas palavras não foram criadas apenas com base no português. Seus textos apresentam um léxico também devedor às diversas línguas estrangeiras que Rosa conhecia, inclusive o alemão. Há um trecho em que o próprio escritor fala sobre o seu conhecimento de línguas e que ilustra bem o terreno pró-

babélico sobre o qual estamos pisando:

Falo: português, alemão, francês, inglês, espanhol, italiano, esperanto, um pouco de russo; leio: sueco, holandês, latim e grego (mas com o dicionário agarrado); entendo alguns dialetos alemães; estudei a gramática: do húngaro, do árabe, do sânscrito, do lituânio, do polonês, do tupi, do hebraico, do japonês, do tcheco, do finlandês, do dinamarquês; bisbilhotei um pouco a respeito de outras. Mas tudo mal. E acho que estudar o espírito e o mecanismo de outras línguas ajuda muito à compreensão mais profunda do idioma nacional. (ROSA *apud* MEIGUINS, 2006, p. 44).

A língua alemã é a segunda citada nesse trecho e, além disso, mais adiante, ele menciona o seu conhecimento de alguns dialetos alemães. Lembro também, a fim de mostrar sua relação com o alemão e a cultura alemã, que Rosa era diplomata e, durante alguns anos, a partir de 1938, estabeleceu-se como cônsul-adjunto em Hamburgo, Alemanha. Aliás, há um diário do escritor brasileiro desse período, porém ainda não divulgado inteiramente.

Sobre Curt Meyer-Clason, pode-se dizer que, nascido em 1910, não se envolveu inicialmente com a tradução e a literatura brasileira. Trabalhou primeiro com o comércio de importação de algodão, o que proporcionou sua vinda para a América Latina, especificamente para o Brasil e a Argentina. Na verdade, Clason tem uma relação mais complexa com o Brasil, na época da ditadura Vargas, com acusações de espionagem, confissão sob tortura, condenação a um longo tempo de prisão – onde pôde conhecer e ler a nossa literatura – e um período em que trabalhou com comércio exterior no Rio de Janeiro (ESTEVEZ, 2012). Assim, depois de morar por aqui de 1937 a 1954, nessa longa e complexa experiência, Clason volta à Alemanha e começa a trabalhar como *Lektor* (leitor-revisor) e como tradutor e escritor. É impressionante essa trajetória tardia no mundo editorial se listarmos

aqui os autores que ele já traduziu, tais como: Machado de Assis, Mário de Andrade, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar, João Ubaldo Ribeiro, Nélida Piñon, Ignácio de Loyola Brandão, Clarice Lispector, Fernando Sabino, Oswald de Andrade, Cecília Meireles, além dos poetas concretistas e de outros autores latino-americanos (Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Gabriel García Márquez etc.) – muitos com os quais ele também se correspondeu. Segundo o jornalista Bernardo Esteves (2012), a Amazon alemã oferece pouco mais de 100 livros traduzidos por Clason.

Voltando às influências do pensamento alemão na obra de Guimarães Rosa, destaco o fato de *Grande sertão: veredas* ser um caudaloso monólogo do personagem Riobaldo Tatarana. É um livro com uma referência implícita ao mito fáustico, principalmente àquele desenvolvido por Goethe em seu *Fausto*. Não é à toa que Rosa diz que a “a tradução e publicação em alemão me entusiasma, por sua alta significação cultural, e porque julgo esse idioma o mais apto a captar e refletir todas as nuances da língua e do pensamento em que tentei vazar os meus livros” (ROSA; MEYER-CLASON, 2003, p. 70). Em outra carta, escreve também: “De todas, será a alemã a versão mais bem realizada, a melhor – tenho a certeza. Nada vale mais, em assuntos assim, que o parentesco anímico, as afinidades de espírito” (ROSA; MEYER-CLASON, 2003, p. 125). A tradução para o alemão é de tal importância para o escritor brasileiro que ele ainda retoma o tema no seguinte trecho:

[...] sempre achei que seriam [os meus livros], principalmente, leitura para alemães – gente que sente de modo agarrado e afetivo a natureza, e que precisa, a todo momento, de maneira inadiável, de apoiar-se na metafísica. Mesmo, em horas mais devaneadas, chegava a pensar que aqueles livros, tão brasileiros, e mineiros, estariam contudo ainda algum tanto virgens, irrevelados, enquanto não recebessem a sanção e bênção dos leitores alemães, os de fato

mais capazes de “ver tudo” neles. (ROSA; MEYER-CLASON, 2003, p. 324-325).

Por outro lado, penso que, nesses comentários, há uma idealização do idioma, da cultura e do leitor alemão por parte de Rosa – além de uma mentalidade eurocêntrica –, já que, do ponto de vista da ciência da linguagem e da linguística, para não dizer de uma antropologia linguística, qualquer idioma seria capaz de traduzir sua prosa, e, por parte da estética da recepção, um leitor atento – um vaqueiro estudioso e leitor, por exemplo – também apreenderia a nuances das narrativas rosianas. Por sua vez, lembremos que Rosa surgiu em português brasileiro, e não em alemão; portanto, foi a língua brasileira que foi capaz de plasmar suas experimentações linguísticas e sua cosmologia ficcional. Para o tradutor, não resta dúvida de que, para traduzir o escritor mineiro para outra língua, é preciso, sim, que se faça o abrasileiramento da língua alemã – próximo ao sentido exposto por Walter Benjamin, por meio de uma citação, em seu ensaio seminal (BENJAMIN, 2011, p. 117-118) – ou de qualquer outra língua, pois é daí que a tradução atingirá a sua potência rosiana. Em contrapartida, seria importante lembrar, por exemplo, que Rosa se esqueceu da língua húngara tão elogiada pelo escritor no prefácio de uma edição de contos reunidos por Paulo Rónai, e que, além disso, talvez seu idioma narrativo encontrasse caminhos notáveis em um idioma não ocidental, como chinês ou japonês. E o tupi e o iorubá? Como se vê, há muitas veredas tradutórias possíveis.

Como já escrevi, o *Grande sertão* é o Fausto brasileiro – no sentido do mito universal fáustico. Por sua importância frente à mentalidade alemã, poderíamos pensar que esse seria o principal motivo pelo qual, da obra de Guimarães Rosa, este tenha sido o seu primeiro livro a ser publicado na Alemanha. No entanto, o motivo foi uma questão de gosto por parte do leitor alemão. Isso é interessante, porque uma das maneiras de entrar na obra de Rosa é pelos seus contos, o que também poderia ser um porto

seguro para o tradutor. Entretanto, Curt Meyer, conhecedor do mercado editorial alemão, diz que o leitor alemão prefere ler um grande romance de dado autor para depois se aventurar nos contos. O fato é que o *Grande sertão* é o livro mais discutido nas cartas e teve várias edições esgotadas assim que foi publicado. A propósito, mesmo não sabendo do resultado das escolhas editoriais feitas, Rosa confiou em Curt Meyer-Clason e seguiu as indicações de seu tradutor desde o começo, da editora que publicaria as suas obras até a maneira de divulgá-las na Alemanha.

O que observamos na sequência das cartas é o nascimento de uma grande confiança entre Rosa e Clason. A mudança de tratamento ao longo das cartas ilustra isso. Eles ficam mais íntimos e constantemente passam a saudar os familiares um do outro. Assim, seguindo as cartas de Clason, temos, por exemplo: Excelentíssimo Senhor Ministro; Prezado Senhor; Prezado Amigo e Senhor; Mui Prezado Amigo e Senhor; Caro Senhor; Caro Mestre.

Dessa confiança e maneira fraterna com as quais se relacionam mutuamente, aliadas ao conhecimento da língua alemã de Guimarães Rosa, nasce as traduções das obras desse autor. Podemos dizer, assim, que há uma *coautoria* no processo das traduções. Clason sempre a perguntar. Rosa sempre pronto a responder e alimentar o seu tradutor com textos críticos, a fim de que a tradução também seja um movimento reflexivo. O que se observa, na leitura dessas cartas, não é um autor que pede fidelidade ao original. Os pedidos são por parceria e recriação constantes. Clason foi um tradutor que compreendeu não só a natureza *sui generis* dos livros de Guimarães Rosa mas que também desenvolveu a sua tarefa tradutória como forma também *sui generis* de fazer literatura – poesia acima de tudo, diz ele em certo momento, a afirmar que também é autor, embora conhecedor profundo da natureza transitória da tradução. Sobre este último ponto, Clason nos diz:

[...] não posso me comprometer a fazer mais porque sou um iniciado, um iniciado maldito, danado e desgraçado, um maldito iniciado na utopia do ato de traduzir que continuará sendo uma utopia e uma impostura até o dia do Juízo Final. [...] Se o Senhor sonha com setecentos anos, posso apenas esperar que o *Sertão* alemão resista talvez 5% deste espaço de tempo, ou seja, 35 anos. Este é um fato amargo: toda tradução tem um tempo de vida restrito. Não há imortalidade para traduções. (ROSA; MEYER-CLASON, 2003, p. 271-272).

Essas cartas apresentam discussões acerca de traduções e também crítica. Crítica entendida como a abertura da obra original para novos movimentos e novas leituras. Bem sabemos que a tradução já é crítica. Porém, temos a crítica desenvolvida pela leitura profunda da obra, que não necessariamente se foca na tradução *stricto sensu*. Nesse sentido, separei dois momentos em que há críticas para além da tradução, ou melhor, um sair da tradução por um instante, a fim de melhor voltar a ela, visto que o movimento tradutório de Clason é, do mesmo modo, tentativa de entendimento, de simples frases e palavras até o significado desse narrador caudaloso chamado Riobaldo. Temos, então, Clason refletindo sobre a obra de Rosa, em uma carta de 21 de agosto de 1967:

É correto afirmar que em Rosa vem primeiro o ser humano e depois a linguagem? Ele não procura a realidade na própria linguagem, ele procura com ela perscrutar através da linguagem a realidade humana. Para Rosa, a linguagem não é um substituto do homem, mas o meio de torná-lo visível, pensável, perceptível e palpável. Poderíamos dizer: em Rosa, o homem e a linguagem são um. Ou expressando de outro modo: a linguagem não retorna para si mesma de mãos vazias. Ela é o veículo, o portador, a expressão, o instrumento. Ou: a sua escrita, a sua ambição de fazer arte não precede nenhuma estética

que é justificada por ela. (ROSA; MEYER-CLASON, 2003, p. 410).

Ao que Rosa responde, na carta de 27 de agosto de 1967, concordando com Clason, explicando sua noção de língua e demonstrando, assim, afinidades eletivas com o seu tradutor:

Sobre a THESE que expõe: Esplêndidas palavras! Tudo certo, exato, e finalmente expressado, fiel ao que é ou que pelo menos quer ser o meu ponto-de-sentir, conforme luto por realizá-lo em meus livros e escritos. [...]

[...] A língua, para mim, é instrumento: fino, hábil, agudo, abarcável, penetrável, sempre perfectível, etc. Mas sempre a serviço do homem e de Deus, do homem de Deus, da Transcendência. (ROSA; MEYER-CLASON, 2003, p. 412).

Por sua vez, Guimarães Rosa também fala sobre a sua obra, envolvendo o seu *ethos* como escritor àquele de seu tradutor:

Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro.

Em geral, quase toda frase minha tem de ser meditada. Quase todas, mesmo as aparentemente curtas, simplórias, comezinhas, trazem em si algo de *meditação* ou *aventura*. Às vezes, juntas, as duas coisas: *aventura* e *meditação*. Uma pequena dialética religiosa, uma utilização, às vezes, do paradoxo; mas sempre na mesma linha constante, que, felizmente, o Amigo já conhece, pois; mais felizmente ainda,

somos um pouco parentes, nos planos, que sempre se interseccionam, da poesia e da metafísica. (ROSA; MEYER-CLASON, 2003, p. 238-239).

Importante no conjunto das cartas – creio que compondo a maior parte do material – são as notas referentes às dúvidas de tradução, ou seja, palavras, incluindo os neologismos, e a sintaxe que provocaram dificuldades para o tradutor alemão. Observemos que as notas explicativas selecionadas comprovam a natureza pró-babélica da obra de Guimarães Rosa. Para comprovar tal argumento, selecionei três trechos do conjunto das cartas, em que o próprio autor comenta as suas escolhas, tanto no âmbito do léxico quanto no do sintático:

sebestos: (V. trabalho Paulo Rónai, verbo grego “sebomai” etc. (é um de seus tempos, V. Dicionário grego) Achei curiosa “empastar” o grego (com sentido de “veneração, temor respeitoso”, respeito supersticioso), com o coloquial (gíria) brasileiro: “cê besta!” = Você é besta...). (ROSA; MEYER-CLASON, 2003, p. 321).

“no bruaar”. Refere-se ao barulho da chavinha. Tirei do francês (BROUHAHA *n. m. (onomat.) Fam. Bruit de voix confus et tumultueux.*) Daí, fiz “o bruaá” e “bruaar”. Não é bela e sugestiva palavra? (ROSA; MEYER-CLASON, 2003, p. 315).

Vejo: „läuft mir der Mensch über den Weg...“ Não. Aqui deve ser: kommt mir der Mensch in die Quere... (NOTA interessante e IMPORTANTE: quando eu escrevi aquilo (“me atravessa”) foi justamente por influência dessa expressão alemã, que eu ouvira muito em Hamburgo (Komm mir nicht in die Quere!), e que sempre achei deliciosa. *Como vê, foi verdadeiramente uma “tradução”... do alemão para o português...* (ROSA; MEYER-CLASON, 2003, p. 311, grifo nosso).

Atentemos, em especial, para o procedimento engenhoso descrito por Rosa no terceiro fragmento citado. Ele informa ao tradutor que uma frase que este último traduziu do português para o alemão, originalmente, já havia sido traduzida e utilizada para exprimir o pensamento de um narrador de um romance escrito em português brasileiro e foi, além disso, fruto da experiência linguística do escritor mineiro na própria Alemanha. Rosa, portanto, restitui a tradução frasal ao alemão, retraduzindo para o tradutor uma frase que, se não fosse informada a sua operação tradutória original, chegaria ao alemão de forma indireta, ou seja, como tradução da tradução. Dessa maneira, com um simples comentário como auxílio a seu tradutor, Rosa expõe o mecanismo babélico de sua escrita, bem como nos conscientiza indiretamente de que, em alguns momentos, traduzi-lo é “traduzir-da-tradução”, ou seja, traduzir de uma escrita original já tradutória. Por outro lado, a meu ver, fica evidente que Rosa perdeu a oportunidade de silenciar e deixar que a origem de sua frase seguisse um percurso tradutório mais livre e enigmático, pois, como sabemos, esse muitas vezes é o jogo mais instigante da literatura.

Como radiografia da tradução de *Grande sertão: veredas*, não posso deixar de citar a carta que considero a mais importante do livro. É uma longa carta de 22 de janeiro de 1964. Ela é uma espécie de balanço da tradução de Clason para o *Grande sertão*. Aqui podemos vislumbrar o grau de profundidade que Clason dedicou à versão alemã do livro. O original da carta é em alemão. Na edição brasileira, há a tradução para o português. Num primeiro momento, atentemos para a importância que o tradutor oferece para a questão da tradução cultural, com enfoque para as diferenças temporais e locais envolvidas em tal transposição. Também são interessantes as referências à literatura alemã na busca do tradutor pelo tom e pela caracterização do narrador-personagem do romance na tradução:

Riobaldo fala o alto-alemão. [...] Na Alemanha não há Sertão, não há Nordeste e não conhecemos a “fala

do matuto”. Seria um equívoco qualquer analogia, ou então tentar traduzir, projetar num dialeto de qualquer região rural da Alemanha, o linguajar infantil, o enlevo lúdico, a mistura inconfundível de familiaridade e desconfiança, de melancolia e arbitrariedade. O seu herói falaria talvez como o Rübzahl, como um carvoeiro da floresta bávara onde tudo ainda deve ser sombrio e original. O leitor apenas riria. Ou então como aquele capitão jagunço criado no século XVIII que Schiller transplantou para a floresta da Boêmia, e que é, no entanto, um aristocrata: Karl Moor com seus bandoleiros? Ou como Simplicissimus que fala a mais vigorosa língua do século XVII? Isto também seria algo reprovável, pois se traduzo “a fé” corretamente por “*meine Treue*” acabo levando o leitor para o século XVIII e não para um país e uma época onde mesmo o matuto mais primitivo sabe que existe um trem. [...] Riobaldo fala uma língua artificial, um idioma livremente inventado pela pena deste seu criado. Uma coisa, a mais importante, ela tem em comum com o original: o *pathos* emotivo. (ROSA; MEYER-CLASON, 2003, p. 147).

De certa forma, isso mostra que Clason tem consciência de que a sua tradução “significa não somente ‘a passagem’ interlingual de um texto, mas – com esta primeira ‘passagem’ – toda uma série de outras ‘passagens’ que concerne ao ato” de traduzir (BERMAN, 2007, p. 22).

Mais adiante, ele trata o original como material poético, preocupando-se também com a questão da recepção do texto e visando a um leitor que possa se transformar com a leitura literária:

[...] quando captei o que o poeta quis dizer, dei à versão alemã sempre que possível uma forma poética equivalente distanciando-me de uma tradução interpretativa. Toda interpretação mata a poesia à medida que dá mastigado para o leitor o que este

deveria captar com sua imaginação. (ROSA; MEYER-CLASON, 2003, p. 153).

Destaco também um trecho em que há uma preocupação clássica sobre as perdas e os ganhos de uma tradução, com uma concepção de tradução transcriadora, no sentido das reflexões de Haroldo de Campos. Vemos que o tradutor não se percebe mais como uma sombra do original, não sente a si mesmo como escritor servil à sua fonte:

Quem de antemão sabe que trava uma batalha perdida, que luta em desvantagem, para este qualquer achado linguístico é uma vitória. Traduzir Rosa significa: solicitar a ajuda de todas as forças da imaginação; colocar em campo uma tropa inteira de faculdades imaginativas; tentar aqui e acolá pregar uma peça no autor, superar-lhe num ponto e por vezes registrar uma vantagem. [...] tenho de tentar compensar vitórias e derrotas (tanto mais que a cada passo tenho de engolir uma derrota); tenho de juntar numa conta um saldo positivo de versões superiores em alemão para ficar em condições de poder engolir se necessário trechos intraduzíveis ou soluções fracas, até mesmo falhas. [...] tenho de pensar sempre no todo e jamais apenas na frase considerada no momento. [...] minha tradução deveria ser avaliada em bloco, da primeira à última frase composta por duzentas mil palavras, e não com base em amostragens, catadas ociosamente aqui e ali, pois tampouco o original permitiria que depois de algumas páginas alguém dissesse: gosto ou não gosto. *Minha versão também é poesia, ou melhor, pretende ser poesia.* (ROSA; MEYER-CLASON, 2003, p. 153-154, grifo nosso).

Se original e tradução são poesia, podemos complementar tal reflexão com este belo fragmento de Haroldo de Campos:

O tradutor de poesia é um coreógrafo da dança

interna das línguas, tendo o sentido (o conteúdo, assim chamado didaticamente) não como meta linear de uma corrida termo a termo, sineta pavloviana da retroalimentação condicionada, mas como bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel. Pulsão dionísíaca, pois dissolve a diamantização apolínea do texto original já pré-formado numa nova festa signica: põe a cristalografia em reebulição de lava. (CAMPOS, 1981, p. 181).

Por fim, uma ousadia do projeto de tradução de Curt Meyer-Clason. No não reconhecimento do original, o tradutor vê a si mesmo como criador:

[...] Onde o Senhor não reconhecer mais o seu texto, foi onde eu provavelmente me saí melhor, pisando sobre o próprio chão, por isso me esforcei sempre para recorrer o mais possível ao “idioma”, às expressões idiomáticas e às metáforas. (ROSA; MEYER-CLASON, 2003, p. 159).

O que depreendemos do conjunto de cartas de Guimarães Rosa e Curt Meyer-Clason é uma definição específica de tradução. Para Rosa e Clason, a operação tradutória não se configura como literalidade, pois traduzir literalmente é traduzir palavra por palavra, isto é, uma tradução servil. Nesse sentido, ambos estão próximos de Haroldo de Campos, cuja concepção de tradução de textos criativos “será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca”. Para Campos:

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma [...] a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora.

Está-se pois no avesso da chamada tradução literal.
(CAMPOS, 1992, p. 35).

Além disso, depreende-se, na leitura das cartas, que, para autor e tradutor, a tradução literal é uma traição do próprio sentido da arte. Arte e literalidade não se combinam. A tradução literal pode até transmitir uma informação; no entanto, não faz parte dos desígnios de uma obra de arte tradutória *informar*, pois “o que lhe é essencial não é comunicação, não é enunciado” (BENJAMIN, 2011, p. 102).

Embora o objetivo do texto tenha sido comentar as reflexões sobre tradução contidas na correspondência entre João Guimarães Rosa e Curt Meyer-Clason, gostaria de complementar com uma breve exposição crítica acerca da tradução de Clason de *Grande sertão: veredas*. Seu conteúdo foi extraído de uma reportagem de uma das edições da revista *Piauí* de 2012.

Conclui-se das cartas que o tradutor Meyer-Clason tentou preservar três elementos criativos da escrita rosiana: as aliterações, as expressões idiomáticas e os trechos de “elevada poesia”. Um exemplo que o autor da reportagem expõe, e que exemplifica a questão poética referida nas cartas, é a frase-verso “feito flecha, feito faca, feito fogo”, que se refere, no romance, à descrição dos jagunços galopando. Clason traduziu como *wie der Welle, wie der Wille, wie der Wind* [como a onda, como a vontade, como o vento]. Como se observa, a tradução não se dá palavra a palavra, mas valoriza a questão sonora, mostrando, por exemplo, como Clason está muito próximo da concepção de tradução de Antoine Berman, que diz que “traduzir a letra de um texto não significa absolutamente traduzir palavra por palavra” (BERMAN, 2007, p. 15).

No nível morfossintático, por exemplo, há a tradução do advérbio “coraçõamente”, que Clason verteu como *herzherzlich*. Ele evitou – assim como Rosa dispensou o lugar-comum “cordialmente” – o termo dicionarizado *herzlich*, recriando a duplicação do escritor brasileiro, a qual provoca um estranhamento no leitor.

Por sua vez, há também um exemplo em que o tradutor teve de renunciar, em parte, à sua tarefa. Como se sabe, nas páginas iniciais do romance de Rosa, há o clássico desdobramento de vinte e dois nomes para o diabo. No entanto, na tradução para o alemão, o tradutor enumera *apenas* catorze diabos em forma linguística, como, por exemplo, *der Pferdefuss* [o pé de cavalo], *der Schmutzfink* [o sujinho] e *der Lügenbold* [o mentiroso].

Sobre a questão da tradução de *Grande sertão: veredas*, não poderia deixar ainda de aludir, mesmo que brevemente, a dois pontos de vista. Um é o do pesquisador Fabio Cecchetto, da Universidade Estadual Paulista, que pesquisou o trabalho de Meyer-Clason. Ele concluiu, em um de seus artigos, que Clason

empalideceu alguns elementos metafísicos do romance e deixou sua polifonia em segundo plano, ao privilegiar uma determinada interpretação em detrimento da riqueza de leituras possíveis no texto de Rosa. Em especial, o sertão apareceu ali como mero cenário da trama, deixando de lado sua dimensão metafórica. (CECCHETTO, 2010 *apud* ESTEVES, 2012).

Ao estudar o glossário que acompanha a tradução alemã, Cecchetto conclui que Clason deu ênfase a uma “noção de um sertão geograficamente localizado, direcionando o olhar do leitor alemão mais no meio físico, em vez de funcionar como uma alavanca que o impulsiona para dentro do texto” (CECCHETTO, 2010 *apud* ESTEVES, 2012). Resta saber se essa opção do tradutor não teria sido um entendimento da necessidade estrangeira, naquele momento, de recepcionar a nossa literatura no espaço do folclore – no sentido pejorativo, e não no que temos de complexo e profundo na cultura popular –, e nisso a geografia facilitaria essa recepção. Impulsionar para dentro do texto não seria dizer ao estrangeiro que a nossa literatura é mais do que “folclore”, que o romance de Rosa está frente a frente às grandes obras metafísicas universais? No período em que Clason fez a

tradução para o alemão, será que o mercado editorial alemão e os leitores estavam preparados para essa revelação? Será que eles teriam entendido, por exemplo, que um crepúsculo descrito no sertão muitas vezes era, de fato, um crepúsculo de Hamburgo – cidade onde Rosa morou –, como o próprio autor comenta numa entrevista clássica para a televisão alemã?

Por fim, devemos mencionar o ponto de vista de Berthold Zilly, último tradutor do romance de Rosa. Segundo o próprio Zilly, sua tradução procurou recuperar um elemento que considera ausente na tradução de Clason. Ele diz que “Meyer-Clason tem um domínio fantástico da língua alemã, um estilo bom e bonito” e que “ele produziu um texto muito bem legível, mas a originalidade, a novidade estilística em grande parte se perdeu” (ZILLY *apud* ESTEVES, 2012). A meu ver, pela leitura detida de suas cartas, inclusive com os vários exemplos dados pelo tradutor – uma genuína oficina de tradução –, não consigo concluir que a tradução de Clason perdeu a originalidade e estilo. No entanto, como se sabe, traduções possuem, em parte, data de validade, e a *tarefa* de Clason, plasmada na sua tradução, pode ter sido esmaecida com o tempo, precisando de renovação e de novas arcadas tradutórias. Nesse sentido, Walter Benjamin tem razão quando escreve, no ensaio “A tarefa do tradutor”, que “enquanto a palavra do poeta perdura em sua língua materna, mesmo a maior tradução está fadada a desaparecer dentro da evolução de sua língua e a soçobrar em sua renovação” (BENJAMIN, 2011, p. 108). Mais ainda, quando se trata de escritos como os de Guimarães Rosa, “quanto mais elevada for a qualidade de uma obra, tanto mais ela permanecerá – mesmo no contato mais fugidío com o seu sentido – ainda traduzível” (BENJAMIN, 2011, p. 118). Na verdade, o próprio Clason, naturalmente, tinha consciência disso, como mostra o fragmento que citei anteriormente (ROSA; MEYER-CLASON, 2003, p. 271-272).

Fiquemos, como último instantâneo, e como homenagem a Clason, com um trecho em alemão de *Grande sertão: veredas*, a fim de observar

o estilo e o tom de um fragmento da versão do tradutor, em que, como afirmou o próprio Clason, utilizando analogias musicais, “dependendo do trecho [temos] um andante, um presto, um scherzo ou um furioso” (ROSA; MEYER-CLASON, 2003, p. 161). Na verdade, ele foi escolhido pois foi mencionado em uma das cartas, sendo um fragmento importante, visto que a tradução de Clason é citada já na extensão de um parágrafo. Chamo a atenção para a permanência dos topônimos e antropônimos do original, como se um rio Urucuia sonoro-linguístico cruzasse o rio Reno:

Ich war mit einigen anderen auf eine Hügelkuppe gestiegen, wo der Wind in alle Richtungen blies. Dort konnte der Geist in Horizonte ausgreifen. Und schauen Sie sehen Sie; fünfzehn léguas weit nach der einen Seite lag *São Josézinho da Serra*, ein blahender Flecken, wo jetzt *Nhorinhá* wohnte, die Tochter der *Ana Duzuza*. Wie gesagt, damals wusste ich nichts davon. Erst viel später. Ich hatte auch ihren Brief noch nicht empfangen. Für mich war sie nur eine Sehnsucht, die es zu bewahren galt. So denke ich heute. Die kokette *Nhorinhá*, die allen zu Willen war, dort wohnte sie, sie war hübsch, ihre Haut hell, und ihre Augen gehörten ihr ganz... Und die Männer stritten sich um ihre Gunst, die besser war als unschuld. Wenn sie also nichts wert war, sie konnte sie dann so vielen Männern lieb und wert sein? (ROSA; MEYER-CLASON, 2003, p. 161, grifo nosso).

E a sua *prototradução*:

Eu, com outros, tinha subido no tope do môrro, que era de espalha-ventos. De lá do alto, a mente minha era poder verificar muitos horizontes. E, mire veja: em quinze léguas para uma bancada, era o São Josezinho da Serra, terra florescida, onde agora estava assistindo Nhorinhá, a filha de Ana Duzuza. Assunto que, na ocasião, meu espírito me negou, digo o dito. Além, além. Dela eu ainda não tinha podido receber a carta

enviada. Para mim, era só uma saudade a se guardar. Hoje é que penso. Nhorinhá, namorã, que recebia todos, ficava lá, era bonita, era a que era clara, com os olhos tão dela mesma... E os homens, porfiados, gostavam de gozar com essa melhora de inocência. Então, se ela não tinha valia, como é que era de tantos homens? (ROSA; MEYER-CLASON, 2006, p. 519).

Referências

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011. p. 101-119.

BERMAN, Antoine. Introdução. In: _____. *A tradução e a letra: ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007. p. 15-24.

CAMPOS, Haroldo de. Post scriptum: transluciferação mefistofáustica. In: CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 179-209.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48.

ESTEVES, Bernardo. O jagunço de Munique. *Piauí*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 67, abr. 2012. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-jagunco-de-munique/>. Acesso em: 22 nov. 2021.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2021.

MEIGUINS, Alessandro. O universo de Guimarães Rosa. *Revista Vida*

Simples, n. 38, p. 39-51, fev. 2006.

ROSA, João Guimarães; MEYER-CLASON, Curt. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Edição, organização e notas de Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti. Tradução de Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. (Biblioteca do Estudante).

Translate-from-translation: from Urucuia to Rhine, from Rhine to Urucuia

Abstract: This article analyses the correspondence between Brazilian author João Guimarães Rosa and his first German translator, Curt Meyer-Clason, especially the translation and language conception of both letter writers. Furthermore, there are some quotes from translation theorists like Walter Benjamin, Haroldo de Campos and Antoine Berman. Lastly, the text provides commentaries on Meyer-Clason solutions to the translation of Rosa's fiction into German, from lexical examples to an excerpt in paragraph form.

Keywords: Letter. Translation. German. Guimarães Rosa. Curt Meyer-Clason.

Recebido em: 24/02/2021

Aceito em: 22/10/2021

